ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ԱՄԲԻՈՆ

ԱՐՏՇԻԻ Հ. ՊԱՊՈՅԱՆ

# ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱՔՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԵՐԵՎԱՆ
ԱՍՈՂԻԿ
2007

ՀՏԴ 809.198.1: 891.981
ԳՄԴ 81.2Հ+84Հ
Պ 235

Գիրքը լույս է տեսել
**«Գուրգեն Մելիքյան Քաշաթաղի բազմազավակ ընտանիքների հիմնադրամի»** հոգածությամբ:

Ընդհանուր խմբագրությամբ
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.
ԼԵՎՈՆ ԵՋԵԿՅԱՆԻ

Պ 235 **Պապոյան Արտ. Հ.**, Հայագիտական հետազոտություններ.- Եր.: Ասողիկ, 2007.- 836 էջ:

Ժողովածուն ընդգրկում է ժամանակակից հայոց լեզվի տարբեր մակարդակների, լեզվաոճագիտության, անհատ գրողների, մասնավորապես Պարույր Սևակի, Համո Սահյանի և Վահագն Դավթյանի լեզվական արվեստի, տաղաչափության, ի շարս որոնց նաև խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության մեղեդայնության հարցերի հետազոտությանը նվիրված, հեղինակի անցյալում հրատարակած չորս մենագրություններ և անտիպ մի աշխատություն Գուրգեն Մահարու չափածոյի տաղաչափական կառուցածների մասին, ինչպես նաև գիտական ու պարբերական մամուլում ցրված հոդվածներ, որոնք վերաբերում են հայագիտական այլևայլ խնդիրների, այլև հայերենի արդի ուղղագրության հիմնահարցին:

Ժողովածուն նախատեսված է ուսանողների, ուսուցիչների, ասպիրանտների և ընդհանրապես հայոց լեզվի քերականության, լեզվաոճագիտության, տաղաչափության, ուղղագրության և հարակից այլ հարցերով զբաղվողների համար:

Պ $\frac{4602020100}{0136(01)2007}$ 2007 ԳՄԴ 81.2Հ+84Հ

ISBN 99941-65-46-1

© Ա. Պապոյան, 2007թ.

# ԵՐԿՈՒ ՏՈՂ

Սույն ժողովածուն ընդգրկում է հայոց լեզվի բառակազմին, քերականությանը, լեզվաոճագիտությանն ու տաղաչափությանը, այդ թվում՝ Պարույր Սևակի չափածոյի բառապաշարի ու ռիթմական կառուցվածքի, Համո Սահյանի հանգիտության և Վահագն Դավթյանի պատմական ասքապատումների լեզվական մշակույթի քննությանը նվիրված, անցյալում մեր հրատարակած չորս մենագրական աշխատություններ, որոնք շատ վաղուց սպառվել են, դարձել գրադարանային /կամ անհատական գրադարանների/ հազվագյուտ նմուշներ՝ ընթերցող լայն հասարակայնությանը արդեն անմատչելի:

Դրանց կարիքը այսօր զգացվում է մանավանդ ուսանողների և երիտասարդ գիտաշխատողների շրջանում, նաև կարելի է ասել՝ ընդհանրապես:

Ժողովածուի մեջ նմանապես ընդգրկված են և գիտական պարբերականներում ու մամուլում անցյալում մեր տպագրած մի շարք հոդվածներ, որոնք վերաբերում են հայոց լեզվի տարբեր մակարդակների այլևայլ իրողություններին, արդի հայերենի ուղղագրությանը և հարակից այլ խնդիրների: Նկատի ունենալով, որ այդ հոդվածները շատ կողմերով դեռևս չեն կորցրել իրենց արդիական հնչեղությունը, հարկ համարեցինք ի մի բերել դրանք և նույնպես ամփոփել այս ժողովածուի մեջ:

Այստեղ զետեղված է նաև տարիներ առաջ գրված, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով ցարդ լույս չտեսած մեկ անտիպ աշխատանք՝ նվիրված Գուրգեն Մահարու տաղաչափական արվեստի առավել կարևոր մի քանի յուրահատկությունների ուսումնասիրությանը:

Նկատել տանք, որ վերահրատարակվող բոլոր չորս մենագրությունները, նաև առանձին հոդվածներ ներկայացված են մասնակի փոփոխություններով ու որոշ հավելումներով, որոնք թելադրված են ժամանակի պահանջով ու պարտադրանքով:

ՀԵՂԻՆԱԿ

# Կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասությունները արդի հայերենում

*Նվիրում եմ հորս*
*Համբարձում Կարապետի ՊԱՊՈՅԱՆԻ*
*պայծառ հիշատակին.*

Աշխատությունը նվիրված է ժամանակակից հայերենի շարահյուսության առավել կարևոր խնդիրներից մեկի՝ բարդ ստորադասական նախադասությունների շարահարական կապակցության քննությանը:

Գեղարվեստական, գիտահրապարակախոսական գրականությունից և առտնին խոսակցական լեզվից քաղված փաստական հարուստ նյութի հիման վրա ուսումնասիրվում են կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասությունների կառուցվածքային առանձնահատկությունները, իմաստային նրբերանգները և ոճական արժեքն ու նշանակությունը:

Մենագրությունը կարող է օգտակար լինել բանասիրական մասնաճյուղերի ուսանողների, գիտահետազոտական աշխատանքի պատրաստվող անձանց, հայոց լազվի ուսուցիչների և ընդհանրապես հայերենի քերականության հարցերով հետաքրքրվողների համար:

# ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Նախադասությունը շարահյուսության հիմնական նյութն է, նրա ուսումնասիրությունների կենտրոնը: Նախադասության մեջ մարմնանում և մասնավոր արտահայտություն են գտնում լեզվի հաղորդակցական և մտածողական գործառությունները:

Թեև մեթոդական նկատառումներով առանձին նախադասություններ, նրանց տեսակները, խմբերը և մասնավոր արտահայտությունները քննվում և ուսումնասիրվում են մեկուսի, սակայն իրականում դրանք լեզվի մեկ ընդհանուր ու ամբողջական շարահյուսական կառուցվածքի բաղադրամասեր են՝ միմյանց հետ ուղղակիորեն առնչվող, իրարից չկտրված, ներքին տրամաբանական թելերով իրար հետ սերտորեն կապված, իրար պայմանավորող օղակները այն անձեռակերտ շղթայի, որ լեզվաբանորեն կոչվում է շարահյուսական համակարգ:

Շարահյուսական այդ համակարգի բաղադրամասերը, դրանց մասնավոր դրսևորումները անջրպետված չեն իրարից, ավելին՝ պայմանավորում են միմյանց, ճիշտ այնպես, ինչպես և մեր շրջապատի բնության ու հասարակական կյանքի երևույթներն ու իրողությունները՝ իրենց բազմահարուստ ու բարդ ցանցով ոչ միայն կտրված չեն իրարից, այլև գտնվում են փոխադարձ կապի, պայմանավորվածության ու միասնության մեջ:

Լայն տեսանկյունով մոտենալով հարցին՝ կարելի է ասել, որ նախադասությունն է լեզվի գոյը: Հիրավի, քերականության մեջ, ավելի մասնավոր ասած՝ ձևաբանության, բառակազմության և նույնիսկ հնչյունաբանության մեջ չկա մի օրինաչափություն, որ ներունակությամբ չպարունակվի նախադասության մեջ: Եվ չնայած որ այս այսպես է, սակայն, որքան էլ որ տարօրինակ թվա, բուն ամբողջական նախադասությունը անհամեմատ ավելի քիչ է ուսումնասիրված, քան ուղղակի կամ միջնորդավորված կերպով նրա մեջ մտնող լեզվական-քերականական տարրերը: Ձևաբանությունն ու հնչյունաբանությունը, ինչպես նաև բառագիտության բաժինը ընդհանրապես՝ լեզվաբանության և մասնավորապես՝ հայոց լեզվի բնագավառում՝ ուսումնասիրված են զգալիորեն ավելի խորը, բազմակողմանիորեն, կարելի է ասել՝ հաճախ մինչև վերջին մանրամասնությունները:

Հայերենի նախադասությունների կառուցվածքի, տեսակների ու բնույթի վերաբերյալ որոշ հետաքրքրություն է նկատվում՝ սկսած 19-րդ հարյուրամյակի 60-70-ական թվականներից, երբ լեզվաբանական մտքի ասպարեզ են բարձրանում հայագիտության առաջավոր այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք են հմուտ քերականներ Արսեն

Այտընյանը, Ստեփան Պալասանյանը և ուրիշներ:

Ա. Այտընյանի իր տեսակի մեջ մինչև այժմ չգերազանցված «Քննական քերականութիւն» /Վիեննա, 1866/ և Ստ. Պալասանյանի «Ընդհանուր տեսութիւն արևելեան նոր գրավոր լեզուի հայոց» /Թիֆլիս, 1870/ աշխատություններով դրվեց աշխարհաբարի գիտական ուսումնասիրության շենքի հիմքը: Սակայն այդ աշխատություններում և նույն շրջանի բազմաթիվ այլ հետազոտություններում նախադասության ուսումնասիրությունը դեռևս չի դիտվում իբրև քերականության առանձին, ինքնուրույն բնագավառ: Նախադասությունը քննվում է այնքան, որքան դա անհրաժեշտ է պարզելու այս կամ այն խոսքի մասի, մեծ մասամբ բայի եղանակաժամանակային օրինաչափությունները կամ բառերի կապակցության եղանակները /վերջինս արդեն իսկ որոշ իմաստով սահմանազատում է շարահյուսությունը ձևաբանությունից/: Նախադասությունը առայժմ առավելապես դիտվում է որպես օժանդակ միջոց բացահայտելու լեզվի հատկապես ձևաբանական օրինաչափություններ:

Նախադասությունների, նրանց կառուցվածքի ու տեսակների, նախադասության կազմիչ տարրերի, դրանց հարաբերությունների հետ կապված բազմաթիվ հարցերի ուսումնասիրությունը առանձին, երբեմն խորաթափանց դիտողություններից այն կողմ չէր անցնում: Դեռևս չկար նախադասությունների վերլուծական քննության քիչ թե շատ ընդունված, ճանաչում գտած եղանակ, որը ծառայեր թեկուզ և դպրոցական, գործնական-ուսուցողական նպատակների:

Սակայն հասարակական-քաղաքական կյանքի զարգացմամբ պայմանավորված գիտությունների ու մշակույթի առաջխաղացումն ու նոր վերելքը առաջադրում էին նորանոր պահանջներ, և այս հենքի վրա ավելի ու ավելի շոշափելի էր զգացվում շարահյուսական հարցերի ուսումնասիրության բնագավառում եղած դիտողությունների, նվաճումների ամփոփման, համագումարի բերելու և *շարահյուսական* կուռ ու կայուն, ամբողջական համակարգ, *շարահյուսություն* որպես քերականության առանձին բաժին ստեղծելու պահանջը:

19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի շեմին այս պահանջը դարձավ հայագիտության ամենահրատապ խնդիրներից մեկը: Այդ խնդրի լուծմանը ձեռնամուխ եղավ մեր ժամանակի ամենամեծ հայագետներից մեկը՝ Մանուկ Աբեղյանը:

Պատմական տեսանկյունով մոտենալով հարցին՝ Մ. Աբեղյանը հատուկ քննության ենթարկեց արդի հայերենի շարահյուսական իրողությունները, երևույթները, օրինաչափությունները, գիտականորեն գնահատեց դրանք, բնութագրեց, համակարգեց:

Մ. Աբեղյանի երախտիքը մեծ է հենց նրանով, որ նա իրոք առա-

ջինն էր, որ հայ քերականագիտության մեջ, շարահյուսական ուսումնասիրությունները բարձրացնելով նոր մակարդակի, աշխարհաբարի քերականության մեջ ձևաբանության կողքին ստեղծեց նոր, նրան իրավահավասար մի ճյուղ՝ *շարահյուսությունը*: Շարահյուսագիտության, իբրև հայ քերականագիտության ինքնանկախ ճյուղի, ստեղծման պատիվը իրոք պատկանում է մեծ երախտավոր Մանուկ Աբեղյանին:

Թեև այսօրվա հայ քերականագիտության մեջ ճանաչում գտած և ընդունված շարահյուսական շատ ու շատ ըմբռնումներ, որոնք անխզելիորեն կապված են պրոֆ. Գուրգեն Սևակի անվան հետ, որոշ տեսանկյուններով հաճախ տարբերվում են Մ. Աբեղյանի սկզբունքներից, սակայն դա ամենևին չի նսեմացնում վերջիններիս գիտական արժեքն ու հասարակական-պատմական նշանակությունը:

1912թ. Վաղարշապատում լույս ընծայած իր «Աշխարհաբարի շարահյուսություն» նշանավոր աշխատության մեջ Մ. Աբեղյանը հանգամանալից քննության է ենթարկում պարզ և բարդ նախադասությունների կառուցվածքային առանձնահատկությունները, բարդ նախադասության բաղադրիչ պարզ նախադասությունների իմաստային փոխհարաբերությունները, կապակցությունների և ընդհանրապես քերականական արտահայտությունների բազմահարուստ ձևերը, շարահյուսության հետ կապված շատ այլ հարցեր:

«Խոսքերի շարահյուսությունը» գլխում Մ. Աբեղյանը հատկապես անդրադառնում է բարդ նախադասություններին, ինչպես ինքն է արտահայտվում՝ բարդ «խոսքերին» և կատարում է նրանց երկու խոշոր դասակարգումը՝ *բարդ համադասական* և *բարդ ստորադասական*: Ընդգծված գիտաբառերը /տերմինները/ ևս առաջին անգամ հայ քերականագիտության մեջ առաջարկվել են Մ. Աբեղյանի կողմից: Թե որքան հաջող է նա կազմել այդ գիտաբառերը, և թե որքան ճիշտ են դրանք դրսևորել շարահյուսական համապատասխան հարաբերությունները, վկայում է թեկուզ այն փաստը, որ բռնելով ժամանակի քննությունը՝ դրանք քաղաքացիություն են ստացել և անվերադարձ կերպով մտել հայոց լեզվի քերականության մեջ:

Ահա թե ինչպես է նա բացատրում բարդ ստորադասական նախադասությունները. «Կապակցված խոսքերից մեկը, դառնալով լրացում մի ուրիշ խոսքի, իր կատարած պաշտոնով ստորադասվում է այն խոսքին, որի լրացումն է դառնում: Լրացում դարձող խոսքը կոչվում է *ստորադաս* կամ *երկրորդական խոսք*. իսկ այն խոսքը, որի լրացումն է դառնում երկրորդական խոսքը, ասվում է *գերադաս* կամ *գլխավոր*

*խոսք*: Երկու խոսքերը միասին կազմում են մի ստորադասությամբ բարդ խոսք կամ *բաղադրություն»*[1]:

Իսկ «Խոսքերի կապակցությունը» գլխում հանգամանորեն խոսում է բարդ ստորադասական /և, հասկանալի է, համադասական/ նախադասությունների շաղկապներով /բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ նաև հարաբերական բառերով/ կապակցության եղանակների մասին:

Ըստ Մ. Աբեղյանի կապակցությունը կարող է կատարվել երկու եղանակով. «1. *Շարահարությամբ*, երբ երկրորդական խոսքերը /.../ առանց որևէ կապակցական բառի, նշանակությամբ միայն միանում են գլխավոր խոսքի հետ դառնալով ենթակա, խնդիր և այլն: Օրինակ՝ Մարդ կա հազար արժե, մարդ կա մին չարժե: Այն էլ մի բան էր՝ Ծատուրը տանն էր: Սաղն ի՞նչ իմանա կաղը ինչ է /Ա./: 2. *Զոդվածով*[2], երբ երկրորդական խոսքերը գլխավորի հետ միանում են որևէ կապակցական բառով. ինչպես՝ Մարդ կա, *որ* հազար արժե. մարդ կա, *որ* մին չարժե...»[3]:

Ինչպես տեսնում ենք, Մ. Աբեղյանը իրավացիորեն նկատել է, որ երկրորդական նախադասությունները գլխավորի հետ կարող են միանալ կապակցական բառերով և առանց այդպիսիների, այսինքն՝ միայն նշանակությամբ, որի տակ առաջին հերթին պետք է հասկանալ բարդ նախադասության մեջ մտնող պարզ նախադասությունների ներքին իմաստային կապը: Ճիշտ կերպով նկատելով, որ «Շարահարությունը խոսքերի կապակցության ամենապարզ, սկզբնական ձևն է և հատուկ է ժողովրդական լեզվին...», նա այնուհետև գալիս է այն համոզման, թե «գրական լեզվի մեջ պահանջվում է, որ կապակցված խոսքերի /իմա՝ նախադասությունների-- Ա.Պ./ հարաբերությունն արտահայտվի որևէ կապակցական բառով»[4]:

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Աշխարհաբարի շարահյուսություն, Վաղարշապատ, 1912, էջ 270, նույնը՝ Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965, էջ 600: Այսուհետև «Աշխարհաբարի շարահյուսությանը» անդրադառնալիս նկատի ենք ունենալու նրա նոր՝ 1965թ. հրատարակությունը՝ «Հայոց լեզվի տեսություն» ընդհանուր խորագրի տակ:

[2] Իր «Աշխարհաբարի քերականություն» /1906/ աշխատության մեջ «զոդ» արտահայտությամբ նա հասկանում էր կապը և շաղկապը. «Զոդերը, նայելով իրենց վարած պաշտոնին, երկու տեսակ են՝ կապ և շաղկապ» /նույն տեղը, էջ 69/, իսկ «Աշխարհաբարի շարահյուսություն» գրքում, զարգացնելով իր միտքը, ընդարձակում է «զոդի» հասկացության սահմանները՝ նրա մեջ մտցնելով առհասարակ «կապակցական բառերը», այսինքն՝ կապերից ու շաղկապներից բացի, նաև «հարաբերական բառերը» /տես նրա «Հայոց լեզվի տեսությունը», Երևան, 1965, էջ 6:

[3] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965, էջ 609:

[4] Նույն տեղը:

Այսպիսով՝ Մ. Աբեղյանը հայագիտության մեջ առաջիններից մեկն է նկատել շարահարության իրողությունը հայերենի բարդ նախադասություններում և նույնիսկ ճիշտ կերպով որոշել է նրա կիրառության սահմանները:

Մ. Աբեղյանի գրքի լույսընծայումից հետո ավելի քան չորս տասնամյակ հայերենի շարահյուսությունը գրեթե դուրս մնաց գիտական ուսումնասիրությունների ոլորտից: Սրա պատճառներից մեկը թերևս Մ. Աբեղյանի անմրցելի հեղինակությունն էր, նրա գրքի լայն ժողովրդայնությունը, գիտական հասարակայնության կողմից համընդհանուր ճանաչման արժանանալը;

Դա ժամանակի քերականագիտական մտքի նորագույն նվաճումների հանրագումարն էր:

1934 թվականին հրատարակված և մինչև 1980-ական թվականները պարբերաբար վերահրատարակվող շարահյուսության դասագիրքը, որի հեղինակը մեծ հայագետ պրոֆ. Գ. Սևակն էր, իբրև դպրոցական դասագիրք անթերի ու կատարյալ լինելով հանդերձ, չէր կարող և նպատակ էլ չուներ պատասխանելու հայերենի շարահյուսության լեզվաբանության զարգացման ժամանակակից պահանջներով առաջադրվող գիտական նոր հարցադրումներին:

Այսպիսով՝ բացի պրոֆ. Գ. Սևակի դպրոցական ձեռնարկից, Մ. Աբեղյանի հիշյալ գրքի հրատարակումից հետո մինչև 20-րդ դարի 50-ական թվականների վերջերը հրապարակ չիջավ հայերենի շարահյուսության քննությանը նվիրված, քիչ թե շատ գիտական լուրջ մի հետազոտություն:

Այս կապակցությամբ արժե հիշել, որ սույն մենագրության առաջին հրատարակությունից /1968/ ընդամենը մի քանի տարի առաջ ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Հր. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի նման մի ավելի քան հեղինակավոր հաստատություն, անդրադառնալով նույն հարցին, ցավով արձանագրում էր, թե «Հայոց լեզվի շարահյուսությունը հայ լեզվաբանության կողմից բարձիթողի արված բնագավառ է: Եթե նկատի չունենանք ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանի «Հայերենի շարահյուսություն» աշխատությունը, որը լույս է տեսել 1912թ., մի այլ քիչ թե շատ ծավալուն հետազոտություն գոյություն չունի մեր լեզվաբանական գրականության մեջ, որը նվիրված լինի հայերենի շարահյուսության հարցերին»[1]:

---

[1] Տես ՀՍՍՀ ԳԱ Հր. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի Վ. Առաքելյանի «Հայերենի շարահյուսություն» աշխատության առաջաբանի փոխարեն գրած «Երկու խոսքը» /Երևան, 1958, էջ 5/: Չենք կարող չնշել, որ «Երկու խոսքում» խմբագրական անփութության պատճառով սպրդել է մի վրիպակ, որը աղավաղել է Մ. Աբեղյանի նշանավոր աշխատության վերնագիրը «Աշխարհաբարի շարահյուսությունը» դարձել է «Հայերենի շարահյուսություն»:

Այս վիճակը, սակայն, երկար շարունակվել չէր կարող: Սառույցը ի վերջո ճեղքվեց: Հայոց լեզվի շարահյուսության նկատմամբ աշխույժ հետաքրքրություն առաջացավ սկսած 1950-ական թվականների վերջերից: Շարահյուսական տարբեր խնդիրների ու օրինաչափությունների վերաբերյալ լույս տեսան մի քանի ուշադրության արժանի աշխատություններ, որոնցից առաջին հերթին նշելի է Վ. Առաքելյանի «Հայերենի շարահյուսությունը» որը նվիրված է հայոց լեզվի շարահյուսական իրողությունների ու իրակությունների գիտական գնահատմանը: Ուսումնասիրությունը բաղկացած է երկու հատորներից, որոնցից առաջինում /Երևան, 1958/ քննության են ենթարկվում պարզ նախադասությունը, սրա անդամների կապակցությանը, շարադասությանը առնչվող երևույթներ, օրինաչափություններ, դրանց արտահայտած իմաստային երանգները և այլն:

Երկրորդ հատորի մեջ /Երևան, 1964/ հեղինակը առաջադրում և լուծում է միակազմ պարզ նախադասության, թերի նախադասության, բարդ նախադասության, շարահարության, ուրիշի խոսքի, կոչականի, միջանկյալ և ներդրյալ բառերի, բառակապակցությունների ու նախադասությունների այլևայլ կառուցվածքների հետ կապված հարցեր, բացահայտում շարահյուսական նոր կարգեր ու իրողություններ:

Փոքր-ինչ ավելի ուշ լույս է տեսնում նույն հեղինակի մեկ այլ երկասիրություն «Հայերենի պարբերույթը» /Երևան, 1968/[1], որով ժամանակակից շարահյուսագիտության պահանջներին համապատասխան նոր հիմքերի վրա է դրվում հայերենի պարբերույթի տեսությունը:

Այսպիսով պրոֆ. Վ. Առաքելյանի ջանքերով խորհրդային շրջանում առաջին անգամ ստեղծվում է հայերենի նախադասության ուսմունքը համարյա թե ամբողջությամբ ընդգրկող շարահյուսական գիտական համակարգ:

Հայերենի շարահյուսության քննությանն է նվիրված նաև պրոֆ. Ս. Աբրահամյանի «Ժամանակակից հայերենի շարահյուսության մի քանի հարցեր» գիրքը /Երևան, 1962/: Չնայած իր համեստ խորագրին գրքում արծարծվում է արդի հայերենի շարահյուսության լուրջ ու սկզբունքային հարցերի մի հարուստ փունջ: Այս մենագրությունը կարևոր ներդրում էր հայոց լեզվի քերականության գիտական քննության և տեսության մշակման, մասնավորապես շարահյուսական նվազագույն միավորների, դրանց կապակցության եղանակների, ընդհանրապես շարահյուսական կաղապարների առարծնացման ու սահման-

[1] Հրատարակման թիվը գրքի կազմի վրա նշված է 1967, իսկ հայերեն և ռուսերոն անվանաթերթերի վրա՝ 1968 Ր/: Ճիշտը անշուշտ վերջինն է, որովհետև գրաքննիչի կողմից ստորագրված է տպագրության 19.01.1968թ.:

ման բնագավառում: Հենվելով համաշխարհային լեզվաբանության առաջատար փորձի, այլև սեփական հետազոտություններից ստացված արդյունքների վրա գիտնականը հայոց լեզվի շարահյուսության շատ իրողություններ դիտարկում է նոր հայեցակետով: Հայ քերականագիտության մեջ առաջին անգամ այստեղ են գիտականորեն առանձնացված և հակադրված նախադասության երկու հիմնական տարատեսակները՝ *երկկազմ* և *միակազմ* նախադասությունները՝ իրենց կառուցվածքային հատկանիշներով: Հենց այդ երկու գիտաբառերն էլ /տերմինները/, ի շարս շատ այլ գիտաբառերի, կազմված են ի'ր իսկ կողմից և առաջին անգամ շրջանառության մեջ են դրված այդ իսկ գրքում: Դրանք արդեն մեր լեզվաբանական տերմինաբանության սեփականությունն են:

Սխալված չենք լինի, եթե արձանագրենք, որ *միակազմ* և *երկ* նախադասությունների մասին գիտական ուսմունքի ստեղծման պատիվը պատկանում է պրոֆ. Ս.Աբրահամյանին:

Բացի նշվածից՝ այստեղ նորություն է և հետևյալը. նրա բազմամյա ուսումնասիրության արդյունքում հայերենի շարահյուսական համակարգը համալրվել է մի նոր բաժնով, որ հեղինակը կոչել է «նախադասությունների կապակցություն»: Թեև նախադասությունների կապակցությունը առնչվում է նաև խոսքին, բնագրին /տեքստին/, սակայն իր կառուցվածքային, տրամաբանական և կապակցական ընդհանուր օրինաչափություններով նաև լեզվական մակարդակի իրակություն է, լեզվական կարգ /կատեգորիա/, այդքանով էլ՝ լեզվաբանական ուսումնասիրության առարկա: Գիտական այս նորույթը նույնպես արդեն գտել է համընդհանուր ճանաչում և արձանագրվել համապատասխան աղբյուրներում, նույնիսկ դասագրքերում:

Որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Ն. Պառնասյանի «Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում» /Երևան, 1961/ երկասիրությունը, որի մեջ հեղինակը մանրամասն քննության է ենթարկում շաղկապների և շաղկապական բառերի միջոցով կապակցվող կախյալ նախադասությունների իմաստային հարաբերությունները և քերականական օրինաչափությունները:

Փոքր-ինչ ավելի ուշ ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի «Լեզվի և ոճի հարցեր» գիտական ժողովածուի երկրորդ հատորում /Երևան, 1964/ հրատարակվել է նույն հեղինակի նոր մենագրությունը՝ «Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում» վերտառությամբ: Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից, որոնց մեջ համապատասխանաբար քննության են ենթարկվում «անշաղկապ բարդ համադասական և բարդ ստորադասական նախադա-

սությունները»:

Գիտական պատշաճ խորությամբ ու բարեխղճությամբ հեղինակը հատուկ ուսումնասիրության նյութ է դարձնում առանց շաղկապի ու շաղկապական բառերի կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, դիտարկում ու բացատրում շարահյուսական-կառուցվածքային քերականական բազմաթիվ իրողություններ ու օրինաչափություններ՝ շատ հաճախ կատարելով նոր, ժամանակակից լեզվաբանության պահանջները միանգամայն բավարարող ընդհանրացումներ, որոնք բխում են փաստական հարուստ նյութի հմուտ ու ճիշտ գնահատումից: Նրա բազմաթիվ եզրակացություններ հաստատվում են տողերիս գրողի նոր փաստարկներով, որը և ավելի է հավաստում նույն լեզվական իրողությանը երկու հեղինակների տված միևնույն գնահատականները:

Ի դեպ՝ մեր աշխատությունը նյութի ընդգրկման տեսակետից գրեթե համընկնում է Ն. Պառնասյանի մենագրության երկրորդ հատվածին: Երկու հեղինակների՝ նույն թեմային անդրադառնալը ավելորդ անգամ վկայում է դրա ուսումնասիրության հրատապությունն ու անհրաժեշտությունը:

Երկու հեղինակները անտարակույս ունեն սկզբունքների, տեսակետների, մոտեցումների, հետազոտության եղանակների ու շարադրանքի ոճի որոշ, երբեմն զգալի տարբերություններ, որոնց մասին խոսվելու է համապատասխան հարցերի քննության ժամանակ:

Եվ չնայած դրան, ավելի ճիշտ՝ հենց դրանով, երկու աշխատությունները լրացնում են միմյանց և նպաստում լեզվական այս կամ այն օրինաչափության մասին ամբողջական պատկերացում կազմելուն:

Գիտական լուրջ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Ս. Գյուլբուդաղյանի «Միակազմ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում» ուսումնասիրությունը /Երևան, 1967/, որը մի շարք կողմերով նոր աստիճանի է բարձրացնում համապատասխան կառույցի նախադասությունների տեսությունը: Հեղինակը հայտնաբերում և լեզվական բազմաթիվ փաստերով հավաստում է միակազմ նախադասությունների կառուցվածքային նորանոր հատկանիշներ, առանձին կազմություններին տալիս միանգամայն նոր ու թարմ մեկնություններ՝ շատ հաճախ կատարելով ուշագրավ ու խոր ընդհանրացումներ ոչ միայն քննության ենթակա հարցի, այլև ընդհանրապես շարահյուսական համակարգի այլևայլ օրինաչափությունների վերաբերյալ:

Ավելի ուշ՝ 1970-ական թվականներից սկսած, հաջորդաբար հրատարակվեցին արդի հայերենի շարահյուսությանը վերաբերող մի շարք այլ աշխատություններ ևս, ինչը վկայում էր շարահյուսական իրողությունների՝ առաջվա պես հայ լեզվաբանական մտքի ուշադ-

րության կենտրոնում մնալը:

1970 թվականին լույս տեսավ Բոգդան Վերդյանի «Բարդ ստորադասական նախադասության շարահյուսությունը», որը, ինչպես կարելի է ենթադրել և խորագրից, ընդգրկում է շարահյուսական մեկ մասնակի խնդիր՝ բարդ ստորադասական նախադասության ուսմունքը: Նեղացնելով քննության ենթակա խնդիրների շրջանակները և հետազոտության առարկա դարձնելով առավել վիճահարույց մի հարց՝ կախյալ բաղադրիչով բարդ նախադասության կառուցվածքը՝ հեղինակը հնարավորություն է ունեցել այն քննելու առավել մանրակրկիտությամբ, թափանցելու երևույթների էության մեջ, հարակից իրակությունների վերլուծական համադրությամբ բացահայտելու հարցի գրեթե բոլոր անհայտները, գնահատելու լեզվական իրողությունները՝ իրենց բնորոշ արտահայտություններով:

Ստորադասական կապակցությունը, ինչպես և ամբողջ շարահյուսությունը առհասարակ, ասվեց, թեպետ վերջին շրջանում իր վրա է սևեռել հետազոտողների ուշադրությունը, սակայն առաջին անգամ է ենթարկվում այսքան մանրակրկիտ ու համակողմանի քննության:

Հիմք ունենալով գերազանցապես ժամանակակից գեղարվեստական գրականության ընձեռած տվյալները՝ Բ. Վերդյանը չի բացարձակացնում եզակի փաստը, այլ փորձում է գտնել ընդհանրական օրինաչափությունները՝ հաստատելով իր եզրակացությունները լեզվական հարուստ տվյալներով, որոնցից շատերը նկատված չեն եղել նախկինում կամ չեն արժանացել անհրաժեշտ ուշադրության և նոր են դրվում շրջանառության մեջ: Հարկ եղած դեպքում թափանցելով պատմության խորքերը՝ նա նաև հետամուտ է լինում իրողության զարգացման ընթացքին և ուղղվածությանը: Թեև քննության նյութ է դարձված միայն զոդվածավոր կապակցությունը, բայց այն վերլուծված է իր ամենաբազմազան դրսևորումների մեջ, ամենայն խորությամբ: Հեղինակի ուշադրությունից չեն վրիպել բարդ ամբողջի բաղադրամասերի շարադասության, բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային որոշակի գործառության ու համաձայնության տիպերը, բայի դրական ու ժխտական խոնարհումների դերն ու նշանակությունը՝ շարահյուսական հարաբերությունների դրսևորման մարզում:Աշխատության բերած գիտական նորույթներից մեկն այն է, որ կախյալ նախադասությունները ավանդական, գործառական /ֆունկցիոնալ/ սկզբունքով դասակարգելիս նա առանձին տեսակներ է համարում «կապի խնդիր» երկրորդական և «նախադասության կողմնակի անդամ» երկրորդական նախադասությունները:

Միայն մեկ հարցում, թերևս սկզբունքային ու կարևոր, կուզեինք առարկել հեղինակին: Խնդիրն այն է, որ թեև աշխատանքը կոչվում է

«Բարդ ստորադասական նախադասության շարահյուսություն», սակայն նրանում քննվել են միայն զոդվածական կապակցությամբ բարդ նախադասությունները, և անհասկանալի է, թե ինչո՞ւ է աչքաթող արված շարահարությունը. կարծեք թե շարահարություն բարդ նախադասություններում առհասարակ գոյություն չունի:

1970-ական թվականների կեսերից հայոց շարահյուսագիտությունը թևակոխում է զարգացման նոր փուլ: Եվ սա արտահայտվում է ամենից առաջ և առաջին հերթին նրանով, որ իշխանություն և պետականություն ունեցող երկրում, ավելի ստույգ՝ երկրորդ Հանրապետության ստեղծման 55-րդ տարում առաջին անգամ լույս է տեսնում հայերենի շարահյուսության պետականորեն հաստատված բուհական դասագիրքը՝ Ս. Գ. Աբրահամյանի, Վ. Դ. Առաքելյանի և Վ. Ա. Քոսյանի «Հայոց լեզու», 2-րդ մաս, «Շարահյուսություն» աշխատությունը /Երևան, 1975/: Սա անտարակույս երևույթ էր հայ քերականագիտության մեջ: Գաղտնիք չէ, որ գիտական աշխատություններից դժվարագույնը թերևս դասագիրք գրելն է /և բառարան կազմելը/: Դասագիրք *գրելու համար պետք է գիտական երկար, շատ երկար ճանապարհ* հաղթահարել, դժվարին ճանապարհ:

Այն, տվյալ պարագայում՝ այս դասագիրքը միայն գիտելիքների շտեմարան չէր, թեկուզ և հարուստ շտեմարան, այլև ուղեցույց էր արդի հայերենի լեզվական, մասնավորապես շարահյուսական իրողությունները դիտարկելու, գիտականորեն ճիշտ ըմբռնելու, գնահատելու և գործնականում իրացնելու առումով:

Այս դասագիրքը ամփոփումն ու հանրագումարն էր շարահյուսության բնագավառում հրապարակի վրա մինչ այդ եղած տեսակետների ու տեսությունների:

Ավելի ուշ Երևանի պետական համալսարանի հայոց լեզվի ամբիոնի ջանքերով, «Ժամանակակից հայոց լեզու» ընդհանուր վերտառությամբ հրատարակվեցին բուհական ևս մի քանի դասագրքեր՝ շարահյուսության առանձին բաժինների վերաբերյալ: Դրանցից առավել ուշագրավ են Գ. Լ. Գարեգինյանի «Ժամանակակից հայոց լեզու. բարդ նախադասություն» /Երևան, 1984/, Մ. Ե. Ասատրյանի «Ժամանակակից հայոց լեզու. ներածություն, բառակապակցություն, պարզ նախադասություն» /Երևան, 1987/, Ս. Վ. Գյուլբուդաղյանի «Ժամանակակից հայոց լեզու. պարզ նախադասություն» /Երևան, 1988/, Ռ. Ա. Իշխանյանի «Ժամանակակից հայոց լեզու. պարզ նախադասություն» /Երևան, 1989/ դասագրքերը, որոնք ամբողջացրին և, կարելի է ասել, նոր՝ ժամանակակից լեզվաբանության գիտական պահանջների մակարդակով ներկայացրին պարզ և բարդ նախադասությունների, ընդհանրապես արդի հայերենի շարահյուսության բուհական դասընթացը:

Շարահյուսության շատ համակարգային խնդիրներ հետազոտված են նաև առանձին այլ մենագրություններում, որոնցից հիշատակելի են մասնավորապես ակադեմիական քերականության 3-րդ հատորը՝ Ս. Աբրահամյանի, Ն. Պառնասյանի, Հ. Օհանյանի, Խ. Բադիկյանի «Ժամանակակից հայոց լեզու. շարահյուսություն» /Երևան, 1976/ և Ս. Գ. Աբրահամյանի «Ժամանակակից գրական հայերեն» /Երևան, 1981/ ուշագրավ երկասիրությունները:

Վերջապես՝ նախադասության, պարզ նախադասության շարահյուսական նվազագույն միավորների, բարդ նախադասության բաղադրիչների հարաբերության, կապակցության տարբեր եղանակների ու միջոցների և այլ հարակից խնդիրների մասին երբեմն այս կամ այն առիթով արժեքավոր դիտողություններ են արվում և շարահյուսությանը անմիջապես չվերաբերող լեզվաբանական-քերականագիտական աշխատություններում:

Այս անուրանալի նվաճումներով հանդերձ՝ ժամանակակից հայերենի շարահյուսության բոլոր խնդիրների գիտական լուծումը, այսուհանդերձ, չի կարելի սպառված համարել՝ առանց մնացորդի: Դեռևս կան չլուսաբանված կամ քիչ լուսաբանված բազմաթիվ իրողություններ ու օրինաչափություններ, վիճելի դրույթներ ու տեսակետներ, որոնք հաճախ բուռն բանավեճերի տեղիք են տալիս գիտական առանձին օջախներում, մենագրություններում, մամուլում:

Չենք կարող չնշել, որ վիճելի շատ տեսակետներ ու դրույթներ վերաբերում են նաև շարահարությանը, հատկապես բարդ ստորադասական նախադասության շարահարական կապակցությանը, որը և առաջադրում է նոր, լրացուցիչ ուսումնասիրության պահանջ՝ վերանայելու կամ նորովի դիտարկելու որոշ կառույցներ, նոր փաստերով հիմնավորելու կամ հերքելու սկզբունքային որոշ բնութագրումներ, արդի հայեցակետով արժեքավորելու որոշ լեզվական իրողություններ, որոնք կա՛մ չեն արժանացել ուսումնասիրողների պատշաճ ուշադրությանը, կա՛մ էլ, մեր կարծիքով, այս ու այն առումով թերի են մեկնաբանվել: Սրանով էլ հենց բացատրվում է սույն աշխատության հրապարակ գալը:

* * *

Բարդ նախադասության կառուցվածքի և նրա բաղադրիչների միջև եղած ստորադասական կապակցության շարահյուսական արտահայտության եղանակների ու միջոցների քննությունը ցույց է տալիս, որ ստորադասական հարաբերությունը կարող է դրսևորվել քերականական երկու տարբեր միջոցներով՝ ա/ որևէ կապակցական բառով, Մ. Աբեղյանի արտահայտությամբ՝ զոդվածով, և բ/ առանց

դրա, այն է շարահարությամբ:

Ոմանք գերադասում են ռուսերենի օրինակով[1] գործածել «անշաղկապ կապակցություն» անվանումը[2]: Սակայն, մեր կարծիքով, այս անվանումը կապված է որոշ անհարմարությունների հետ և կարող է տեղիք տալ անճշտությունների:

«*Անշաղկապ*» հորջորջված բարդ նախադասություններն իրենց կառուցվածքով հակադրվում են ոչ թե «*զեղչված շաղկապով*» նախադասություններին, այլ *շաղկապներով կամ հարաբերական բառերով* կապակցվող նախադասություններին, և երկրորդ, որ հիշյալ իրողության հետևանքն է, «անշաղկապ» կոչված նախադասությունների զգալի մասը ունի զուգահեռ շաղկապական տարբերակներ: Բացառություն են կազմում առածների կամ դարձվածքների շարքը անցած և որոշ այլ կառույցների նախադասությունները. օրինակ «Դու մի ասիլ *Ցա էլ մեզ նման ծնող է, սիրտ ունի, հոգի ունի*» և այլն, որտեղ բաղադրիչները չեն կարող կապակցվել շաղկապով. մինչդեռ «Հինգ օր է *աշխատանքի չի գնում*» «անշաղկապ» նախադասությունը կարող է ունենալ իր զոդվածական տարբերակը *որ, ինչ* կապակցող բառերով, այն է «Հինգ օր է, *որ /ինչ/* աշխատանքի չի գնում» նախադասությունը, որը նախորդի զուգահեռ արտահայտությունն է, պահպանում է նրա իմաստը գրեթե նույնությամբ. ասում ենք *գրեթե* նկատի չունենալով ոճական նրբերանգները: Երկուսն էլ շարահյուսության մեջ ընդունված և հանրորեն ճանաչված կառույցներ են:Այսպես, ուրեմն, շարահարական կապակցության համար հատկանշականը շաղկապների ու հարաբերականների բացակայությունն է[3]: Նման կառույցներում կապակցությունն իրաց-

---

[1] **«Бессоюзное предложение»**, հմմտ. **Грамматика русского языка, АН СССР, ч. ,** 2 Т. 23 Москва, 1960, պարագրաֆներ 1584-1613, այլև Современный русский язык, синтаксис. Под редакцией проф. Галкиной-Федорук, М., 1957, էջ 415 և հջ.:

[2] Տես, օրինակ, Ն. Պառնասյան, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964:

[3] Տես **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, էջ 609:

Հիշյալ կառույցը այդպես է անվանում նաև Վ. Առաքելյանը. տես նրա «Հայերենի շարահյուսությունը», հ. 2, 9-րդ գլուխը: Մենք մեր «Առանց շաղկապի կապակցությունը ժամանակակից հայերենի բարդ ստորադասական նախադասություններում» դիսերտացիոն աշխատանքում, ինչպես նաև առանձին հոդվածներում /«Զեղչված շաղկապով ենթակայական երկրորդական նախադասությունները արդի հայերենում», ԵՊՀ, «Գիտական աշխատություններ», հ. 85, պրակ 3, 1963թ., «Զեղչված շաղկապով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները», ԵՊՀ, «Գիտական աշխատություններ», հ. 95, Երևան, 1964թ., «Պայմանի կախյալ նախադասությունների զեղչված շաղկապով կապակցությունը», ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1964, № 6 և այլն/ **անենթակա** և **զեղչված ենթակայով** նախադասությունների ընդունված տարբերակման համաբանությամբ փորձել ենք տարբերակում մտցնել նաև **անշաղկապ** և **զեղչված շաղկապով** կապակցությունների միջև և առանձնացնել դրանք իբրև անկախ, իրար հակադիր քերականական իրակություններ:

վում է շարահյուսական այլ բազմաթիվ միջոցներով, որոնք մանրամասն ուսումնասիրվելու են բարդ ստորադասական առանձին տիպերի նախադասությունների քննության ժամանակ:

Շարահարական կապակցությամբ բարդ ստորադասական նախադասությունը իր հիմնական առանձնահատկությամբ, այսպիսով, հակադրվում է զոդվածով կապակցված նախադասությանը ներկայացնելով նրա տարբերակը, որը գոյություն ունի անկախ, նրան զուգահեռ:

Շաղկապական նախադասության մեջ առկա է որևէ շաղկապ իբրև կապակցության հիմնական միջոց, որ շատ անգամ հանդես է գալիս որպես կախյալ նախադասության լրացական բնույթը որոշող քերականական ցուցիչ:

Սրան զուգադիր բարդ ստորադասական նախադասության մի այլ տեսակ է կազմում այն կառուցվածքը, որի բաղադրիչները կապակցվում են հարաբերական բառերով /հարաբերական դերանուններով/: Այստեղ թեև կա կապակցող բառ, բայց երկրորդական նախադասությունը *շաղկապական* չէ, այլ *հարաբերական*:

Սրանք տարբեր քերականական կարգեր են՝ անշուշտ միմյանց հետ սերտորեն կապված:

Պետք է նկատել, սակայն, որ որոշ քերականներ ոչ այնքան ճիշտ են մեկնաբանում այս երկու քերականական իրակությունները և շատ հաճախ նույնացնում են միմյանց հետ: Այսպես Ն. Պառնասյանը, գտնելով, որ «Ըստ գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների կապակցության եղանակի բարդ ստորադասական նախադասությունները լինում են երկու տեսակ» շաղկապավոր և անշաղկապ, շաղկապով և հարաբերական բառերով կապակցությունը մտցնում է նույն *շաղկապավոր կապակցության* տարատեսակի մեջ[1]:

---

Փաստերի հետագա ուսումնասիրությունը, սակայն, չհաստատեց շարահարական կապակցության մեջ նման ստորաբաժանման գիտական անհրաժեշտությունը: Շարահյուսությանը վերաբերող, հետագա տարիներին հրատարակված աշխատություններում ևս չգտանք նման տարբերակում: Փաստերի ճնշման տակ տողերիս գրողը եկավ այն համոզման, որ «անշաղկապ» և «զեղչված շաղկապով» կապակցությունների ստորաբաժանումը շարահյուսական ընդհանուր համակարգում արհեստական բնավորություն ունի, բռնազբոսիկ է և թելադրված չէ լեզվական իրողություններով:
*Ուստի և, հասկանալի է, հիշյալ տեսակետը այսօր պաշտպանություն չի կարող գտնալ մեր կողմից:*

[1] Տես նրա «Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում» աշխատությունը, Երևան, 1961, էջ 19, այլև «Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում», «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964:

Այս դրույթը պաշտպանում է նաև Գ. Գարեգինյանը: «Անշաղկապ են կոչվում այն բարդ նախադասությունները, - գրում է նա, - որոնց բաղադրիչները *չեն կապվում շաղկապներով և հարաբերական բառերով*»[1]:

Հիշենք, որ մեծանուն Մ. Աբեղյանը դեռևս 20-րդ դարասկզբին է տարբերակել դրանք և «զոդվածով» կապակցության մեջ առանձնացրել կախյալ նախադասությունների երկու ենթատեսակներ՝ *շաղկապական* /միայն և միայն շաղկապներով կապակցվող/ և *հարաբերական* /միմիայն հարաբերական բառերով կապակցվող/: Նրա կարծիքով՝ «Կապակցական բառերն են /բարդ ստորադասական նախադասության բաղադրիչների միջև -- Ա.Պ./ հարաբերական բառերը և ստորադասական շաղկապները. ըստ այսմ և երկրորդական խոսքերը /իմա՝ նախադասությունները -- Ա.Պ./, նայելով, թե ինչպիսի բառով են կապակցված, կոչվում են *հարաբերական* և *շաղկապական խոսքեր*.

Հարաբերական բառերն են՝ *որ, ով, ինչ, որը* ... և այլն, բոլոր հարցական բառերը, որոնք կորցնելով իրենց հարցական նշանակությունը՝ գործ են ածվում իբրև հարաբերական կամ շաղկապական բառեր և կապում են երկրորդական խոսքը գլխավորի հետ»[2]:

Այսպիսով, նկատի ունենալով բարդ ստորադասական նախադասությունների բաղադրիչները կապակցող բառերի խոսքամասային պատկանելությունը, երկրորդական նախադասությունները կարող են լինել *հարաբերական* և *շաղկապական*: Հարաբերական երկրորդական նախադասությունները կապակցվում են հարաբերական դերանուններով, շաղկապական նախադասությունները՝ շաղկապներով:

Հմմտ. *շաղկապական երկրորդական նախադասություն*.

«Այս եռագիրը տվել էր երևի նրա համար, *որ այլևս չծանծրացնեմ իրեն նոր հեռագրերով ու նամակներով*» /Նար-Դոս/:

*Հարաբերական երկրորդական նախադասություն*.

«Եվ վերջին անգամ նայեցինք մենք ետ,
*Ուր ոչինչ չկար մեզ համար դյութիչ*,
Անցյալը կորել, ցնդել էր անհետ,
Որպես երազում արծակած մի ճիչ» /ԵՉԸԵ/:

Հիշելի է, որ երբեմն շարահարական կապակցությամբ երկրորդական նախադասությունը արտաքուստ կարող է նման լինել հարաբերական կախյալ նախադասությանը: Այդպիսի նմանությունը սովո-

---

[1] Տես **Գ. Գարեգինյան**, Ժամանակակից հայոց լեզու. բարդ նախադասություն, Երևան, 1984, էջ 301 և հջ.: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, էջ 609:

րաբար լինում է հարցական դերանուններով սկսվող և անուղղակի հարցում արտահայտող երկրորդական նախադասություններում:

Օրինակ՝

«Ես չգիտեմ՝ *ո՞ւր են տանում հեռավոր*
*Ուղիների ժապավենները անհամար...»* ՎՏԵ/:

Ստորադաս նախադասությունն այստեղ սկսվում է *ուր* դերանվամբ, բայց նախադասությունը հարաբերական չէ, այլ շաղկապական նախադասությանը համապատասխանող շարահարական կապակցությամբ նախադասություն: Նրա շաղկապական տարբերակը կլինի՝ «Ես չգիտեմ, *թե ո՞ւր են տանում...»*: Շաղկապի բացակայության դեպքում *ուր* դերանունը անուղղակի հարցման հետ միասին նպաստում է ստորադասական կապակցությանը՝ ստեղծելով հարաբերական նախադասության պատրանք:

Ըստ որում՝ շարահարական կապակցությամբ երկրորդական նախադասությունները գերազանցապես շարահյուսական հարաբերության մեջ են գտնվում շաղկապական նախադասությունների հետ՝ կազմելով նրանց զուգահեռ մի տեսակը՝ շաղկապի բացակայությամբ: Դրանք շարահյուսական կառուցվածքների տարբերակներ են՝ փոփոխակներ: Ինչ վերաբերում է հարաբերական երկրորդական նախադասություններին, ապա առանձին, և պետք է ասել՝ շատ քիչ դեպքերում միայն կարող է բաց թողնված լինել կապակցական դեր խաղացող հարաբերական դերանունը: Դա այնքան էլ օրինաչափ չէ և ամեն մի մասնավոր օրինակի մեջ ունի և մասնավոր հիմք՝ կապված նախադասության ընդհանուր կառուցվածքի, միտքը հակիրճ ու սեղմ արտահայտելու ձգտման և այլ իրողությունների հետ:

Ահա մի օրինակ. «էլ ի՞նչ եք սպասում: Ով զենք ունի /1/, *ձեռքերը կաշկանդված չեն* /2/, *ոտքերը հիվանդ չեն* /3/, և *սիրտն է ուժեղ* /4/, թող մեզ հետ պատրաստվի կռվելո՛ւ» /«Գր. թերթ», 09, 09, 1966թ./:

Չորս համադաս նախադասություններից 2-րդում, 3-րդում և 4-րդում բացակայում է *ում* հարաբերական բառը, ճիշտ այնպես, ինչպես երկրորդ համադաս նախադասությունը առաջինին, երրորդը՝ երկրորդին և չորրորդը երրորդին միացնող *և* միավորիչ համադասական շաղկապն է բաց թողնված: Բոլոր շաղկապներն ու հարաբերական բառերը տեղադրելով իրենց տեղում՝ կստանանք հետևյալ ճապաղ ու անճոռնի նախադասությունը.

«էլ ի՞նչ եք սպասում: Ով զենք ունի, և *ում* ձեռքերը կաշկանդված չեն, և *ում* ոտքերը հիվանդ չեն, և *ում* սիրտն է ուժեղ, թող մեզ հետ պատրաստվի կռվելո՛ւ»:

Այսպիսով՝ հարաբերականների, ինչպես և շաղկապների կիրառությունից խուսափելը մի շարք դեպքերում պայմանավորված է ոճա-

կան նկատառումներով, ավելորդ ու կրկնվող բառերից խոսքը բեռնաթափելու, հակիրճ, սլացիկ ու դիպուկ, ուրեմն և առավել կենդանի ու ներգործող դարձնելու ծգտմամբ:

Գալով քննվող նախադասությանը՝ պետք է ասել, որ նրա երկրորդ, երրորդ և չորրորդ բաղադրիչներում *ում* հարաբերականի բացակայությունը հատուցվում է առաջին համաստորադաս նախադասության սկզբում նույն հարաբերականի /ուղիղ ձևով՝ *ով*/ կիրառությամբ: Վերջինիս կապակցական դերը համատեղությամբ տարածվում է և մյուս բաղադրիչների վրա՝ նպաստելով բարդ նախադասության ամբողջացմանը և ավելորդ դարձնելով մյուս երեք բաղադրիչների սկզբում նրա կիրառությունը թեք հոլովով /*ում*/:

* * *

Նախքան շարահարական կապակցությամբ բարդ ստորադասական նախադասությունների քննությանն անցնելը անհրաժեշտ ենք համարում պարզել խիստ սկզբունքային մի հարց, որը առհասարակ շարահյուսության ամեն մի վերլուծության առանցքն է և մեր հետագա ուսումնասիրությունների համար նույնպես ունի ելակետային նշանակություն: Դա ստորադասության առկայության կամ բացակայության հարցն է շարահարական բարդ նախադասությունների բաղադրիչների միջև: Արդյոք այդպիսի բարդ նախադասությունների բաղադրիչների՝ պարզ նախադասությունների հարաբերությունը կարո՞ղ է լինել ստորադասական, արդյոք փոխվո՞ւմ է բարդ ստորադասական նախադասությունների բաղադրիչների շարահյուսական հարաբերությունը, եթե կապակցությունն իրացվում է ո՛չ թե շաղկապով կամ հարաբերականով, այլ շարահյուսական ուրիշ միջոցներով:

Այս հարցին անդրադառնալուց առաջ հարկ է նշել, որ լեզվաբանության մեջ դրա վերաբերյալ գոյություն ունեն տարբեր, երբեմն միմյանց հակադիր ու իրարամերժ կարծիքներ ու տեսակետներ:

Անցյալի ռուս դասական քերականագիտության նշանավոր դեմքերից մեկը՝ շարահյուսության խոշորագույն մասնագետ Ա. Պեշկովսկին, իր «Русский синтаксис в научном освещении» հայտնի աշխատության մեջ 1920-ական թվականների վերջերին այս առթիվ գրում էր. «Հարց է ծագում. հնարավո՞ր է, արդյոք, շաղկապի բացակայության դեպքում, երբ կապը արտահայտված է միայն հնչերանգով /ինտոնացիայով/, տարբերակել ստորադասությունը: Այստեղ ամեն ինչ կախված է նրանից, թե այս կամ այն հնչերանգի նշանակությունը որքանո՛վ է նույնանում այս կամ այն խմբի /համադասական կամ ստորադասական -- Ա.Պ./ շաղկապների նշանակության հետ: Նույնության

դեպքում այդպիսի հնչերանգը մենք կարող ենք դիտել իբրև նախադասությունների միջև եղած հարաբերությունների քերականական արտահայտություն և ըստ հնչերանգների նշանակությունների և ըստ շաղկապների հետ նրանց համաբանության /անալոգիայի/ տարբերակել համադասության և ստորադասության նույն երկու շարակարգերը /ռուբրիկաները/»[1]:

Սրան միանգամայն հակառակ տեսակետ էր պաշտպանում Մ. Պետերսոնը, որը նույնիսկ կապակցության եղանակներից անկախ /զոդվածով թե շարահարական/ բարդ նախադասության մեջ ստորադասության և համադասության շարահյուսական կարգերը համարում էր շինծու, հորինված: Նրա կարծիքով՝ «Շարահյուսության, որպես բառակապակցության մասին եղած գիտության, տեսակետից *պարատակսիսի* և *հիպոտակսիսի* /իմա՝ համադասության և ստորադասության -- Ա.Պ./ *խնդիրը լուծվում է շատ հեշտ. ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ այդպիսի խնդիր բոլորովին էլ գոյություն չունի*»[2]:

Սրանք առավել ցայտուն արտահայտված երկու միանգամայն հակադիր տեսակետներ են:

Կա և մի երրորդ տեսակետ, որը, չնայած իր զգուշավորությանը, մոտենում է երկրորդ դրույթին: Դա ակադեմիկոս Վ. Վինոգրադովի մոտեցումն է: «Ավելի զգույշ կլիներ, -- գրում է նա, -- նախադասությունների ստորադասության և համադասության փոխարեն խոսել նախադասությունների կապակցության տարբեր աստիճանների /.../ մասին, որոնք արտահայտվում են շաղկապներով և քերականական այլ միջոցներով՝ բայի եղանակային ձևերով /.../, բառերի դասավորությամբ, դերանվանական բառերով, հնչերանգով և այլն»[3]:

Ժամանակակից ռուսերենի քերականության՝ բուհերի համար նախատեսված դասագրքերում ու ձեռնարկներում շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունների համակարգում համադասության և ստորադասության շարահյուսական դժվարագույն խնդիրը լուծվել է յուրովի, և պետք է ասել՝ ամենահասարակ ու անսպասելի կերպով. շաղկապներ, շաղկապական բառեր և հարաբերական բառեր չունեցող նախադասությունները այստեղ համարված են ո՛չ համադասական և էլ ո՛չ ստորադասական, և այս երկու շարքի նախադասություններից առանձնացված են՝ իբրև անկախ, երրորդ շարքի կամ կարգի նախադասություններ:

---

[1] **А. М. Пешковский**, Русский синтаксис в научном освещении, Москва, 1956, стр. 470.

[2] **В. Н. Петерсон**, Очерк синтаксиса русского языка, Москва, 1938, стр. 33: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[3] **В. В. Виноградов**, Русский язык, Москва, 1947, стр. 708.

Ռուսերենի քերականության ակադեմիական հրատարակության մեջ մի ստվար հատված նվիրված է շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունների քննությանը: Ամենայն մանրամասնությամբ ուսումնասիրված են սրանց իմաստային երանգները, որոնք, ի դեպ, նույնանում են համադասական կամ ստորադասական բարդ նախադասությունների բաղադրիչների շարահյուսական համապատասխան հարաբերություններին: Քննված են դրանց կառուցվածքային հատկանիշները, կապակցության եղանակները՝ կապակցական բառերի բացակայության պարագայում և այլն:

Շատ կողմերով արժեքավոր այդ աշխատության մեջ մեզ հետաքրքրող հարցի մասին կարդում ենք. «Չնայած շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունների մասերի միջև եղած սերտ կապերին /թվարկման, պայմանի, մեկնական, ժամանակային, պատճառահետևանքային և այլն/, հիմք չկա այդ նախադասությունները դիտելու իբրև բարդ համադասական կամ բարդ ստորադասական, քանի որ նման կապը նախադասության մասերի միջև *արտահայտված չէ շարահյուսական կապի ձևական միջոցներով՝ շաղկապներով ու շաղկապական բառերով*»[1]:

Այս դրույթի համաձայն՝ շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունները միջանկյալ դիրք են գրավում բարդ ստորադասական և բարդ համադասական նախադասությունների միջև, քանի որ ստորադասական և համադասական կապի ձևական հատուկ միջոցներ են համարված *միայն շաղկապները* ու *հարաբերական բառերը* հարաբերական դերանունները, որոնք առավել շոշափելի ու ցայտուն են դրսևորում ռուսաց լեզվում /ինչպես և որոշ այլ լեզուներում/ բարդ նախադասությունների բաղադրիչների շարահյուսական հարաբերությունների այլազանությունը:

Շարահարական կապակցության մասին հիշյալ տեսությունը արտացոլված է նաև ռուսերենի քերականության՝ պրոֆ. Գալկինա-Ֆեդորուկի գիտական խմբագրությամբ լույս տեսած բուհական պաշտոնական ձեռնարկում:

«Քանի որ, -- կարդում ենք այնտեղ, -- շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասության բաղադրիչների կապակցությունը դրսևորված չէ ձևականորեն *համադասական և ստորադասական շաղկապներով*, ապա հիմք չկա շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունների կազմում սահմանազատել համադասա-

---

[1] **Грамматика русского языка**, АН СССР, т. 2, часть 2, стр. 380. Ընդգծումը մերն է. -- Ա.Պ.:

կան և ստորադասական նախադասություններ»[1]: Այս տեսության պաշտպանության հարցում, սակայն, հետևողական չգտնվեցին ոչ - բուհական ծեռնարկի և ոչ ակադեմիական քերականության հեղինակները:

Այսպես, օրինակ, նույն բուհական ծեռնարկում շարահարական կապակցությամբ առանձին տիպերի կախյալ նախադասությունների մասին կարդում ենք. «*Պատճառահետևանքային և մեկնական-որոշչային հարաբերությունների* դրսևորման ժամանակ շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունների մեջ հնարավոր է կատարել ստորադասական շաղկապների */եթե, որովհետև/*, կամ հարաբերական բառերի */ինչ, ինչպիսի/* հավելում /ուրեմն սրանք առնչվում են համապատասխան բարդ ստորադասական նախադասություններին՞ -- Ա.Պ./: Մեկնական հարաբերության դրսևորման դեպքում բարդ նախադասության մեջ հնարավոր է մեկնական բառի հավելումը */այսինքն/*. հարակցական /присоеденительное/ հարաբերության արտահայտման ժամանակ /.../ շաղկապի հավելումը հնարավոր չէ. և նման դեպքերում շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասությունները հարաբերակցություն չունեն բարդ ստորադասական կամ բարդ համադասական նախադասությունների հետ»[2]:

Ուրեմն կարելի է եզրակացնել, թե մյուս դեպքերում ունե՞ն:

Գալով ակադեմիական քերականությանը պետք է նկատել, որ «Грамматика»-ն ևս այս հարցում հետևողական չեղավ իր սկզբունքի մեջ: «Ընդհանուր տեղեկություններ բարդ ստորադասական նախադասությունների մասին» գլխում նշվում է, որ, *բացի շաղկապներից և շաղկապական բառերից, ստորադասական հարաբերությունը բարդ նախադասության համապատասխան մասերի միջև* կարող է իրացվել «նաև կառուցվածքային միջոցներով՝ բարդ նախադասության մասերի դասավորությամբ, նրանց կազմի մեջ մտնող բառածևերի հարաբերությամբ, հնչերանգով»[3]: Իսկ «Պայմանի երկրորդական նախադասություններ» ենթախորագրի տակ բերվում են մասնավոր օրինակներ, որ-

---

[1] **Современный русский язык. Синтаксис. Под редакцией проф. Галкиной-Федорук, Москва, 1958, стр., 415**. Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

Կարելի է նկատել, որ այստեղ չեն տարբերակվում հարաբերական և շաղկապական երկրորդական նախադասությունները, որովհետև ռուսերենում հարաբերական դերանունները, որոնք նույնպես ստորադասության արտահայտման միջոցներ են, մեծավ մասամբ նույնական են ստորադասական շաղկապների հետ: Այդ մասին է խոսում «Քանի որ բարդ նախադասության բաղադրիչների կապակցությունը դրսևորված չէ ձևականորեն **համադասական** և **ստորադասական** շաղկապներով...» արտահայտությունը /ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

[2] Տե՛ս նույն տեղը: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[3] **Грамматика русского языка**, АН СССР, т. 2, часть 2, стр. 267.

տեղ պայմանի հարաբերություն արտահայտող երկրորդական նախադասությունները գլխավորի հետ կապակցվում են առանց շաղկապների կամ շաղկապական բառերի: Այստեղ կարդում ենք. «Հանդիպում են և այնպիսի բարդ նախադասություններ, որոնց մեջ մտնող երկու պարզ նախադասությունների ստորոգյալներն էլ արտահայտված են բայի պայմանական եղանակով, ընդ որում այս *երկու նախադասությունների կապը շարահարական է: Նման դեպքերում առաջին պարզ նախադասությունը երկրորդի նկատմամբ արտահայտում է պայմանի հարաբերություն*»[1]:

Այնուհետև բերվում է հետևյալ օրինակը. «Не были бы живы – ваш покорный слуга не имел бы удовольствия вас здесь видеть...». Ինչպես տեսնում ենք, կենդանի փաստերն ու օրինակները չեն անտեսված. ընդհակառակն, նկատի ունենալով կառուցվածքային հայտնի իրողությունները՝ արված են համապատասխան վերապահումներ:

Այսպիսով՝ ռուս քերականագիտության մեջ տարբեր, երբեմն տրամագծորեն միանգամայն հակառակ կարծիքներ կան ոչ միայն շարահարական, այլև զոդվածով բարդ նախադասություններում համադասության և ստորադասության շարահյուսական կարգի առկայության կամ բացակայության վերաբերյալ:

* * *

Շարահյուսական հարցերին անդրադարձած հայ քերականների ճնշող մեծամասնությունը ընդունում է հայերենում զոդվածով կապակցությամբ բարդ նախադասությունների մեջ համադասության և ստորադասության քերականական կարգերի առկայությունը: Ընդսմին ոչ միայն ստորադասական շաղկապներով, այլև հարաբերական դերանուններով կապակցված նախադասությունների մեջ ստորադասական հարաբերության առկայությունն է ընդունվել մեզանում: Եվ դա միանգամայն հասկանալի է, քանի որ հարաբերական երկրորդական նախադասությամբ բարդ նախադասությունները ոչ միայն իրենց բովանդակությամբ ու էությամբ, այլև ձևական-քերականական հատկանիշներով հաճախ պակաս ցայտուն չեն դրսևորում բաղադրիչների միջև եղած անհամարժեքության կամ գերադասության և ստորադասության շարահյուսական հարաբերությունները շաղկապավոր բարդ նախադասությունների համեմատությամբ:

---

[1] Նույն տեղը, էջ 330—331: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

Դեռ ավելին. հարաբերականներով կապակցված կախյալ նախադասությունները իրենց վերաբերական ու իմաստային երանգներով երբեմն ավելի հարուստ են, քան համապատասխան շաղկապավոր նախադասությունները, քանի որ առաջիններում շաղկապական շարահյուսական դերից զատ հարաբերականները, թեկուզ և ձևականորեն, բայց և այնպես ստանձնում են նաև նախադասության այս կամ այն անդամի պաշտոնը, ինչից զուրկ են շաղկապները:

Այս օրինաչափությունները կարելի է նկատել հետևյալ երկու նախադասությունների մեջ.

«Սակայն պիտի ասեմ, *որ իմ թանգարանում կա մի մետեորիդ, որի մեջ, քիմիական ստուգման ենթարկելուց հետո, հայտնաբերվեցին ածխածին և ջուր:* Մի՞թե դա չի ապացուցում, *որ այդ մետեորիդը պատկանում է ինչ-որ մոլորակի, որտեղ կյանք է եղել և գուցե այսօր էլ դեռ գոյություն ունի»* /ԱՇՏՕԿ, 141/:

Այստեղ առկա են գրեթե նույն կառուցվածքով երկու բազմաստիճան ստորադասությամբ բարդ նախադասություններ: Երկուսի էլ երկրորդական նախադասությունները, որոնք շարահյուսորեն կատարում են ուղիղ խնդրի պաշտոն, գերադասի հետ կապակցվել են *որ* ստորադասական շաղկապով: Իսկ որոշիչ երկրորդական կարգի /ենթաստորադաս/ նախադասությունները համապատասխան կախյալ նախադասությունների նկատմամբ ստորադաս հարաբերության մեջ են գտնվում շնորհիվ *որի* (մեջ) և *որտեղ* հարաբերականների, որոնք, ինչպես նշվեց, շաղկապական դերից զատ, կատարում են նաև նախադասության համապատասխան անդամի, տվյալ պարագայում՝ տեղի պարագայի պաշտոնը:

Որ հարաբերականները իսկապես կատարում են նախադասության այս կամ այն անդամի գործառույթ, երևում է, իմիջիայլոց, նաև ոչ երկրորդական նշանակություն ունեցող այն օրինաչափությունից, որ կապակցելով բարդ նախադասության երկու բաղադրիչներ՝ հարաբերականը ինքը կարող է իր հերթին դառնալ կապվող բառ կապի խնդիր, ինչպես վերը մեր բերած օրինակում /«... *որի մեջ*...»/ :

Ահա մեկ օրինակ, որտեղ կախյալ նախադասությունը կապակցվել է հարաբերականով, որին այս դեպքում նախորդում է կապը նախդիրը. «Տեր Հայկազունը ուսանել էր Էջմիածնի ճեմարանում առ ոտս կաթողիկոսի, *ի դեմս որի* հայոց քրիստոնեությունը մեծարում էր գերագույն հովվապետին» /ՖՎՄԼՔՕ, 78/:

Չնայած կապակցության տարբեր եղանակներին /շաղկապով և հարաբերական դերանվամբ/ ստորադասական հարաբերությունը հիշյալ բարդ նախադասությունների համապատասխան մասերի միջև ակնբախ է և կասկած չի հարուցում:

Աշխարհաբարի քերականության լավագույն գիտակ Մ. Աբեղյանը նույնիսկ իմաստային տարբերակում է դնում հիշյալ երկու կառուցվածքների՝ շաղկապավոր և հարաբերական կախյալ նախադասությունների միջև՝ գտնելով, որ «հարցական-հարաբերական բառերը /.../ անորոշ իմաստով բառեր են. ուստի դրանցով կապված երկրորդական խոսքերը /իմա՝ նախադասությունները -- Ա.Պ./ մեծ մասամբ ունին անորոշ կամ ընդհանրական նշանակություն»[1]:

Զարգացնելով այս միտքը՝ վաղամեռիկ լեզվաբան Ռ. Հովհաննիսյանը իր հոդվածներից մեկում, խոսքը մասնավորեցնելով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների վրա, նշում է կառուցվածքային տարբերությունների հետևյալ շարքը.

«Շաղկապավոր և հարաբերական ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները իրարից տարբերվում են՝

1. Բարդ ստորադասական նախադասության գերադաս և ստորադաս մասերի միջև եղած գործողության և օբյեկտի շարահյուսական հարաբերության առաջին եզրի, այն է՝ գործողության ընդհանուր, վերացական իմաստով.

2. Նույն շարահյուսական հարաբերության երկրորդ եզրի օբյեկտի ընդհանուր իմաստով.

3. Հարաբերության արդյունքով, այսինքն՝ օբյեկտի վրա գործողության ունեցած ներգործության աստիճանով»[2]:

Ստորադասական կապակցության այս երկու եղանակները, ի թիվս այլ աշխատությունների, արտացոլվել են նաև արդի հայերենի շարահյուսության դպրոցական դասագրքում[3]:

Հարցական-հարաբերական դերանուններով և ստորադասական շաղկապներով կապակցված նախադասությունների ստորադասական հարաբերությունները մանրամասնորեն քննության են ենթարկվել Ն. Պառնասյանի՝ զոդվածավոր կապակցության ուսումնասիրությանը նվիրված «Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում» մենագրության մեջ, որին անդրադարձանք վերը:

Շարահարական կապակցությամբ կախյալ նախադասությունների ստորադասական հարաբերության հնարավորությունը վկայված է մեր դասական հայագիտության ներկայացուցիչների կողմից:

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965, էջ 609-610:

[2] **Ռ. Հովհաննիսյան**, Շաղկապավոր և հարաբերական ուղիղ խնդիր /Նախադասությունների էական առանձնահատկությունները/, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1962, № 8, էջ 22:

[3] Տե՛ս **Գուրգեն Սեվակ**, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1936 և հաջորդ հրատարակությունները, «Բարդ նախադասություն» գլուխը:

Այսպես. տակավին 1866 թվականին Ա. Այտընյանի խորաթափանց միտքը նկատել է, որ «Պարզ ստորադասական ժամանակ մը / իմա՛ ըղձական եղանակը -- Ա.Պ./ բավական կըլլա երբեմն թեական նախադասություն կազմելու, առանց *եթե, երբ, մէ* ավելացնելու»[1]: Սրան իբրև ապացույց Ա. Այտընյանը վկայակոչում է համապատասխան մի քանի օրինակներ, ինչպես՝ «*Մեռնելիքս իմանամ*, զքեզ չեմ լքաներ», «*Քարե սիրտ ըլլար*, կհալեր՝ տեսնելով սգալից որբերն, որ մեյ-մեկ անկյուն քաշված, ողորմ-ողորմ կուլային» և այլն:

Ուրեմն, ըստ Ա. Այտընյանի, առանց *եթե, մէ* ստորադասական շաղկապների և *երբ* հարաբերականի էլ կարող է ստեղծվել երկրորդական, տվյալ պարագայում՝ պայմանի հարաբերություն արտահայտող նախադասություն:

Այնուհետև մեր դարի առաջին տասնամյակին Մ. Աբեղյանը իր «Աշխարհաբարի շարահյուսության» մեջ, ինչպես տեսանք, որոշակի կերպով նշում էր, որ երկրորդական նախադասությունները գլխավորի հետ կարող են կապակցվել զոդվածով, այսինքն՝ շաղկապներով կամ հարաբերական բառերով, որ կարող են կատարել շաղկապի դեր, և շարահարությամբ՝ առանց վերջինների, նշանակությամբ միայն՝ «դառնալով ենթակա, խնդիր և այլն»[2]:

Այսպիսով, ըստ Մ. Աբեղյանի, ստորադասական կապակցության եղանակը չի փոխում բարդ նախադասության մեջ մտնող համապատասխան պարզ նախադասությունների հարաբերության բնույթը:

Ավելի ուշ՝ նոր ժամանակներում, պրոֆ. Գ. Սևակը, խոսելով Հ. Թումանյանի լեզվի և ոճի մասին, մի առիթով անուղղակի կերպով ակնարկում է ստորադասական կապակցության հնարավորությունը շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասություններում[3]:

Պրոֆ. Էդ. Աղայանը նույնպես չի ժխտում շարահարական ստորադասական կապակցությունների հնարավորությունը բարդ նախադասություններում, թեև գտնում է, որ դրանց մեջ ստորադասական կապակցությունը «մեծ մասամբ արտահայտվում է ստորադասական շաղկապների կամ օժանդակ բառերի միջոցով»[4]:

---

[1] **Ա. Այտընեան**, Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի, հանդերձ ներածութեամբ և հավելուածով, Նախաշավիղ, Վենետիկ, 1866, էջ 210: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Մ. Աբեղյան**, Աշխարհաբարի շարահյուսություն, էջ 278:

[3] Տե՛ս **Գուրգեն Սեվակ**, Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Երևան, 1948, էջ 128 և հջ.:

[4] Տե՛ս է. **Աղայան**, Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 1952, էջ 394:

Եվ, վերջապես, ստորադասական կապակցության վերաբերյալ լույս տեսած գրքի հեղինակ Ն. Պառնասյանը գրում է. «Ըստ գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների կապակցության եղանակի *բարդ ստորադասական նախադասությունները լինում են երկու տեսակ.*

ա/ *շաղկապավոր բարդ ստորադասական նախադասություններ*, որոնց մեջ գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների կապակցության հիմնական միջոց ծառայում են շաղկապներն ու հարաբերական բառերը.

բ/ *անշաղկապ բարդ ստորադասական նախադասություններ*, որոնց մեջ գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների կապակցության համար օգտագործվում են այլ քերականական միջոցներ: Շաղկապներն ու հարաբերական բառերն այստեղ բոլորովին բացակայում են»[1]:

Հետևաբար, ըստ Ն. Պառնասյանի, շարահյուսորեն համարժեք նախադասություններ պետք է համարել բարդ ստորադասական այնպիսի նախադասությունները, որոնց մեջ կախյալ և գլխավոր նախադասությունները կապակցվում են շաղկապներով կամ հարաբերական բառերով և կամ առանց դրանց: Ստորադասությունը չի որոշվում *միայն* շաղկապներով: Նույն կարծիքը նա պաշտպանում է նաև իր «Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում» ուսումնասիրության մեջ: Գտնելով, որ «Նախադասությունների անշաղկապ կապակցության ժամանակ ևս կարելի է տարբերակել համադասությունը և ստորադասությունը»[2] նա այդպիսիք որոշակի կերպով սահմանազատում է ու քննում *«Անշաղկապ բարդ համադասական նախադասություններ»* և *«Անշաղկապ բարդ ստորադասական նախադասություններ»* խորագրերի տակ[3]:

Շարահարական կապակցությունը մասամբ հետազոտված է և Վ. Առաքելյանի «Հայերենի շարահյուսության» 2-րդ հատորում, որտեղ հեղինակը նույնպես պաշտպանում է շաղկապներ և հարաբերականներ չունեցող բարդ նախադասություններում համադասության և ստորադասության առկայության հնարավորությունը: Ըստ այդմ հիշյալ կառուցվածքի նախադասությունները ստորաբաժանում է «*անկախ*

---

[1] **Ն. Պառնասյան**. Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, Երևան, 1961, էջ 19: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Ն. Պառնասյան**. Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964, էջ 9:

[3] Նույն տեղը, էջ 20, 60 և հջ.:

*շարահարությամբ բարդ նախադասությունների»* և *«կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասությունների»*[1]:

Շարահարական կապակցությանը առնչվող որոշ հարցեր արծարծված են նաև առանձին հոդվածներում[2]:

* * *

Ժամանակակից հայոց լեզվի շարահյուսական կառուցվածքի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ շարահարական կախյալ նախադասությունները, սկսած շատ հին ժամանակներից, ունեն կիրառության բավականին լայն շրջանակներ: Նրանք կազմում են շաղկապավոր և հարաբերական նախադասություններին զուգահեռ կառուցվածքներ:

Շարահարական կապակցության շատ արտահայտություններ սովորական իրողություններ են լեզվի մեջ և հատկապես մեծ չափով կիրառություն ունեն առօրեական խոսակցական լեզվում: Սա ժողովրդային լեզվամտածողության արտահայտության յուրահատուկ ձևերից մեկն է, որը մասամբ արդյունք է նաև ժամանակի և տարածության խնայողության մարդկային հասարակ ձգտման:

Շարահարությունը իրոք շատ հին երևույթ է լեզվի մեջ, այնքան հին, որ ոմանց կարծիքով՝ նույնիսկ նախորդել է առհասարակ համադասության և ստորադասության կարգերին շարահյուսության մեջ: Հիշենք թեկուզ հայտնի լեզվաբան Ս. Կարցևսկուն, որը փորձում էր լուծել համադասության և ստորադասության հարցը՝ կապելով դրանք շարահարության հետ: Նրա կարծիքով՝ համադասությունն ու ստորադասությունը ծագում են շարահարական կապակցությամբ նախադասություններից[3]:

---

[1] **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, Երևան, 1964, էջ 362 և հջ.:

Հայոց քերականագիտության մեջ շատերն են գործածել «անկախ» և «կախյալ» (շարահարություն) գիտաբառերը՝ իբրև շարահյուսական համապատասխան հասկացությունների արտահայտիչներ, որոնք համարժեք են **համադասություն** և **ստորադասություն** հասկացություններին: **Շարահարություն** կամ **շարահարական կապակցություն** գիտաբառերը /տերմինները/ նույնպես նորություն չեն մեզանում: Համադրելով հիշյալ երկու քերականական կարգերը՝ պրոֆ. Վ.Առաքելյանը ստեղծեց քերականական նոր գիտաբառեր՝ **«կախյալ շարահարություն»** և **«անկախ շարահարություն»**: Պետք է խոստովանել, որ դրանք կազմված են միանգամայն հաջող և լիովին ճիշտ են ներկայացնում համապատասխան քերականական կարգերը: Ուստի և, բնականաբար, մենք ևս չենք հրաժարվում դրանց կիրառությունից:

[2] Հմմտ. **Ռ. Մկրտչյան**, անշաղկապ բարդ ստորադասական նախադասության մասին, ՀԽՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1956, № 3: **Լ.Խաչերյան**, Պարագայական անշաղկապ նախադասությունները գրաբարում, ՀԽՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1959, № 10:

[3] Տե՛ս **S. Karcevski**, Du dualisme asymetrique du signe lingvistique, CF, s. 14:

Նույն միտքն է զարգացնում նաև Ա. Պեշկովսկին: «Շարահարությունը /.../, --ասում է նա, -- ամենայն հավանականությամբ, ավելի հին է և՛ համադասությունից, և ստորադասությունից: Հին ժողովրդական հանապազօրյա խոսակցական լեզվում մենք ամեն քայլափոխի շարահարական կապակցության ենք հանդիպում այնպիսի նախադասություններում, որտեղ ժամանակակից զուտ գրական խոսքը պահանջում է շաղկապներ»[1]:

Իսկ այսօր ո՞րն է ելակետը որոշելու համար, դիցուք, մեկ բարդ նախադասության մեջ մտնող պարզ նախադասությունների շարահյուսական հարաբերությունը այն դեպքում, երբ բացակայում են կապակցական հատուկ բառերը:

Նախ անհրաժեշտ է նշել, որ համադասությունը և ստորադասությունը բարդ նախադասության մեջ, այսպես ասած, կառուցվածքային օրինաչափություններ են, որոնք, նայած կապակցության եղանակներին, ստանում են զանազան ձևական-քերականական դրսևորումներ, մի դեպքում գործում են շաղկապները,շաղկապական բառերը կամ հարաբերական բառերը, երկրորդ դեպքում, եթե վերջիններս բացակայում են, աշխատում են հնչերանգը, շարադասությունը, բաղադրիչ-նախադասությունների բայ-ստորոգյալների որոշակի կիրառությունը և այլն:

Ըստ որում նույնիսկ շաղկապների առկայության դեպքում համադասության և ստորադասության քերականական կարգերը տարբերակվում են ոչ միայն բարդ ամբողջական նախադասության բաղադրիչների միմյանց նկատմամբ լրացական հարաբերություններ արտահայտելու կամ չարտահայտելու հանգամանքով: Բաղադրիչների միմյանց լրացնելը երբեմն փոխադարձ է, երբեմն միակողմանի, բայց ոչ - մեկը, ոչ մյուսը դեռևս ինքնին ստորադասություն չի կազմում: Լեզվի մեջ շատ սովորական իրողություն են բարդ նախադասության մեջ համադասական շաղկապներով կապակցված այնպիսի բաղադրիչ նախադասությունները, որոնք անխզելիորեն կապված են միմյանց և փաստորեն լրացնում են մեկը մյուսի միտքը արտահայտելով ժամանակային, պատճառահետևանքային և զանազան այլ հարաբերություններ:

Դրանց շարահյուսական կապը երբեմն այնքան սերտ է լինում, որ մասերի ինքնուրույնությունը ամբողջապես կորչում է, և մեկը առանց մյուսի չի կարող անկախ կիրառվել: Այդպես են նաև երկրորդ եզրում զեղչված անդամներով ներհակական բնույթի բարդ համադա-

---

[1] Տե՛ս ***А. Пешковский***, **Русский синтаксис в научном освещении, էջ 473-474:**

սական նախադասությունները (օրինակ «Քամանչի ձայնը գալիս էր դիմացի պատուհանից, *իսկ մյուս ձայները երկրորդ հարկից*» ՀԱՀԾ, 76/): Այստեղ զեղչված անդամներ ունեցող բաղադրիչները զուրկ են անկախությունից և իմաստով լրացվում են նախորդ պարզ բաղադրիչ-նախադասությամբ:

Բարդ նախադասության բաղադրիչների միջև ստորադասություն կարող է լինել միայն այն դեպքում, երբ կազմիչ-նախադասությունները միմյանց նկատմամբ շարահյուսորեն *անհամարժեք են*, իրենց ունեցած կշռույթով և կատարած պաշտոնով մեկը *ստորադասվում է մյուսին ստանձնելով նրա բացակա անդամի շարահյուսական դերը*:

Այսպիսով, ի վերջո, անկախ կապակցության եղանակներից, *համարժեքության* և *անհամարժեքության* կամ, ընդունված տերմինաբանությամբ *համադասության* և *ստորադասության* շարահյուսական կարգերը որոշողը բարդ նախադասության բաղադրիչների իմաստային հարաբերությունն է, իմաստային գործոնը, այն, որ, ասենք, այսինչ նախադասությունը վերառված կերպով ընդգրկվում է իբրև այսինչ նախադասության որևէ անդամ՝ ենթակա, խնդիր, պարագա և այլն:

Սա լեզվական փաստերի վրա խարսխված առավել գիտական, ուրեմն և ճշմարիտ ուսմունքն է համադասական և ստորադասական հարաբերությունների մասին՝ բարդ նախադասության բաղադրիչների միջև: Այս ուսմունքը ընդհանուր ճանաչում է գտել լեզվաբանների ճնշող մեծամասնության կողմից:

Մեզանում՝ մեծավաստակ Մ.Աբեղյանը հարցիս մասին գրում է. կապակցությունը կարող է կատարվել երկու եղանակով՝ զոդվածով և շարահարությամբ, երբ «երկրորդական խոսքերը, առանց որևէ կապակցական բառի, *ճշանակությամբ միայն* /ընդգծում ենք *ճշանակությամբ*, այսինքն՝ *իմաստով միայն* -- Ա.Պ./ միանում են գլխավոր խոսքի հետ դառնալով ենթակա, խնդիր և այլն»[1]:

Այս դրույթը պաշտպանում է նաև Վ. Առաքելյանը՝ իր հայտնի աշխատության մեջ: Բարդ նախադասության երկու տեսակների՝ համադասական և ստորադասական, գրում է նա, «հիմնական տարբերակումը պայմանավորվում է դրանց *մասերի իմաստային փոխհարաբերությամբ*»[2]:

Նույն միտքը հաստատում է նաև անշաղկապ կապակցությունների քննությանը նվիրված մենագրության հեղինակ Ն. Պառնասյանը: Նրա կարծիքով՝ «Անշաղկապ բարդ նախադասության *կառուցվածքա-*

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, էջ 609: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 29: Ընդգծումը մերն է -- Ա. Պ.:

*յին էությունը որոշողը հանդիսանում է իմաստային գործոնը /.../, բարդ նախադասության բաղադրիչների բովանդակությունների հարաբերակցությունը»*[1]*:*

Երբ հետևյալ պարզ նախադասությունների մեջ՝ «Լևոնը *ոտքով* գնաց տուն» և «Լևոնը *ոտքով* ծյան վրա ինչ-որ մի բան գծագրեց», միևնույն անդամը՝ *ոտքով*, առաջին դեպքում համարում ենք *ծևի պարագա*, իսկ երկրորդ նախադասության մեջ՝ *միջոցի խնդիր*, ապա մի՞թե դարձյալ իմաստային գործոնը չէ, որ ծառայում է իբրև նախադասությունների անդամների շարահյուսական հարաբերության տարբերակման հիմունք:

Եթե այսպես ենք վարվում պարզ նախադասության մեջ որևէ անդամի պաշտոնը որոշելիս, ինչո՞ւ չպետք է այդպես վարվենք բարդ նախադասության կազմի մեջ այս կամ այն պարզ նախադասության դերը գնահատելիս:

Սրան ավելացնենք, որ իմաստային գործոնը որոշիչ է ո՛չ միայն շարահարական, այլև առանձին տեսակների շաղկապավոր նախադասությունների բաղադրիչների շարահյուսական հարաբերակցությունը դիտարկելիս, քանի որ, ինչպես հայտնի է, միևնույն շաղկապներով կարող են կապակցվել երբեմն համադաս, երբեմն էլ գերադաս և ստորադաս նախադասություններ:

Այսպես է հարցը լուծվում այսօր և հայերենի շարահյուսության քննությանը նվիրված մենագրություններում, դասագրքերում ու հոդվածներում:

Անշուշտ ստորադասական հարաբերության քերականական արտահայտության ամենահավաստի միջոցներն են ստորադասական շաղկապները՝ շաղկապավոր բարդ նախադասություններում, և հարաբերական դերանունները՝ հարաբերական նախադասություններում:

Սակայն, արդեն նշվեց, ստորադասական հարաբերությունը առկա և շոշափելի է հաճախ և այնպիսի նախադասություններում, որոնց մասերը չեն կապակցվում ո՛չ շաղկապներով, ո՛չ էլ հարաբերական դերանուններով: Վերցնենք հետևյալ շարահարական կապակցությունը բարդ նախադասության մեջ և ենթարկենք մասնակի քննության:

«Մացակ ապերը չլիներ՝ մեզ կերել էր մեր միջի խալխը» /ՆՋՀ, 57/:

Այստեղ բարդ նախադասության մեջ առկա երկու պարզ նախադասություններից առաջինը պայմանականորեն նշանակենք Ա տառով, երկրորդը՝ Բ: Ստորադասությունը բացահայտելու համար պետք է

---

[1] **Ն. Պառնասյան**, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964, էջեր 17-18: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

նախ և առաջ գտնել, թե շարահյուսական ինչպիսի՛ հարաբերություն գոյություն ունի Ա-ի և Բ-ի միջև: Ընդունենք, թե այդ հարաբերությունը համադասական է. այս դեպքում Ա-ի և Բ-ի հարաբերությունը պետք է համարժեք կամ համազոր լինի, այսինքն՝ Ա-ն շարահյուսորեն Բ-ին պիտի հարաբերի այնպես, ինչպես Բ-ն հարաբերում է Ա-ին: Արդյոք այդպիսի՞ն է երկու պարզ նախադասությունների հարաբերությունը մեր վկայակոչած օրինակում: Պարզ նկատվում է, որ ո՛չ: Բերված օրինակում երկու նախադասություններից յուրաքանչյուրը մյուսին հարաբերում է յուրովի: Ա-ն Բ-ին հարաբերում է ո՛չ այնպես, ինչպես Բ-ն՝ Ա-ին: Ա-ի հարաբերությունը Բ-ին ստորադաս է, իսկ Բ-ինը Ա-ին, կարելի է ասել, գերադաս, քանի որ Ա-ի մեջ արտահայտված գործողությունը այս կամ այն կողմով նեկնաբանում, հարստացնում է Բ-ի մեջ արտահայտված գործողությունը՝ ցույց տալով, թե ո՛ր դեպքում կարող է կատարվել այն: Նույն նախադասության շաղկապավոր տարբերակը կլինի՝ «Եթե *Մացակ ապերը չլիներ, մեզ կերել էր մեր միջի խալխը*»: Ա-ի հարաբերությունը Բ-ին պայմանի հարաբերություն է և նշում է Բ-ի մեջ *կատարվող գործողության համար անհրաժեշտ պայմանը*. մինչդեռ Բ-ի հարաբերությունը Ա-ին հետևանքային է, այսինքն՝ ցույց է տալիս, որ տվյալ Ա պայմանի առկայությամբ միայն կստացվի տվյալ Բ հետևանքը[1]:

Սակայն այս իմաստային հատկանիշներով չեն սպառվում Ա-ի և Բ-ի հարաբերությունները. վերջինների միջոցով բացահայտվում է դրանցից յուրաքանչյուրի ունեցած կշիռը ամբողջ բարդ նախադասության մեջ: Քննելով նախադասությունների հարաբերությունները միմյանց նկատմամբ՝ մենք տեսնում ենք, որ ամբողջական բարդ նախադասության հիմնական միտքը արտահայտվում է երկրորդի՝ Բ-ի մեջ, իսկ առաջինը՝ Ա-ն, որևէ կողմով բացահայտում է երկրորդի՝ Բ-ի մեջ արտահայտված գործողության հատկանիշը /պայմանը/:

Սակայն սրանից չպետք է բխեցվի, որ Բ նախադասությունը /«...մեզ կերել էր մեր միջի խալխը»/ *գլխավոր* պետք է կոչել հենց *միայն* նրա համար, որ նրանում արտահայտվել է ամբողջ բարդ նախադասության գլխավոր միտքը, հիմնական իմաստը կամ բովանդակությունը:

Բարդ ստորադասական նախադասության բաղադրիչ հատվածների՝ *գլխավոր* և *երկրորդական /կախյալ/* անվանումները, ինչպես նշվեց, բխում են նրա շարահյուսական կառուցվածքից, այն բանից, թե քերականորեն որը որին է ստորադասված:

---

[1] Համմտ. նաև ***А. Пешковский***, Русский синтаксис в научном освещении, стр. 462.

Ինչպես նկատում են ռուսաց լեզվի շարահյուսության բուհական դասագրքի հեղինակները, «...քերականական տեսակետից կարևոր չէ, թե բարդ ստորադասական նախադասության մասերից որի՛ մեջ է պարունակվում «առավել կարևոր», «հիմնական», «գլխավոր» միտքը, իսկ որի՛ մեջ «երկրորդական» միտքը»[1]:

Վերը բերված օրինակում ամբողջ նախադասության հիմնական միտքը պարզ զուգադիպությամբ արտահայտվել է շարահյուսորեն գլխավոր նախադասության մեջ: Մինչդեռ շատ հաճախ բարդ նախադասության մեջ շարահյուսորեն, կառուցվածքային տեսակետից գլխավոր կարող են լինել այնպիսի պարզ նախադասություններ, որոնք ամենևին էլ չեն արտահայտում հիմնական միտքը. ընդհակառակն, գլխավոր միտքը արտահայտված է լինում երբեմն կախյալ նախադասությամբ: Սակայն կառուցվածքային տեսակետից գլխավորը չի դադարում այդպիսին լինելուց: Նման նախադասությունների բազմաթիվ օրինակներ քննված են աշխատությանս ենթակայի և ուղիղ խնդրի դեր կատարող նախադասություններին վերաբերող գլուխներում: Ահա մեկ-երկու օրինակ. «Ինձ թվում է, *թե գարուն է կրկին կմ հոգում*»:

«Կարծում եմ *այսքանն էլ բավական է*»:

Այս բարդ նախադասություններում բուն ասելիքը արտահայտված է ո՛չ թե քերականորեն գլխավոր, այլ ընդգծված երկրորդական նախադասությունների մեջ: Հետևաբար, գլխավոր նախադասությունը այդպիսի անուն է կրում ո՛չ թե իր իմաստային հատկանիշների համար, այլ այն պատճառով, որ նա կազմում է բարդ նախադասության այն հատվածը, որին *քերականորեն* ստորադասված է մեկ այլ նախադասություն, որը կոչվում է *երկրորդական, կախյալ* կամ *ստորադաս* նախադասություն:

Այժմ քննենք հետևյալ բարդ նախադասության մեջ մտնող պարզ նախադասությունների հարաբերությունը.

«Դոփում են, դոփում են, դոփում են ձիերը,
Մթի մեջ դոփում են, խփում են պայտերը,
Պայտերը խփում են, խփում են հողին. --
*Անծայր է գիշերը, անհայտ է ուղին*» /ԵՉԸԵ, 15/:

Պարզության համար վերցնենք այս բազմաբաղադրիչ նախադասության մեջ մտնող միայն վերջին ընդգծված երկու պարզ նախադասությունները, որոնցից առաջինը արտահայտենք Ա-ով, երկրորդը Բ-ով: Դժվար չէ նկատել, որ կառուցվածքային տեսակետից, ինչպես

---

[1] **Современный русский язык. Синтаксис. Под редакцией проф. Е.М. Галкиной-Федорук, Москва, 1958, стр. 360.**

նաև իմաստով, այստեղ Ա-ն շարահյուսորեն Բ-ին հարաբերում է այնպես, ինչպես Բ-ն Ա-ին: Այդպիսին է հարաբերությունը և ամբողջ բարդ նախադասության մյուս բաղադրիչների միջև: Բարդ ամբողջի մեջ Ա-ն ունի ճիշտ այնպիսի կշիռ ու արժեք, ինչպիսին ունի և Բ-ն /և մյուս բաղադրիչները/: Երկուսից յուրաքանչյուրը տվյալ նախադասության մեջ ունի հարաբերական անկախություն և երկար դադարով տրոհվելիս կարող է դառնալ անկախ նախադասություն: Սակայն այդ անկախ մտքերը մենք հակադրում ենք միմյանց և կազմում երկու տարբեր հակադիր մտքերի քերականական միասնությունը մեկ բարդ նախադասության մեջ, որտեղ երկու Ա և Բ պարզ նախադասությունները արդեն զրկվում են անկախությունից, քանի որ կազմում են մեկ ընդհանուր բարդ մտքի երկու ծայրաթևերը /«Անծայր է գիշերը, և անհայտ է ուղին»/:

Փակագծված այս նախադասության մեջ Ա-ն շարահյուսորեն այնքանով է կախված Բ-ից, որքանով որ Բ-ն Ա-ից: Այլ խոսքով Ա նախադասության հարաբերությունը Բ-ին հակադարձ համեմատական է Բ նախադասության հարաբերությանը Ա-ին: այստեղից էլ բխում է նրանց հավասար կշիռը և համարժեք նշանակությունը բարդ նախադասության մեջ:

Ուստի և դրանք համազոր, համադաս նախադասություններ են:

Ահա շարահարությամբ կապակցված մի քանի համադաս նախադասություններ ևս.

*«Ես՝ պղտորված մի վտակ,*
*Դու՝ մոլորված մի առու,*
*Չեմ էլ հիշում,* թե ինչպես
Ու երբ գտանք իրարու» /ՀՍՄԱ, 121/:

*«Գետ էր, գետափ էր, անտառ էր, հով էր,*
*Սունկի բուրմունքից կեչին գինով էր,*
*Կեչին չոքել էր արահետին...»* /Ն.տ., 19/:
*«Ծովն էր, գիշեր էր, ես էի և դու,*
*Չորս հոգով էինք, էլ ոչ ոք չկար» /Ն.տ., 120/:*

Այսպիսով՝ այն բարդ նախադասությունները /անկախ կապակցության եղանակներից/, որոնց մեջ մտնող պարզ նախադասությունները միմյանց նկատմամբ շարահյուսորեն համարժեք են ու համազոր, ներկայացնում են բարդ համադասական նախադասություններ:

Այս տեսակետից միանգամայն իրավացի է Ա. Պեշկովսկին, երբ բարդ նախադասության մեջ մտնող պարզ նախադասությունների հա-

մադասական հարաբերությունը դիտում է իբրև *հակադարձ* հարաբերությունների արտահայտություն, իսկ գերադաս և ստորադաս հարաբերությունները՝ *ոչ հակադարձ*[1]:

Սակայն միշտ չէ, որ այսպես հեշտությամբ կարելի է գծել համադասության և ստորադասության սահմանները: Երբեմն կարող են հանդիպել և այնպիսի բարդ նախադասություններ, որոնց մասերի հարաբերությունը դժվարությամբ է բացահայտվում: Թերևս հենց այս նկատի ուներ պրոֆ. Վ. Վ. Վինոգրադովը, որը խոսելով քերականական մեզ հետաքրքրող կարգերի մասին, նշում էր, թե «...«համադաս» նախադասությունների մեջ գրեթե միշտ առկա են «ստորադասության» տարրեր, իսկ ստորադասության որոշ տիպերում շոշափելի է համադասական կապակցությունը»[2]:

Էլ չենք խոսում այն մասին, որ հաճախ նույն բարդ նախադասության մեջ կարող են լինել և՛ համադաս, և՛ ստորադաս պարզ նախադասություններ, ինչպես և ստորադասությունը կարող է լինել հարաբերական. միևնույն ստորադաս նախադասությունը մեկ պարզ նախադասության նկատմամբ կարող է լինել իրոք ստորադաս, իսկ մեկ ուրիշի նկատմամբ՝ գերադաս կամ գլխավոր: Այս դեպքում շրջանառության մեջ են մտնում *երկրորդական կարգի* երկրորդական նախադասությունները կամ, արդի տերմինաբանությամբ՝ *ենթաստորադաս* նախադասությունները, որը ենթադրում է բազմաստորադասություն կամ ստորադասության բազմաստիճանականություն: Նման իրողություններ կարող են լինել նաև շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասություններում: Դեռ ավելին. հենց շաղկապ չունեցող նախադասություններում է, որ երբեմն ստորադասությունն ու համադասությունը իրենց էությամբ այնքան են սերտաճում միմյանց մեջ, որ տվյալ մասնավոր օրինակում հաճախ դժվար է լինում հստակ կերպով սահմանազատել ստորադասությունն ու համադասությունը միմյանցից:

Ինչպես նշվեց վերը, մենք պաշտպանում ենք այն տեսակետը, որ բարդ նախադասությունների մեջ մտնող պարզ նախադասությունների ստորադասական հարաբերությունը կարող է արտահայտվել թե՛ ստորադասական շաղկապներով ու հարաբերական բառերով և թե՛ առանց շաղկապների ու հարաբերական բառերի՝ ձևաբանական-շարահյուսական այլ միջոցներով:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ շաղկապների ու հարաբերական բառերի բացակայության դեպքում ստորադասական կապակցությունը սովորաբար չի խախտվում, և չի փոխվում բարդ նա-

---

[1] Տե՛ս *А. Пешковский*, **Русский синтаксис в научном освещении, էջ 462 և հջ.:**

[2] Сборник «Вопросы синтаксиса современного русского языка».М., 1950, стр. 670.

խադասության համապատասխան մասերի շարահյուսական հարաբերությունը, հետևաբար, չի փոխվում ամբողջ բարդ նախադասության քերականական կառուցվածքը: Զոդվածավոր և շարահարական կապակցությամբ նախադասությունները շարահյուսական կապակցության երկու հակադիր և զուգահեռաբար գոյություն ունեցող ձևեր են, որ գրեթե հավասարապես օրինաչափ երևույթ են լեզվի մեջ և չեն բացառում մեկը մյուսին: Ընդհակառակն, դրանց զուգահեռ գոյությունը հարստացնում է լեզվի շարահյուսական ու ոճական հնարավորությունները, *ավելի ճկուն ու արտահայտիչ դարձնում խոսքը:*

Շարահարական կապակցությունը երկրորդական նախադասություններին շատ հաճախ տալիս է իմաստային և վերաբերական նոր, զոդվածավոր կապակցություններից տարբեր երանգներ, որոնց մասին առավել մանրամասն խոսվելու է առանձին, մասնավոր օրինակները քննելիս, ուստի այստեղ հարկ չենք համարում անդրադառնալ այդ խնդրին:

Իսկ ինչպե՞ս է իրացվում կապակցությունը շաղկապների բացակայության դեպքում: *Ամենից առաջ հարկ է նշել, որ ամեն տեսակի ու* բնույթի զոդվածավոր նախադասություններին չէ, որ համապատասխանում է շարահարական կապակցությունը, և ընդհակառակն, շարահարական կապակցությունը միշտ չէ, որ կարելի է փոխարինել զոդվածավոր կապակցությամբ: Այլ խոսքով՝ միշտ չէ, որ իրար կողքի զուգահեռաբար գոյություն են ունենում նույնաբնույթ զոդվածական և, ասենք, շարահարական կապակցությամբ նախադասություններ:

Եվ չպետք է կարծել, որ շարահարությամբ նախադասությունները *իրենց բնույթով և ամբողջ բարդ նախադասության մեջ ունեցած* շարահյուսական գործառույթներով պակաս բազմազան են՝ զոդվածներով կապակցված երկրորդական նախադասությունների համեմատությամբ: Ուսումնասիրությունները բերել են այն համոզման, որ շարահարական կախյալ նախադասությունները՝ իրենց զուգահեռ շաղկապավոր կամ հարաբերական կապակցությունների համեմատությամբ, արտահայտած իմաստային նրբերանգներով, ոճական արժեքով ու նշանակությամբ ունեն խիստ բազմազան արտահայտություններ, նույնչափ բազմազան են և նրանց կապակցության ձևերը, որոնք, ինչպես նշվեց, կարող են դրսևորվել բառական-քերականական այլևայլ օժանդակ միջոցներով՝ բառերի դասավորությամբ, բարդ նախադասության մեջ մտնող պարզ նախադասությունների շարադասությամբ, բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությամբ, եղանակավորող բառերով, հնչերանգով և այլն:

Շարահարական կապակցության մեջ հաճախ որոշիչ դեր է կատարում հնչերանգը, որը, ցավոք, ինչպես հարկն է, տակավին հետա-

զոտված չէ մեզանում և մեր քերականագիտությանը ծանոթ է իր միայն մի քանի ընդհանուր դրսևորումներով՝ «հարցական հնչերանգ», «բացականչական հնչերանգ» և այլն:

1962 թվականին հրատարակված «Ժամանակակից հայերենի շարահյուսության մի քանի հարցեր» գրքում Ս. Գ. Աբրահամյանը մի շարք ուշագրավ դիտողություններ է անում նախադասության հնչերանգի վերաբերյալ: Նա իրավացիորեն նկատել է տալիս, որ «Ինտոնացիան այնքան կարևոր նշանակություն ունի նախադասության համար, որքան բառական շեշտը՝ բառի համար: ...Հատուկ ինտոնացիան նախադասության հիմնական հատկանիշներից է, որ կարևոր է *նախադասության ամբողջականությունը և մտքի ավարտվածությունը ձևավորելու համար*»[1]:

Նույնը առավել մեծ չափերով վերաբերում է նաև շարահարական կապակցությամբ նախադասություններին: Դեռ ավելին. հնչերանգի դերը բարդ ստորադասական նախադասություններում երբեմն այնքան է մեծանում, որ միայն նրանո՛վ է որոշվում կապակցության բնույթը:

Այսպես՝ երբեմն շարահարությամբ կախյալ նախադասությունը իր արտաքին քերականական հատկանիշներով, իր կառուցվածքով այնքան է նման լինում հարաբերական բառերով կապակցված նախադասություններին, որ ինքնին դժվար, գրեթե անկարելի է լինում որոշել կապակցության բնույթը, այն, թե արդյոք նախադասությունը շարահարակա՞ն է, թե՞ հարաբերական կախյալ նախադասություն: Քննենք հետևյալ նախադասությունները.

1/ «Չգիտեմ՝ *ինչ* է նրա ուզածը»:

Սա արտաքնապես նույնական է հարաբերականով կապակցված նախադասությանը, սակայն շարահարական կապով նախադասություն է. բաց է թողնված *թե* ստորադասական շաղկապը: Շաղկապական նախադասության մեջ *ինչ* դերանունը իր մասնակի կապակցական դերը կզիջի շաղկապին և կշարունակի պահպանել միայն նախադասության անդամի՝ ստորոգելիական վերադրի պաշտոնը /«Չգիտեմ, թե *ինչ* է նրա ուզածը»/: Նման շարահարությամբ կախյալ նախադասություններում, այնուամենայնիվ, քիչ թե շատ զգացվում է կապակցության բնույթը, քանի որ երկրորդական նախադասությունը երկիմաստ չէ և ունի իր կայուն, անփոփոխ հնչերանգը և՛ շաղկապավոր, և՛ շարահարական կապակցությունների դեպքում:

---

[1] **Ս. Գ. Աբրահամյան**, Ժամանակակից հայերենի շարահյուսության մի քանի հարցեր, Երևան, 1962, էջ 25: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

Սինչդեռ այսպես չէ վիճակը հետևյալ բարդ նախադասության մեջ, որտեղ երկրորդական նախադասությունը գլխավորի հետ կապակցվում է երկու տարբեր միջոցներով՝ արտահայտելով երկու բոլորովին տարբեր իմաստներ, թեև կապակցության արտաքին հատկանիշները բացառապես նույնն են:

2/ «Ասա՛ ինձ, *ինչ կուզես*» /ՄԱԱԾ, 228/ [1]:

Եթե ընդգծված կախյալ նախադասությունը արտահայտում է «ի՞նչ կուզես» անուղղակի հարցումը /«Ասա՛ ինձ, *թե ի՞նչ կուզես*»/, ապա կապակցությունը շարահարական է: Եթե երկրորդական նախադասությունը ո՛չ թե հարցում է արտահայտում, այլ «ինչ որ կուզես» կամ «ինչ որ կցանկանաս» իմաստը /«Ասա՛ ինձ, ինչ որ կուզես»/, ապա կապակցությունն իրացվել է հարաբերական բառով, և շաղկապի հավելումը բացառվում է /չհաշված թարմատար շաղկապը, որը չի փոխում երկրորդական նախադասության իմաստն ու կառուցվածքը/:

Ուստի կախյալ նախադասությունը հարաբերական է: Իրենց արտահայտած իմաստներին համապատասխան՝ միանգամայն տարբեր են նաև երկրորդական նախադասությունների հնչերանգները:

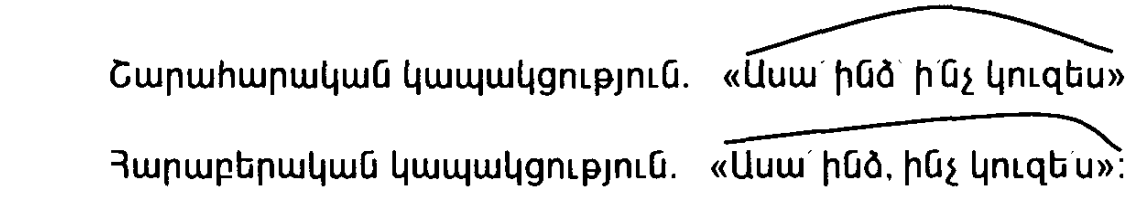
Եվ հենց այստեղ է, որ միայն ու միմիայն հնչերանգով է բացահայտվում կապակցության բնույթը՝ *շարահարակա՞ն*, թե՞ *զոդվածականի* /զոդվածականի *հարաբերական* ենթատեսակը/ լինելը:

Ընդ որում, եթե հիշյալ նախադասությունը արտաբերելիս ձայնային ելևէջների բարձրակետը, դրա հետ միասին՝ նաև՝ տրամաբանական շեշտը ծանրանում է *ինչ* դերանվան վրա, և ապա ձայնը աստիճանաբար վայրընթաց թեք անկյունով իջնում է ու նախադասության վերջում հանգում դադարի, ապա նախադասությունը շարահարական է, և նրա հնչերանգն էլ համապատասխանում է շաղկապավոր նախադասության հնչերանգին, իսկ ընդգծված դերանունը հարցական է և արտահայտում է անուղղակի հարցում /«Ասա՛ ինձ, *թե ի՞նչ կուզես*»/: Եթե ձայնային ելևէջավորման բարձրակետը, այլև տրամաբանական շեշտը գտնվում են կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալի վրա, այսինքն՝ նշյալ դերանունը արտաբերելուց հետո ևս տոնը շարունակում է բարձրանալ /և ո՛չ թե իջնել, ինչպես նախորդ կառույցում/ և իր բարձրակետին հասնելով բայ-ստորոգյալի վրա՝ հենց այդտեղ էլ աստիճանաբար իջնում է և հանգում դադարի /քանի որ ստորոգյալը տվյալ դեպքում միաժամանակ նաև նախադասության վերջին անդամն է/, ապա՝ մենք գործ ունենք զոդվածականի տարատեսակներից

[1] Հատկանշական է, որ քերականական այս իրողությունը առաջինը նկատել է Մ. Աբեղյանը, որից և վերցրել ենք հիշյալ նախադասությունը՝ իբրև առավել բնորոշ ու հաջող օրինակ:

մեկը հանդիսացող հարաբերական երկրորդական նախադասության հետ: Այդպիսի նախադասության հնչերանգն էլ հարաբերական բառերով կապակցվող երկրորդական նախադասության հնչերանգ է, իսկ ընդգծված դերանունը՝ հարաբերական /«Ասա՛ ինձ, *ինչ* որ կուզես», այսինքն՝ «Ինչ որ ուզում ես, ասա՛» նախադասության տարբերակը/:

Եթե փորձենք կապակցության այս երկու եղանակների ձայնային ելևէջավորումը արտահայտել կորագծերով, ապա կստանանք հետևյալ մոտավոր պատկերները՝ մի կողմ թողնելով առանձին նուրբ տատանումները, որոնք կարող է ունենալ միայն հատուկ մեքենան՝ ֆոնոգրամը:




Թերևս ելևէջավորման նաև այս հատկանիշները նկատի ուներ Ա. Պեշկովսկին, երբ խոսում էր ռուսերենում շաղկապավոր և շարահարական բարդ նախադասությունների հնչերանգների համապատասխանության մասին և այդքան կարևոր նշանակություն տալիս ձայնային ելևէջներին՝ շարահարությամբ կապակցված նախադասությունների մասերի կապակցության մեջ[1]:

Շաղկապներից ու հարաբերական բառերից զուրկ նախադասությունների բաղադրիչների կապակցության մեջ առանձնապես մեծ է բայի դերը, և դա հասկանալի է: Երբեմն բայ-ստորոգյալը ինքնին կազմում է կախյալ նախադասություն և առանց այլ օժանդակ միջոցների, իր *այս* կամ *այն որոշակի* կիրառությամբ ապահովում նաև անհրաժեշտ կապակցություն՝ շարահյուսական համապատասխան հարաբերություններով:

Նախադասության մեջ առհասարակ բայի ունեցած չափազանց մեծ դերն է եղել պատճառը, որ ոմանք, հասնելով ծայրահեղության, բայը նույնացրել են նախադասության հետ: Այսպես, օրինակ, Ֆ. Սոսյուրի հայտնի աշակերտ և հետևորդ Շ. Բալլին, ինչպես և կառուցվածքային լեզվաբանության ներկայացուցիչ Ս. Կարցևսկին, քիչ էր մնում,

---

[1] Հմմտ. ***А. Пешковский*, Русский синтаксис в научном освещении**, էջ 462 և հջ.: Հնչերանգների առանձին տեսակների և դրանց շարահյուսական նշանակության մասին խոսվելու է ուսումնասիրության համապատասխան բաժիններում՝ եզակի փաստերի քննության ժամանակ:

որ բայական համարեին ձևաբանական-շարահյուսական բոլոր հարաբերությունները ընդհանրապես[1]:

Չընկնելով նման ծայրահեղության մեջ՝ չմոռանանք, այսուամենայնիվ, նշել, որ բայ-ստորոգյալի նշանակությունը իրոք այնքան մեծ է, որ շարահարական կապակցության մեջ նրա եղանակաժամանակային և դրակ՛ան կամ ժխտական որոշակի կիրառությունները երբեմն ստանձնում են կառուցվածքային դեր և կարող են փոխել ամբողջ բարդ նախադասության էությունը, նրա բաղադրիչների շարահյուսական հարաբերությունները, լրացական բնույթը և այլն:

Իբրև օրինակ վերցնենք իմաստներով քիչ թե շատ աղերս ունեցող երկու բայ, ասենք՝ «բացատրել» և «հասկանալ»: Սրանց տարբեր եղանակաժամանակային ձևերով և դրական կամ ժխտական խոնարհումներով ստորոգյալներ կազմենք բարդ նախադասության երկու տարբեր եզրերում, նույնիսկ առանց ենթակաների ու լրացումների: Այսպես.

1. «Բացատրի՛ր՝ հասկանամ».
2. «Բացատրե՛ս՝ կհասկանամ».
3. «Բացատրե՛ս էլ՝ չեմ հասկանա»:

Կարծում ենք՝ շարունակելու կարիք չկա, քանի որ այնքան ակնհայտ են կառուցվածքային տարբերությունները, որոնք պայմանավորված են այստեղ միայն ու միմիայն բայերի խոնարհման համապատասխան ձևերով: Առաջին նախադասությունը նույնական է՝ «Բացատրի՛ր, որ հասկանամ» շաղկապավոր նախադասության հետ, արտահայտում է նույն իմաստը: Նրա գլխավոր նախադասությունն է՝ «Բացատրի՛ր»-ը, իսկ «հասկանամ» բաղադրիչը՝ կախյալ շարահարությամբ *նպատակի* հարաբերություն է արտահայտում: Երկրորդում նախ և առաջ՝ փոխվել է գլխավորի և երկրորդականի հարաբերությունը, որովհետև նախկին ստորադաս բաղադրիչը այստեղ գերադաս նախադասություն է, իսկ առաջինում եղած գերադասը վեր է ածվել պայմանի երկրորդականի: Երրորդում էլ նախորդի պայմանի երկրորդականը դարձել է հակառակ պայմանի երկրորդական /որը ոմանք կոչում են *հակառակ հիմունքի* կամ *զիջական*/ նախադասություն:

Այսպիսով՝ շարահարությամբ բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ առավելագույն չափով դրսևորվում է շարահյուսական և ձևաբանական կարգերի ու օրինաչափությունների քերականական կապը: Սա բացատրվում է նրանով, որ շաղկապների և հարաբերականների բացակայության դեպքում, ի թիվս լեզվական այլ միջոց-

---

[1] Հմմտ., օրինակ, **Գ. Բ. Ջահուկյան**, Լեզվաբանության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 225 և հջ.:

ների, կապակցական որոշիչ դեր են սկսում խաղալ հաճախ նաև որոշ ձևաբանական իրողություններ:

Ինչ վերաբերում է երկրորդական նախադասությունների տարբերակիչ անվանումներին, մենք ընդունում ենք ավանդական լեզվաբանության այն գիտաբառերը, որոնք տիրապետող են նաև հայ քերականագիտության մեջ /ենթակա երկրորդական նախադասություններ, խնդիր, պարագա երկրորդական նախադասություններ և այլն/:

Երկրորդական նախադասությունների հարաբերակցային հատկանիշների, այսինքն լրացական բնույթի բացահայտմանը մեծապես օգնում է նրանց, այսպես կոչված, փոխարինման քերականական իրակության հաշվի առնելը: Ինչպես հայտնի է, կախյալ նախադասությունների ճնշող մեծամասնությունը կարող է փոխարինվել համապատասխան բառակապակցություններով, առավելապես դերբայական դարձվածներով և ընդհակառակն: Վերջիններս շատ հաճախ կարելի է փոխարինել երկրորդական նախադասություններով: Դերբայական /և ո՛չ միայն դերբայական/ բառակապակցությունները և ըստ հարկի նրանց փոխարինող համապատասխան կախյալ նախադասությունները հայերենի լեզվամտածողության դրսևորման երկու տարբեր ձևեր են, որոնք իրարից անկախ և իրար կողքի հավասարապես գոյություն ունեն լեզվում և չեն բացառում մեկը մյուսին: Նրանց փոխարինումները մեկը մյուսով, մեկը մյուսի փոխարեն կիրառելը հետազոտողի համար հանդիսանում են գիտական նպատակներ: Կախյալ նախադասությունը մեկ բառով, անվանական թե բայական բառակապակցությամբ /դերբայական դարձվածով/ փոխարինելը զգալիորեն նպաստում է նրա հարաբերակցային հատկանիշները ճիշտ գնահատելուն, ամբողջ բարդ նախադասության մեջ նրա շարահյուսական արժեքն ու դերը բացահայտելուն: Բարդ ստորադասական նախադասությունը պարզի վերածելը, այսպիսով, կարող է առաջադրել գիտական որոշակի խնդիրներ: Իսկ խոսակցական լեզվում կամ գրական-գեղարվեստական խոսքում դրանց մեկը մյուսի փոխարեն գործածելը հայտնի չափով կարող է ստանալ ոճական արժեք, մի բան, որ վկայված է դեռ վաղուց:

Այս տեսակետից չենք կարող չնշել, որ մեր անցյալի դասական քերականության արժանահիշատակ ներկայացուցիչ Վ. Չալըխյանը դեռևս 19-րդ դարի 20-ական թվականներին գրում էր. «...Գոյական աներևույթի տեղ, նաև եթե անուն բայի է, վայելուչ է երբեմն դիմավոր բայ գործածել շաղկապով կամ այլևայլ հոլովներուն համեմատ *որ* և

*այն* դերանուններն հոլովելով, -- մանավանդ երբ աներևույթի հետը խնդիր կամ ուրիշ հարակից բառեր ունի»[1]:

Թե որքան մեծ է դերբայական դարձվածի դերը նրան համապատասխան կախյալ նախադասության լրացական բնույթը որոշելիս վկայում է այն փաստը, որ այսօր լեզվաբանների ճնշող մեծամասնությունը երկրորդական նախադասությունները արժեքավորելիս հիմք է ընդունում նրանց փոխարինման հատկանիշը: Եվ դա միանգամայն հասկանալի է ու բնական: Ուրիշ ավելի լավ միջոց, կարծում ենք, չկա որոշելու տվյալ կախյալ նախադասության շարահյուսական դերը, եթե նկատի չունենանք նրա փոխարինման քերականական օրինաչափությունները:

Հարցին նման դիրքերից է մոտենում և պրոֆ. էդ. Աղայանը, երբ գրում է, թե «...ստորադասական բարդ նախադասության մեջ երկրորդական նախադասությունները գլխավորի լրացումն են հանդիսանում և, իբրև այդպիսին, *փոխարինում են գլխավոր նախադասության որևէ անդամի...»*[2], և դրան համապատասխան էլ «...երկրորդական նախադասություններն անվանվում են համաձայն այն բանի, թե *գլխավոր նախադասության ո՛ր անդամին են փոխարինում»*[3]:

Հարցի նկատմամբ գրեթե նույն մոտեցումն ունի նաև պրոֆ. Ա.Ղարիբյանը: «Ուրեմն, -- գրում է նա, -- բարդ /ստորադասական -- Ա.Պ./ նախադասության մեջ ստորադասական նախադասությունը փոխարինում է որևէ լրացման /իմա՛ գլխավոր նախադասության որևէ լրացման -- Ա.Պ./, ուստի ստորադասական նախադասությունը կարող է նաև լրացնել ընդարձակ նախադասության որևէ անդամին»[4]:

Սակայն նման ձևակերպումների մեջ չպետք է առարկայական իմաստով ըմբռնել «փոխարինում» արտահայտությունը, հակառակ դեպքում կստացվի այնպես, որ իբր թե մենք մեր ներքին խոսքը կազ-

---

[1] **Վ. Չալըխեան**, Քերականութիւն հայկազեան լեզուի, Վիեննա, 1827, էջ 405:

[2] **Է. Բ. Աղայան**, Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 1952, էջ 394: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[3] Նույն տեղը, էջ 395: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[4] **Արարատ Ղարիբյան**, Հայոց լեզվի դասավանդման մեթոդիկա, Երևան, 1954, էջ 410: Նշելի է, որ հեղինակը այստեղ նկատի չի ունեցել **ենթական** և **ստորոգելիական** ստորադաս / և ո՛չ թե «ստորադասական», ինչպես գրում է նա/ նախադասությունները, որոնցից մեկը փոխարինում է նախադասության մեկ գլխավոր անդամին, իսկ մյուսը մյուս գլխավոր անդամ ստորոգյալի /բաղադրյալ/ մի մասին վերադրին: Մյուս կողմից ամեն մի լրացում չէ, որ կարող է փոխարինվել երկրորդական նախադասությամբ, իսկ ենթական, որ կարող է արտահայտվել կախյալ նախադասությամբ, սովորական լրացում չէ, իսկ եթե լրացում էլ է, ապա լրացում է «ներուժակությամբ» /Մ.Աբեղյան/: Ճշմարտության դեմ չմեղանչելու համար նշենք նաև, որ մեզանում արտահայտվել է և այդպիսի կարծիք, թե ենթական ստորոգյալի սովորական լրացումներից է:

մում կամ մտածում ենք, ասենք, դերբայական դարձվածով պարզ նախադասությամբ, իսկ արտահայտվելիս դարձվածը «փոխարինում» ստորադաս նախադասությամբ, կամ ընդհակառակը:

Չի կարելի «կախյալ նախադասության գլխավոր նախադասության որևէ անդամի փոխարինելու» քերականական օրինաչափությունը ըմբռնել նաև ծագումնաբանորեմ և ուղղագիծ դատողությամբ կարծել, թե նախապես լեզվում իշխում էին պարզ ընդարձակ նախադասությունները, որոնց մեկ կամ մի քանի անդամներ հետագայում «փոխարինվելով» երկրորդական նախադասությամբ առաջացրել են բարդ ստորադասական նախադասություններ, կամ, մյուս կողմի վրա շուռ տալով հարցը, ի հակառակեն դատել և դերբայական դարձվածը համարել, այսպես կոչված, «կրճատված» կախյալ նախադասություն:

Այս կապակցությամբ արժե հիշատակել ռուս լեզվաբանության հեղինակավոր դեմքերից մեկին՝ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկուն, որն անդրադառնալով մեզ հետաքրքրող խնդրին՝ նախազգուշացնում էր, թե «Սխալ է և դարձվածի /դերբայական դարձվածի -- Ա.Պ./ պատմությանը հակասում է «կրճատված նախադասություններ» հորջորջումը: Դարձվածի պատմությունը մեզ ցույց է տալիս, որ, դիցուք, «Подумав, я сказал» ձևը ամենևին էլ չի փոխարինել «Когда я подумал, я сказал» ձևին: *Սրանք երկու տարբեր ոճեր են, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր պատմությունը և զարգացել է անկախ մյուսից»* [1]:

Այս նույն ճիշտ դիրքերից է մոտեցել հարցին և լեզվաբան Ժ. Ճշմարիտյանը, որ դերբայական դարձվածի քննությանը նվիրված միակ մենագրության հեղինակն է: Նա գրում է. «Որ իրականում դերբայական դարձվածը երկրորդական նախադասության կրճատմամբ չի առաջանում, երկրորդական նախադասության կրճատման արդյունք չէ և ո՛չ էլ երկրորդական նախադասությունը դերբայական դարձվածի ընդարձակման, երևում է նրանից, որ բոլոր երկրորդական նախադասությունները չէ, որ կարելի է դերբայական դարձվածով փոխարինել և ընդհակառակը՝ բոլոր դերբայական դարձվածները չէ, որ կարելի է երկրորդական նախադասությամբ արտահայտել»[2]:

Այսպիսով՝ դերբայական դարձվածն ու երկրորդական նախադասությունը մտքի արտահայտման երկու տարբեր, զուգահեռ ձևեր են, որոնք իմաստով աղերսվելով միմյանց հետ՝ իրար կողքի հավասարա-

---

[1] *Д. Н. Овсянико-Куликовский*, **Синтаксис русского языка, Москва, 1921, стр. 77.** Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Ժ. Տ. Ճշմարիտյան**, Դերբայական դարձվածը արդի հայերենում, Երևան, 1961, էջ 29:

պես գոյություն ունեն լեզվի մեջ, և նայած հանգամանքին կամ խոսքաշարին նրանցից մերթ մեկն է կիրառվում, մերթ մյուսը:

Հարկ ենք համարում նշել նաև, որ շարահարական կապակցությամբ կախյալ նախադասությունների քննությունը մենք տանում ենք ըստ այդ նախադասությունների հարաբերակցային հատկանիշների և գերազանցապես նկատի ենք ունենում այնպիսի կախյալ նախադասություններ, որոնց ստորադասական շարահարական կապակցությունը որակ է կազմում ժամանակակից թե՛ գիտահրապարակախոսական ու գեղարվեստական և թե՛ մանավանդ առտնին կենդանի ժողովրդական- խոսակցական լեզվում:

Ուսումնասիրության այսպիսի սկզբունքից ելնելով՝ մենք առանձին դեպքերում նկատի ենք առնում նաև շաղկապական ու հարաբերական նախադասությունները, որոնք թեև ներկայացնում են ինքնուրույն ու անկախ կառույցներ, սակայն թե՛ իմաստով և թե՛ մտքի դրսևորման քերականական օրինաչափություններով զգալի աղերս ունեն միմյանց հետ: Այս աղերսի բացահայտմամբ փորձում ենք ցույց տալ զուգահեռ ձևերի լեզվական-շարահյուսական նմանություններն ու տարբերությունները:

Այդպիսի նմանություններն ու տարբերությունները առավել ցայտուն կերպով երևան են գալիս հատկապես համեմատությունների ու փոխադարձ փոխարինումների շնորհիվ: Եթե նկատի ունենանք, որ զոդվածավոր և շարահարական կպակցությունները շարահյուսական հոմանիշներ են, իսկ դա իրոք այդպես է, ապա միանգամայն հասկանալի կլինի, թե ինչպիսի՛ դեր կարող են խաղալ փոխարինումներն ու համեմատությունները կապակցության եղանակի, կախյալ նախադասության լրացական բնույթի, բարդ նախադասության բաղադրատարրերի շարահյուսական հարաբերությունների և այլ բազմաթիվ իրակությունների գիտական ճիշտ գնահատման տեսակետից:

Աշխատությանս մեջ ըստ մեծի մասին համեմատվում են՝ ա/ կառուցվածքային փոփոխակները՝ շարահարական կապակցությունը՝ շաղկապական կամ համապատասխանաբար՝ նաև՝ հարաբերական կապակցության հետ /համեմատությունները կատարվում են կախյալ նախադասությունների անդամների դիրքային վերադասավորման, շաղկապների, հարաբերականների ու հարաբերյալների և այլ միավորների հնարավոր զեղչման կամ հավելման, բաղադրիչ տարրերի բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային կիրառությունների, նախադասության հնչերանգի փոփոխությունների և այլ ճանապարհներով/, բ/ կախյալ նախադասությունը՝ դերբայական դարձվածի հետ, և ընդհակառակը /անշուշտ եթե կա այդպիսի հնարավորություն և, մանավանդ, անհրաժեշտություն/:

Այս կապակցությամբ հարկ է նկատել, որ ուսումնասիրության հիշյալ եղանակը, ավելի լայն առումով վերցրած, փոխակերպումը /տրանսֆորմացիան/ ոչ միայն չի անտեսված, այլև իր հաստատուն տեղն է զբաղեցնում արտասահմանում և նախկին Խորհրդային Միության հանրապետություններում զգալի հաջողությունների ու նվաճումների հասած կիրառական և կառուցվածքային լեզվաբանության առաջավոր ներկայացուցիչների հետազոտություններում[1]:

Ուսումնասիրության մեր նախընտրած այս եղանակը առավել նպատակահարմար է, որովհետև այն հաճախ հնարավորություն է տալիս պարզելու նախադասության շարահյուսական-կառուցվածքային էական հատկանիշները և ամենևին ոչ երկրորդական նշանակություն ունեցող այն հարցը, թե կախյալ նախադասությունների առանձին տիպերի մեջ կապակցության ո՞ր եղանակն է իշխում՝ հարաբերակա՞ն, շաղկապակա՞ն, թե՞ շարահարական:

---

[1] Հմմտ., օրինակ, ***С.К.Шаумян*, Трансформационная грамматика и аппликативная рождающая модель («Трансформационный метод в структурной лингвистике»), Москва, 1964. *И. И. Ревзин*, Трансформационный анализ и трансформационный синтез («Трансформационный метод в структурной лингвистике»), Москва, 1964, *В .Н. Топоров*, О трансформационном методе («Трансформационный метод в структурной лингвистике»), Москва, 1964. *Л. Н. Засорина*, Трансформация как метод лингвистического эксперимента в синтаксисе** (տե՛ս նույն ժողովածուն), է. Բ. Աղայան, Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը /կառուցվածքային վերլուծություն/, Երևան, 1967 և այլն:

# ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

## ԵՆԹԱԿԱՅԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ ԿԱԽՅԱԼ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅԱՄԲ ՇԱՐԱՀԱՐԱԿԱՆ ԲԱՐԴ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ենթակա երկրորդական նախադասությունների մասին հայագիտության մեջ մինչև 20-րդ դարի 50-ական թթ. չէր ստեղծվել միասնական ըմբռնում: Վաղ անցյալի հայ քերականներից ոմանք ենթակա երկրորդական նախադասությունները նույնացնում էին ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների հետ /Ստ. Պալասանյան/, ոմանք էլ ստորոգելիական կամ, ընդհանրապես, խնդիր նախադասությունների հետ /Ստ. Մալխասյան և այլք/[1]:

Սա նույնպես բացատրվում է նրանով, որ անցյալի մեր հայագետները համեմատաբար քիչ են ուշադրություն դարձրել շարահյուսական հիշյալ հարցերի վրա: Դրանց անդրադառնալով դեպքից դեպք՝ բավարարվել են միայն մասնակի դատողություններ անելով այս կամ այն երևույթի մասին և այն էլ, ավելորդ չէ ասել, շաղկապավոր երկրորդական նախադասությունների կապակցությամբ:

Ենթակա երկրորդական նախադասությունների վերջնական սահմանազատումը խնդիր և այլ բնույթի երկրորդական նախադասություններից ուղղակիորեն կապված է պրոֆ. Գ. Սևակի անվան հետ: Նա էր, որ 1936թ. առանձնացրեց ենթակա երկրորդական նախադասությունները ուղիղ խնդիր նախադասություններից և գիտականորեն արժեքավորեց դրանք, իհարկե, նկատի ունենալով դպրոցական քերականության պահանջները:

Անդրադառնալով կախյալ նախադասությունների լրացական բնույթին՝ նա գտավ, որ այդպիսիք կարող են լինել՝ «Ա. *Ենթակա երկրորդական նախադասություն*, որը փոխարինում է գլխավոր նախադասության ենթակային և ցույց է տալիս այն առարկան, որի մի բան անելը կամ լինելը արտահայտված է գլխավոր նախադասության ստորոգյալի միջոցով»[2]: Այս սահմանումը գրեթե անփոփոխ պահպանվել է նաև հետագա հրատարակություններում[3]: Շարահարական և զոդվա-

---

[1] Ենթակայանական կախյալ նախադասությունների մասին տես նաև մեր մի հոդվածը՝ «Ձեղչված շաղկապով ենթակայական երկրորդական նախադասությունները արդի հայերենում», ԵՊՀ «Գիտական աշխատություններ», հ. 85, պրակ 3, Երևան, 1963:

[2] **Գուրգեն Սեվակ**, Հայոց լեզվի քերականություն. շարահյուսություն.դասագիրք միջնակարգ դպրոցի 6 և 7-րդ դասարանների համար, Երևան, 1936, էջ 74-75:

[3] Տես, օրինակ, գրքի ամենավերջին հրատարակությունները, մասնավորապես 1963թ. հրատարակությունը, էջ 119 և հջ.:

ծավոր ենթակա երկրորդական նախադասություններն ուսումնասիրելիս ամենից առաջ աչքի է զարնում այն, որ գլխավոր նախադասության մեջ ենթական կամ բոլորովին բացակայում է, կամ արտահայտված է վերացական կերպով, որևէ ցուցական /շատ քիչ դեպքերում և այլ/ դերանվամբ: Վերջինս ավելի շուտ կապակցական շարահյուսական դեր ունի. նրա կատարած ենթակայի պաշտոնը ձևական է, քանի որ բուն ենթական արտահայտված է երկրորդական նախադասությամբ: Դա նշանակում է, թե գլխավոր նախադասության բուն ենթական ոչ թե առարկա է գոյական կամ գոյականի առումով առնված առարկայական որևէ հասկացություն, այլ ինքնուրույն ստորոգում ունեցող նախադասություն, որ կարող է ունենալ իր ենթական, բայական կամ անվանական իր ստորոգյալը և զանազան լրացումներ /վերջիններս կարող են նաև չլինել/[1]:

Այսպիսի ենթակա նախադասությունը ստորադասական բարդ նախադասության մեջ վերառված կերպով դիտվում է իբրև մի առարկա կամ իր, կամ երևույթ, որին գլխավոր նախադասության մեջ ժամանակի և տարածության որոշակի սահմաններում[2] ստորոգվում-վերագրվում է հատկանիշը /եթե գլխավոր նախադասությունը ենթակա չունի/ կամ որը մեկնաբանում, նյութական իմաստ է տալիս գլխավոր նախադասության դերանուն ձևական ենթակային /եթե այդպիսին կա/:

Ինչ վերաբերում է գլխավոր նախադասության ստորոգյալին, ապա այն սովորաբար չեզոք կամ կրավորական սեռի բայ է /առանձին դեպքերում կարող է լինել նաև ներգործական/ կամ ունի զանազան վերադիրներով բաղադրյալ կազմություն:

Շարահարական կապակցությամբ ենթակա երկրորդական նախադասություն առաջանում է հատկապես այն դեպքում, երբ գլխավոր նախադասության ստորոգյալը բաղադրյալ է կազմված որևէ գոյականից, ածականից, դերանունից և այլն, և հանգույցից, որը սովորաբար արտահայտվում է էական բայի ներկա ժամանակով /քիչ դեպքերում և անցյալ/, ինչպես նաև *լինել* բայի որոշ ժամանակաձևերով: Եթե գլխավոր նախադասությունը ունի ձևական ենթակա հարաբերյալ, ապա այն այլ քերականական գործոնների հետ միասին նպաստում է գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությանը:

---

[1] Հմմտ. նաև **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 103 և հջ., այլև **Ն. Պառնասյան**, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, նույնի Անշաղկապ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, համապատասխան գլուխները:

[2] Տես է. **Աղայան**, Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 1952, էջ 353:

Այսպես. «Մենք կարող ենք ապրել և մեռնել, *իսկ ի՞նչ են նրանք կարող* դեռ հայտնի չէ» /ՀՍՅԵ, 341/;

«*Գիշեր լինի թե ցերեկ* իր համար բոլորը մեկ է» /ՀՍՅԵ,115/:

«Էն ի՞նչն է *ամպում գիլ թևիմ կուտա...*» /ԱԻԵ, 123/:

«Եվ, վերջապես, այսուհետև ինձ համար միևնույնն է *հո՞ղ կփորեմ, թե՞ կոմբինատ կկառուցեմ*» /ՍԽՔ, 371/:

*Ծանոթություն.-- **Միևնույն** դերանունը էական բայի հետ կարող է ստանալ նաև եղանակավորման արժեք՝ վերածվելով եղանակավորող կապակցության: Հմմտ. «Միևնույնն է, առայժմ դրանից բան դուրս չի գա» /ՍԽՔ, 374/, որը այլևս բարդ չէ, այլ մի պարզ ընդարձակ նախադասություն՝ եղանակավորող բառակապակցությամբ:*

Ինչպես նշվեց ներածության մեջ, բարդ ստորադասական նախադասություններում քերականական կառուցվածքային տեսակետից գլխավոր է համարվում այն հատվածը, որին ստորադասված է որևէ այլ նախադասություն:

Սակայն հայտնի է, որ տրամաբանական շեշտը կախում չունի նման շարահյուսական ստորաբաժանումից, այն կարող է ընկնել ինչպես երկրորդական նախադասության, այնպես էլ գլխավորի վրա: Այդ է պատճառը, որ հաճախ գլխավոր նախադասությունը միայն շարահյուսական կառուցվածքով է գլխավոր լինում, խոսող անհատը, ըստ էության, առաջին գծի վրա է մղում երկրորդական նախադասությամբ արտահայտված մտքերը: Այս դեպքում շատ հաճախ կապակցությունն իրացվում է շարահարությամբ, երկրորդական նախադասությունը ունենում է հարցական երանգ և դիրքով առաջադաս է լինում:

Նման շարադասությամբ և հատկապես հարցական հնչերանգով էլ հենց պայմանավորված է տվյալ դեպքում շարահարական ստորադասական կապակցությունը: Սրա լավագույն ապացույցն է այն, որ նույն կառուցվածքի նախադասությունների շաղկապական տարբերակում ձայնային հարցական երանգավորումը այնպես ցայտուն չի զգացվում, ինչպես շարահարական կապակցությամբ կախյալ նախադասության մեջ:

Ահա նույն նախադասության երկու տարբեր կապակցության զուգահեռ փոփոխակները.

«Ո՞վ կհաղթի, ո՞վ կպարտվի *ինձ համար միևնույնը չէ*»;

«Ինձ համար միևնույնը չէ, *թե ով կհաղթի, ով կպարտվի*»:

Այստեղ թեպետ ամեն ինչ իր տեղում է, և թվում է, թե մենք գործ ունենք ստորադասական ընդունված շաղկապավոր կապակցության հետ, բայց շաղկապավոր կապակցությամբ նախադասությունը կորց-

րել է իր վերաբերական նախնական նշանակությունը, կամային նախկին կտրուկ ու հաստատական վերաբերմունքը երկրորդական նախադասություններով արտահայտված ենթակաների նկատմամբ:

Դրութունը չի փոխվի, եթե շրջենք շարադասությունը և վերականգնենք ստորադասական բարդ նախադասության նախկին վիճակը՝ միայն երկրորդականի սկզբում թողնելով շաղկապը, ինչպես՝ *«Թե ո՛վ կիաղթի, ո՛վ կպարտվի, ինձ համար միևնույնը չէ»: Այստեղ ևս հնչերանգը որոշ չափով փոխվել է. դրա հետ միասին փոխվել է նախկին վերաբերմունքը երկրորդական նախադասությամբ հաղորդված երևույթի հանդեպ:*

Ինչպես երևում է բերված օրինակից, շարահարական կապակցությամբ նախադասությունները ունեն նաև քիչ թե շատ կայուն շարադասություն, որը նման կառուցվածքի ու կապակցության կարևոր գործոններից մեկն է:

Երբ գլխավոր նախադասությունը միադիմի է, և նրա ստորոգյալը չեզոք կամ կրավորական սեռի բայ է և ունի թեական /քիչ դեպքերում՝ *նաև հաստատական/ իմաստ /ինչպես՝ թվում է, երևում է, պատահում է, զգացվում է, պարզվում է և այլն/*, ապա ենթակա երկրորդական նախադասությունը նրա հետ կարող է կապակցվել շարահարությամբ: Այսպիսի դեպքերում գլխավոր նախադասությունը իր բայ-ստորոգյալի իմաստի թելադրությամբ շեշտված-կամային երկբայական կամ հաստատական վերաբերմունք է արտահայտում երկրորդականի նկատմամբ: Նրա բայ-ստորոգյալը դրվում է սահմանական եղանակի ներկա կամ անցյալ անկատար /քիչ դեպքերում՝ և անցյալ կատարյալ/ ժամանակով, եզակի երրորդ դեմքով: Եթե բայը *թվալ-ն* է, այն երբեմն կարող է ունենալ տրական հոլովով խնդիր՝ դերանուններով, գոյականով կամ գոյականացած անուններով: Օրինակ.«Ինձ թվում է՝ *իրար վրա թափված՝ մենք այսպես կմնանք թեկուզ մի շաբաթ, միայն թե աղջիկները չհեռանան լուսամուտից /ԲՅՍՉ, 38/:*

«Գիշերը հին թաղից բվի կռնչոց է լսվում, և քարեղեն նախիրին նայողին թվում է՝ *զորք է իջնում Շահ Նահապետի բերդից...*»[1] /ՍԽՄՍ, 42/:

---

[1] Նախադասության կառուցվածքը, նրա բաղադրիչների արտահայտած շարահյուսական հարաբերությունները և իմաստային երանգները ավելի հստակ ու ճիշտ պատկերացնելու համար այստեղ և այլուր երբեմն հարկ ենք համարում բերել օրինակի ոչ միայն շարահարական կապակցությանը վերաբերող բուն հատվածը, այլև կից նախադասությունները, որոնք քերականական ավելի մեծ միավորի օղակներ են: Այլ կերպ ասած՝ շարահարական նախադասությունը երբեմն փորձում ենք քննության ենթարկել իր համապատասխան խոսքային միջավայրում:

«Դաշտերի սիրառատ կրծքից,
Այդ հեղուկ ցելերն ի վեր
Ելնում են կանաչ ծիլեր...
Թվում է՝ *գարուն է կրկին*» /ՎՆԳՔ, 77/:

«Երևում է՝ *արդեն ավարտում եք ագրեգատի հավաքման գործը*, - ասաց նա՝ ձեռքի հաստաբեստ ափը Բագրատին մեկնելով» /ՍԽՔ, 123/:

«Մեզ մնում է՝ *մեկ մեխին խփենք, մեկ՝ պայտին*» /ԱՇԵ, 159/: «Լաստի խութի փեշերից այդ պարտեզի փեշերին նայողին թվում է՝ *մեկը ժայռի պռնկից կանաչ գորգ է կախել ցած, տունն էլ դրել ծայրին*, որ գորգը ներքև չսահի» /ՍԽՄԵ, 89/

«Երևում էր՝ *նրանք վաղուց հաշտվել էին աննախանձելի վիճակի հետ*» /ՐՍ, 227/:

«Զգացվում էր՝ *լավ չէր նախապատրաստվել մրցումներին*», «Ենթադրվում է՝ *վաղը ավելի լավ կլինի, քան այսօր*» և այլն:

Ենթակա երկրորդական նախադասությունը իր հերթին կարող է ունենալ մի ստորադաս նախադասություն, որի շաղկապը կամ հարաբերական բառը առկա է. եթե այս վերջին նախադասությունը իր գլխավորի համեմատությամբ լինում է նախադաս, առերևույթ ստացվում է շաղկապավոր բարդ ստորադասական նախադասության տպավորություն; Քննենք հետևյալ երկու նախադասությունները.

«Նրան թվում էր, եթե խոսի, *սիրտը կպայթի, կամ թե շնչակտուր կլինի*» /ՍԳ, 1961, 1, 29/: «Նրան թվում էր՝ եթե Մնացականյանը թագուհու քայլի փոխարեն կատարեր ձիու միակ քայլը, *փառաբանված գրոսմայստերը զենքերը իսկույն վայր կդներ*»: «Եթե» շաղկապը կարծեք թե «թվում է» գլխավորի և ստորադաս նախադասությունների կապակցության դեր է խաղում:

Մինչդեռ իրականում այդպես չէ. «եթե»-ն ոչ թե կապակցում է «...սիրտը կպայթի...» և «...փառաբանված գրոսմայստերը զենքերը իսկույն վայր կդներ» ենթակա երկրորդական նախադասությունները «նրան թվում էր» գլխավորի հետ, այլ «...եթե խոսի» և «եթե Մնացականյանը թագուհու փոխարեն կատարեր ձիու միակ քայլը» պայմանի երկրորդական նախադասությունները ենթակա երկրորդականներին, որոնք նրա նկատմամբ իրոք գերադաս նախադասություններ են:

Հայոց լեզվի զարգացման ներկա փուլում շարահյուսական այդպիսի կառուցվածքի նախադասություններում, երկրորդական և այլ կարգի նախադասությունների ստորադասական շաղկապի կապակցական դերը երբեմն կարող է վերառված կերպով ընդլայնվել և տարածվել ամբողջ բարդ ստորադասական նախադասության մասերի վրա, որտեղ անհրաժեշտ է այդպիսի կապակցությունը, և, սակայն,

բացակայում է զողը :

Այս կառուցվածքի բարդ նախադասությունների մեջ տրամաբանական շեշտը մեծավ մասամբ ընկնում է ենթակա երկրորդական նախադասության վրա, իսկ «թվում է» և նման տիպի ու բովանդակության միադիմի գլխավոր նախադասությունները, մանավանդ եթե չունեն նաև լրացում /ինձ, քեզ, Գրիգորին թվում է», կամ «ինձ այնպես է թվում» և այլն, հմմտ. «Կարոյին թվում է՝ աչքերի առաջ պարում է Այրածո սարը, և պղտորվել է առավոտը՝ ի տես դեպի Զեյթուն շարժվող Մելլիական զորքի» /Գր.թ., 9, 9, 66թ./, միտում ունեն կորցնելու կառուցվածքային դերը՝ իբրև ստորոգում ունեցող նախադասություն և վերածվելու եղանակավորող բառակապակցության /այսպես են առաջացել *կարծես թե, կարծես* և նման եղանակավորող բառերը/:

Յուրահատուկ կառուցվածք ունեն այն բարդ ստորադասական նախադասությունները, որոնց գլխավորը ներկայացնում է պարզապես մի բաղադրյալ ստորոգյալ, հաճախ՝ առանց լրացումների, որի ենթական արտահայտված է շարահարական երկրորդական նախադասությամբ:

Ահա դրանցից մի քանի բնորոշ օրինակներ.

1. Գլխավոր նախադասության ստորոգյալը բաղադրյալ է՝ որևէ ածական անուն՝ *հետաքրքիր* կամ *զարմանալի, պարզ, լավ, վատ, ճշմարիտ/ակներև*՝ ածականական իմաստով/ և այլ վերադիրներով, որոնց մեջ զգալի է վիճակի հարաբերությունը:

Երկրորդական նախադասությունը կարող է ունենալ հարցական հնչերանգ, այդ դեպքում սովորաբար սկսվում է որևէ հարցական դերանունով և անուղղակի հարց է պարունակում առարկայի, նրա հատկանշի կամ գործողության հատկանշի մասին: Լինում է վերջադաս: Գլխավոր նախադասությունը արտահայտում է խոսողի ցանկությունը՝ իմանալու երկրորդական նախադասության մեջ պարունակվող հարցի պատասխանը: Սակայն այդ ղղձական վերաբերմունքը չի հասնում հարկադրանքի, պատասխանը չի պահանջվում անհրաժեշտորեն, հարցը ավելի շուտ ունի ճարտասանական արժեք: Օրինակ.

«Հետաքրքրական է՝ *քանի՞ եղբայր ունի իմ քույրը*, _ մտածեց Պետրոսը» /ՀԽՍԸ, 99/: «Հետաքրքիր է՝ *ի՞նչ է մտածում Կոնկինը*» /ԲՀՍՉ, /: «Հետաքրքիր է, երբ այդպիսի մարդիկ հանդիպում են իրար, *ինչի՞ մասին են խոսում*» /Ն. տ., /:«Հետաքրքիր է, եթե այս մասին պատմեի Միերին, *ի՞նչ կասեր*» /Ն. տ., 157/, «Զարմանալի է, *ինչպե՞ս է նա այդպիսի պարզության մեջ հասել այդքան խորության*» և այլն:

Քննության ենթակա նախադասությունների կառուցվածքային էական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ արտաքուստ մաս լինելով հարցական-հարաբերական դերանվամբ կապակցված, այս-

պես ասած, հարաբերական ենթակա երկրորդական նախադասություններին /ինչպես՝ «Թող երգի նա, ով բամբ ձայն ունի»/՝ նրանք իրականում ոչ թե հարաբերական, այլ շարահարական կապակցություն են կազմում:

Այստեղ ևս, ինչպես և փակագծում բերված օրինակում, կապակցության մեջ զգալի դեր ունեն դերանունները, բայց ո՛չ թե հարաբերական, այլ հարցական՝ իրենց հարցական հնչերանգով, քանի որ արտահայտում են անուղղակի հարցում /հմմտ. վերի օրինակները/:

Այս կառուցվածքն են ներկայացնում և իմաստային հետաքրքրական առանձնահատկություններ ունեն նաև շարահարությամբ այնպիսի բարդ ստորադասական նախադասություններ, որոնց գերադաս բաղադրիչի ստորոգելիական վերադիրը *լավ, վատ, նախընտրելի, գերադասելի, ցանկալի* և նման իմաստներով ածականներ են՝ իրենց համեմատության տարբեր աստիճաններով, առանց հոդի, երբեմն նաև հոդով՝ գերադրական աստիճանի համար:

Այստեղ գլխավոր նախադասությունը սովորաբար նախադաս է, նրան հաջորդում է ենթակա երկրորդական նախադասությունը. երկուսի կապը իրացվում է երկրորդականի բայ-ստորոգյալի և գլխավորի էական կամ վերացական բայ-հանգույցի որոշակի կիրառությամբ: Վերջինս դրվում է եզակի երրորդ դեմքով, ներկա, քիչ դեպքերում՝ նաև անցյալ ժամանակով՝ եթե էական բայն է, և պայմանական եղանակի ապառնի, հազվադեպ՝ նաև անցյալի ապառնի ժամանակով, եթե վերացական *լինել* բայն է:

Երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը կիրառվում է ըղձականի երկու ժամանակներով: Ըստ որում, եթե երկրորդականի ստորոգյալը դրված է սահմանական եղանակի ժամանակներով, ապա գլխավոր նախադասությամբ գոհունակություն, խրախուսանք է հայտնվում հաստատապես կատարված, կատարվող կամ չկատարված, չկատարվող գործողության, եղելության շուրջ հյուսված նախադասության մասին: Ինչպես՝ «Լավ է՝ չես եկել, զուր ժամանակի կորուստ էր լինելու», «Լավ է՝ գոնե այդ հարցին պատասխանեց», «Նախընտրելի կլիներ՝ հավաքը անցկացնեինք ոչ թե այսօր, այլ վաղը» և այլն:

Բերված օրինակներում նկատելի է, որ վերադիրը ածականի դրական աստիճանն է, բայց, ինչպես ասվեց, նա կարող է լինել և համեմատական-բաղդատական որևէ աստիճանով:

Այս դեպքում իբրև ենթակա դիտված երկրորդական նախադասության միտքը բաղդատության մեջ է դրվում առկա կամ բացակա, սակայն սպասելի, հնարավոր մեկ այլ՝ նման նախադասության հետ և այս կամ այն իմաստով, օրինակ, առարկայի, նրա հատկանշի, գործո-

ղության կատարման եղանակի, ժամանակի և զանազան այլ հանգամանքների ու պարագաների տեսակետից առավելություն է ստանում, նախընտրելի համարվում նրա նկատմամբ:

Դժվար չէ հասկանալ, որ այդ առավելական համեմատությունը ստացվում է շնորհիվ գլխավոր նախադասության ստորոգյալի, որի վերադիր ածականը կիրառված է համեմատության աստիճաններով:

Երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը սովորաբար դրվում է ըղծական եղանակի ապառնի կամ անցյալի ապառնի ժամանակով, դրական կամ ժխտական խոնարհմամբ, իսկ եթե բայ-ստորոգյալը 2-րդ դեմքի է, նաև հրամայականով, որը այնքան էլ տարածում չունի: Օրինակ.

«--Իսկ դիմադրել կարո՞ղ եք, վաղը բոլորիս կկոտորեն:
Ավելի լավ է՝ *վաղը կոտորեն, քան այսօր*» /ԲՀՍՉ, 107/: Ուզում է ասել՝ լավ է վաղը կոտորվել, քան թե այսօր: «Ավելի լավ է՝ *այսպիսի բաներ չլսե*, որովհետև պատրաստ է խելագարվելու» /ՀՍՅէ, 142/: «Ավելի գերադասելի է՝ *հարձակումն սկսենք զինվորների առաջխաղացումով*»: «Ավելի լավ է՝ *քոչես ինքնաթիռով*» և այլն:

Երբ երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը ըղծականի ապառնի անցյալ ժամանակային կիրառություն ունի, ապա գլխավոր նախադասությամբ ափսոսանք է հայտնվում այդ գործողության կատարված կամ չկատարված լինելու համար: Ըստ որում՝ պետք է նշել, որ եթե բայը դրական խոնարհման է, ունի ժխտական իմաստ և, ընդհակառակն, նույն հարաբերության մեջ ժխտական բայն ունի հաստատական իմաստ: Հմմտ. «Ավելի լավ է՝ *չիմանար և շարունակեր ապրել հույսով*» /այսինքն՝ արդեն իմացել է և այլևս չի ապրում հույսով/, «Ավելի ցանկալի կլիներ՝ *մեղմեիր տոնդ ու ինքդ ներողություն խնդրեիր*, գուցե վեճը դրանով լուծվեր» /այսինքն՝ տոնդ չես մեղմել և այլն/:

Գլխավոր նախադասության բաղադրյալ ստորոգյալի հանգույցը իր հերթին կարող է երբեմն դրվել ժխտական խոնարհմամբ: Նման պարագաներում այն ստանում է հարցական հնչերանգ և, չնայած ժխտական լինելուն, արտահայտում է նույն վերաբերմունքը, ինչ որ դրական խոնարհման ժամանակ: Օրինակ՝ «Ավելի լավ չէ՞ր՝ *մնայինք ծամբարում*» /ԲՀՍՉ, 31/, այսինքն՝ «Ավելի լավ էր՝ *մնայինք*, բայց չենք մնացել...»: «Ավելի լավ չէ՞՝ *քքես այդ բոլորի վրա, քարվանդ ուղիղ քշես*» /ԳՍԹ, 420/:

Վերջին օրինակը իմաստով համարժեք է հետևյալ փոփոխակին. «Ավելի լավ է՝ *քքի՛ր այդ բոլորի վրա, քարվանդ ուղիղ քշի՛ր*»: Ինչպես երևում է նախադասության այս փորձնական շրջումից, հարկ եղած դեպքում երկրորդական նախադասության ստորոգյալը կարող է դրվել

և հրամայական եղանակով, սակայն, ի տարբերություն նախորդ օրինակի, որտեղ ըղձականի իմաստը սաստկացվելով մոտենում է հրամայականին, այստեղ հրամայական տոնը փոքր-ինչ մեղմացվում է, դառնում հորդոր, որը պայմանավորված է նախադասության յուրահատուկ կառուցվածքով: Սակայն այստեղ ոչ միայն փոխվել են գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների իմաստային հարաբերությունները, այլև նախադասության կառուցվածքն ու կապակցության առանձնահատկությունները: Եվ դա արտահայտված է նրանով, որ այս տիպի բարդ նախադասությունները, որոնց կախյալ բաղադրիչի բայ-ստորոգյալը հրամայական եղանակով է դրված, չեն կարող ունենալ համապատասխան տարբերակ շաղկապական կապակցությամբ: Օրինակ չկա այսպիսի կառուցվածք «Ավելի լավ է, որ *քքի՛ր...»*:

Այս վերջին կառուցվածքի մեջ գլխավոր նախադասությունը նույնպես միտում ունի ստանալու եղանակավորող իմաստ և վերածվելու յուրահատուկ բառակապակցության: Դրա պատճառով բարդ նախադասության մասերի ստորադասական հարաբերությունը զգալիորեն թուլացել է, և ամբողջ նախադասությունը արդեն սկսում է գիտակցվել իբրև պարզ նախադասություն եղանակավորող բառակապակցությամբ:

Ահա համապատասխան մի քանի նախադասություն ևս. «Եթե գալու լինես, ավելի լավ է *նախապես զգուշացրու՛*, որ պատրաստ լինեմ. հանկարծական ուրախությունից սիրտս չմարի». «Ավելի լավ է *հեռագրի՛ր նրան և տեսակցությո՛ւն խնդրի՛ր*», «Ամենից լավն է *ծեռքդ թափահարի՛ր և ասա՛ նրան*, որ նա գոյություն ուներ, քանի դեռ քեզ չէր ծանծրացրել» /ՀՍՅԵ, 340/:

«Եվ այն հասկացա,
Որ դրամի պես
Մաշվել են արդեն բառերը բոլոր: Հասկացա նաև,
Որ մինչև անգամ լավ է ավելի՝
*Բառերն իրար հետ կապ իսկ չունենան,*
*Քան թե չունենան կշիռ ու արժեք...»* /ՊՍՄԱՄ, 146/:

Նախավերջին նախադասության մեջ *լավ* վերադիրը գործածվել է գերադրական աստիճանով, որ այնքան էլ տարածված չէ:

Նման կառուցվածքի նախադասություններում, երբ ենթակա երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը արտահայտված է լինում ըղձական եղանակով, երբեմն այն ստանում է պայմանի երանգ: Դա տեղի է ունենում հատկապես այն ժամանակ, երբ գլխավոր նախա-

դասության ստորոգելիական վերադրի հանգույցը արտահայտվում է ոչ թե էական բայով, այլ վերացական /այսինքն *լինել* բայով/:

Հետևյալ նախադասության մեջ հավասարապես առկա է և պայմանի հարաբերությունը, և ենթակայական:

«Չնայած ձեր կոչումին դուք երիտասարդ եք և հույս ունեմ, որ ինձ կհասկանաք...: Բայց ավելի լավ կլինի *չհասկանաք*» /ՀԽՍԸ, 247/: Այստեղ իրոք դժվար է որոշել, թե ընդգծված կախյալ նախադասությունը լրացական ինչ բնույթ ունի: Երկվությունը կվերանար, եթե կապակցությունը իրացվեր համապատասխան ստորադասական շաղկապով. այդ դեպքում շաղկապի բնույթով ու բառիմաստով էլ կորոշվեր կախյալ նախադասության լրացական պաշտոնը:

«...Ավելի լավ կլինի, որ *չհասկանաք*» նախադասության մեջ ընդգծվածը ենթակայական նախադասություն է, իսկ «...ավելի լավ կլինի, *եթե չհասկանաք*» նախադասության մեջ պայմանի պարագա:

Կառուցվածքային ուրույն գծեր ունեն շարահարությամբ այն բարդ ստորադասական նախադասությունները, որոնց գլխավոր նախադասության ստորոգելիական վերադիրը *ճիշտ, ճշմարիտ, ակներև* և նման իմաստ ունեցող ածականներ են կամ *իրավ* եղանակավորող բառը, իսկ հանգույցը էական բայի ներկա ժամանակի եզակի երրորդ դեմքը:

«Ճիշտ է», շմարիտ է», «իրավ է» և նման միադիմի նախադասությունների շարահյուսական կապը այն նախադասությունների հետ, որոնց մեջ նրանք մտնում են, բավական թույլ է:

Դրանք, ըստ էության, իրենց կառուցվածքով զգալիորեն մոտենում են միջանկյալ նախադասություններին, որոնց հետ իրոք շփման շատ եզրեր ունեն:

Սակայն, մեր կարծիքով, սխալ կլիներ անտեսել դրանց տարբերիչ յուրահատկությունները և անվերապահորեն համարել միջանկյալ նախադասություններ, ինչպես վարվում են ոմանք, քանի որ ստորոգման հատկանիշը, որ նախադասության հիմքն է, նրանց մեջ դեռևս չի մթագնել լիովին:

Ամենից առաջ դրանք միջանկյալ նախադասություններից տարբերվում են նրանով, որ գերադասական կապի մեջ են գտնվում այն նախադասությունների հետ, որի ներ որ մտնում են, մինչդեռ միջանկյալ նախադասությունները շարահյուսական ոչ մի կապ չունեն այն նախադասության հետ, որի համար միջանկյալ են և հեշտությամբ կարող են դուրս գալ նրա կազմից, իհարկե, իրենց հետ տանելով նաև վե-

րաբերական այս կամ այն իմաստը, առանց, սակայն, աղճատելու ամբողջ նախադասության ընդհանուր միտքը և կառուցվածքը[1]:

Ինչպես որ տողատակի ծանոթությունը կարող է լինել, կարող է և չլինել, և դրանից չի փոխվի նախադասության կառուցվածքը, որին վերաբերում է այն, այդպես էլ միջանկյալ նախադասությունը, որ փաստորեն տողամիջի ծանոթություն է, կարող է դուրս գալ՝ բոլորովին չփոխելով նախադասության կառուցվածքը: Համեմատենք հետևյալ օրինակը. «Անցյալ անգամները */այդ մասին, կարծեմ, քեզ չեմ գրել/* հորս բժիշկը... դառնում է մեզ և ասում ծածուկ, որ հորս այլևս ոչինչ չի օգնի, իզուր համ նա է չարչարվում, համ մենք» /ԳՍՀԼԾ, 141/ և նույն նախադասությունը՝ առանց ընդգծվածի միջանկյալ հատվածի. «Անցյալ անգամները հորս բժիշկը... դառնում է մեզ և ասում ծածուկ, որ հորս այլևս ոչինչ չի օգնի, և իզուր համ նա է չարչարվում, համ մենք»: Հիշյալ միջանկյալ նախադասության հետ կարելի է այսպես վարվել, քանի որ նա շարահյուսական ո՛չ մի կապակցություն, այդ թվում՝ ո՛չ համադասական, ո՛չ ստորադասական հարաբերություն չունի այն նախադասության հետ, որի մեջ մտել է[2]:

Մինչդեռ մեր քննության ենթակա նախադասությունները այդպես ազատ կերպով հնարավոր չէ դուրս նետել ամբողջ բարդ նախադասությունից՝ առանց աղավաղելու վերջինիս կառուցվածքը, նրա մասերի իմաստային և քերականական հարաբերությունները: Բանն այն է, որ հիշալ կառույցն ունեցող նախադասությունը, թեկուզ և ձևականորեն, այնուամենայնիվ այսպես թե այնպես կատարում է գլխավոր նախադասության շարահյուսական դերը: Օրինակ՝ «Ճիշտ է, հիվանդ եմ, սակայն ավելի շուտով հոգիս է հիվանդ, քան թե մարմինս» /ՀՍՅԵ, 63/: Այստեղ «ճիշտ է» պարզ նախադասությունը «հիվանդ եմ» նախադասության նկատմամբ շարահյուսորեն գերադաս է նրանով, որ իր կամքն է թելադրում նրան՝ հաջորդ նախադասության հետ կապակցվելու ներհակական շաղկապով, այսինքն՝ նրանո՛վ է պայմանավորված, վերջին հաշվով, ամբողջ բարդ նախադասության կառուցվածքը:

Հայոց լեզվի զարգացման ներկա փուլում նման կառուցվածքի կողքին առկա են նաև շաղկապավոր համապատասխան նախադասություններ, օրինակ. «Միանգամայն ճիշտ է, *որ* այսօր դու ես հաղթելու, սակայն նա իր վերջին խոսքը դեռ չի ասել» և այլն:

---

[1] Այս մասին ավելի մանրամասն տես մեր մի շարք հոդվածներ /տե՛ս գրականության ցանկը/, այլև **Վարագ Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, համապատասխան գլուխը, ինչպես նաև **Ն. Պառնասյան**, Անշաղկապ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, Լեզվի և ոճի հարցեր, հ. 2, Երևան, 1964:

[2] Տե՛ս, օրինակ, **Գ. Սեվակ**, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1963, էջ 142, այլև ***Վ. Առաքելյան***, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 444 և հջ.:

Քանի որ «ճիշտ է» և նման նախադասությունները համապատասխան բարդ նախադասության մեջ ձևականորեն են միայն գլխավոր, հետևաբար այս կառուցվածքի նախադասությունների մասին խոսելիս «գլխավոր նախադասություն» արտահայտությունը կիրառվում է պայմանական իմաստով, որքանով որ, այնուամենայնիվ, նա բարդ նախադասության այն հատվածն է, որին շարահյուսորեն ստորադասվում են այլ նախադասություններ:

Ինչպես տեսանք վերի օրինակում, «ճիշտ է», «ճշմարիտ է», «իրավ է» և նման նախադասություններին սովորաբար ստորադասվում են ոչ թե մեկ, այլ երկու կամ ավելի ենթակա երկրորդական համարժեք նախադասություններ, որը հետևանք է գերադաս նախադասության /«ճիշտ է», «ճշմարիտ է» և այլն/ հակադրական վերաբերական իմաստների:

Համաստորադաս ենթակա երկրորդական նախադասությունների կապը միմյանց հետ իրացվում է համադասական ներհակական շաղկապների միջոցով: Այսպիսի բարդ համաստորադասական նախադասության մեջ գերադաս նախադասությունը հաստատում է ենթակա երկրորդականներով արտահայտված գործողությունը, մի բանի դրությունը կամ վիճակը, իսկ վերջիններս էլ, բնականաբար, ցույց են տալիս, թե ինչ է հաստատվում: Գլխավոր նախադասության հաստատական վերաբերմունքը, սակայն, հավասարապես չի բաշխվում համաստորադասության ծայրաթևերի վրա. առաջինի նկատմամբ փոքր-ինչ վերապահում, զիջում է արվում, որով ավելի՛ է հաստատվում ու հավաստի դառնում երկրորդ թևը: Այսպես.

«Ճիշտ է, *հոր նման է, բայց քիչ էլ մորն է քաշել*» /Հ.Հովհ., Ե, 305/, «Ուղիղ է, *իրենք նրան տուն են ընդունել և խնամել, բայց այդ ոչինչ*» /ՀՍՅԵ, 134/, «Ճշմարիտ է, *կարող էր մի այդպիսի բան պատահած լինել, բայց միայն իր կամքին հակառակ*» /Ն. տ., 37/, «Ուղիղ է, *Ներոնը հրամայել է*, որ մեծարքին ներկա գտնվես, *բայց մինչև այժմ քեզ չի տեսել, քո մասին չի հարցրել*» /Ն. տ., 78/ և այլն: Նկատենք, որ «ուղիղ է» ձևը ռուսաբանություն է և գալիս է թարգմանությունից. հայերենին ավելի հարազատ են՝ «ճիշտ է», «ճշմարիտ է», «իրավ է» ձևերը:

Ինչպես պարզ կարելի է նկատել, «ճիշտ է» կամ «ուղիղ է» գլխավոր նախադասությունների հաստատական-հավաստիական նշանակությունների մեջ որոշ զիջում կամ վերապահում կա արված նրան անմիջապես հաջորդող երկրորդական նախադասության նկատմամբ: Օրինակ՝ մեր վկայակոչած հենց առաջին նախադասությունը. «Ճիշտ է, հիվանդ եմ, սակայն...»-ը ունի հետևյալ իմաստը. «...ես հիվանդ չեմ» կամ «... այնքան էլ հիվանդ չեմ», կամ նույնիսկ ժխտում՝ «ես չեմ հիվանդ /այլ հոգիս/»: Նույն իմաստն ունի և հաջորդը՝ «ճիշտ է, հոր նման

է, բայց...», այսինքն՝ «ամբողջովին հոր նման չէ, քիչ էլ մորն է քաշել» և այլն[1]:

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ նման գլխավոր նախադասություններին կարող են հաջորդել նաև այնպիսի կախյալ նախադասություններ, որոնք չեն արտահայտում վերապահում կամ զիջում որևէ հաջորդ նախադասության հանդեպ, որը կարող է և առհասարակ չլինել, ինչպես՝ «Ճշմարիտ է, -- ասաց Պետրոնիոսը, -- *պետք է այդպես անել*» /ՀՍՅԵ, 183/. «Ճիշտ է՝ *խիստ աննպաստ պայմանների պատճառով հայերի ազգային-ազատագրական շարժումն այդ շրջանում դեռ շատ թույլ էր*» /ՀՆԹԻՀ/. «Ճիշտ է, *անցյալում էս նրա, ավազների և առհասարակ մարդկանց միջև մտերմություն չկար*» /ՖԼՍԼՔՕ, 659/:

Դեռ ավելին. այդպիսի ենթակա երկրորդական նախադասությանը կարող է լրացնել իր հերթին մի նոր, իսկապես ստորադաս՝ երկրորդական կարգի նախադասություն: Օրինակ՝ «Ճշմարիտ է, *կան մարդիկ, որոնք սկսում են այցելել ծանոթներին արևի բարձրանալուն պես...*» /ՀՍՅԵ, 23/, «Ուղիղ է, *ինքը խույս չի տալիս դրանից, որովհետև պետք է մի բան անի գեղարվեստի համար*» /Ն. տ./ «Ուղիղ է, *պետք է նա մի տեղ բնակվի, ուստի Վինիկիոսը կվարձի նրա համար բնակարան, որտեղ և դու կուչ կգաս*» /Ն. տ., 168/:

Այսպիսի բարդ նախադասությունների մեջ գլխավոր նախադասության մեջ վերանում է նաև կապակցական հատկանիշը, որին փոխարինում է եղանակավորման իմաստը, սակայն ձևականորեն շարունակում է պահպանվել մասերի ստորադասական հարաբերությունը:

Ինչպես ասացինք, այս նույն բնույթի նախադասություն պետք է համարել շարահարական կապակցությամբ և այն բարդ ստորադասական նախադասությունները, որոնց գլխավորը ունի միադիմի բաղադրյալ ստորոգյալ՝ կազմված *պարզ, ակներև, հասկանալի, հայտնի, անհայտ* և այլ ածականներից. ինչպես՝ «Ակներև է՝ *նրանց մեջ այդ ընդունված չէ*» ՀՍՅԵ, 223/, «Պարզ է, *ուզում է սիրտը բացել, վշտին ընկեր է փնտրում*» /Ե, 1962, 26/և այլն:

Խոսքի մեջ հատկապես ոճական-ճարտասանական նշանակություն ունեն քննության ենթակա կառուցվածքի այնպիսի նախադասություններ, որոնցում խոսողը կամ հեղինակը որևէ իրի, երևույթի, գործողության կամ նրա հատկանշի վերաբերյալ արտահայտում է, այսպես

---

[1] Նկատի ունենալով գլխավոր նախադասության մեջ երկրորդականներից մեկի նկատմամբ արտահայտված գիջական որոշ հարաբերությունը՝ Ն.Պառնասյանը գտնում է, որ «ճիշտ է», «ճշմարիտ է» և այլն կարող են վերածված լինել եղանակավորող բառակապակցության. տես նրա «Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում» մենագրությունը, «Լեզվի և ոճի հարցեր», Երևան, 1964, հ. 2, էջ 66:

ասած, ներքին անուղղակի հարցում: Նման հարցի պատասխանը չի սպասվում, իսկ եթե առանձին դեպքերում սպասելի է խոսակցի պատասխանը /երկխոսության մեջ/, ապա ինքը կանխում է այն, որով այս կամ այն որոշակի կամային վերաբերմունքն է ցույց տրվում իրական կյութի, հատկանշի վերաբերյալ: Բուն հարցն արտահայտվում է ենթակա երկրորդական նախադասության մեջ՝ որևէ հարցական դերանվամբ կամ առանց դրա[1]:

Այդպիսի կառուցվածքի մեջ գերադաս նախադասությունը ետադաս է երկրորդականի հանդեպ, չունի ձևական ենթակա: Ստորոգյալը բաղադրված է *հայտնի* կամ *անհայտ* որակական ածականներից /դրական աստիճանով/ և հանգույցից, որը էական բայն է՝ իր երկու ժամանակներով ու երկու խոնարհումներով /դրական և ժխտական/: Այն կարող է ունենալ և լրացումներ:

Սրանք ևս կազմում են շարահարական կապակցությամբ բարդ նախադասություններ: Նման կապակցությունը պայմանավորված է հետևյալ գործոններով: Հնարավոր շաղկապը, որ կարող է կապակցական դեր խաղալ այս նախադասություններում, *թե*-ն է, որն առավելապես արտահայտում է թեություն: Սակայն ենթակա երկրորդական նախադասության նկատմամբ վերաբերմունքը թեական չէ, այլ որոշակի, հաստատական, ուստի և շաղկապի ձևական ներկայությունը պարտադիր չէ. կապակցությունը կատարվում է ներքնապես:

Հարցական երանգ ունեցող նախադասությունների մասին խոսելիս մենք տեսանք, որ ենթակա երկրորդական նախադասության շարահարական կապակցությունը երբեմն կախված է նրա հարցական երանգից: Այստեղ ևս հարցումը, մանավանդ որ այն ճարտասանական է, զգալիորեն նպաստում է ստորադասական կապակցությանը շաղկապի բացակայությամբ: Օրինակ «Մեկը, մոտիկ ընկած, մեռնում էր երևի. *կի՞ն էր, տղամա՞րդ էր, երեխա՞*, անհայտ էր» /ԵՉԸԵ, 416/:

Փոքր չէ նաև երկրորդական նախադասության առաջադաս լինելու նշանակությունը կապակցության մեջ: Բարդ ստորադասական նախադասությունը այնպես է կառուցված, որ սկզբում տրված է հարցը /երկրորդական նախադասությունը/, որն ամբողջ նախադասության հիմքն է ու նպատակը, և թվում է, թե այդտեղ էլ պետք է վերջակետ

---

[1] Նշելի է, որ հայերենի առոգանության նշանները որոշ առավելություն ունեն մի շարք լեզուների համապատասխան նշանների նկատմամբ, որտեղ, ասենք թե, հարցական նշանը դրվում է նախադասության վերջում /ռուսերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն, իսպաներեն և այլն/: Այս պարագայում լիակատար կերպով չի բացահայտվում, թե հատկապես որ անդամը պետք է արտաբերվի հարցական երանգով: Այս դժվարությունը շոշափելի է մանավանդ, երբ հարց կա՝ առանց հարցական դերանվան: Մինչդեռ հայերենում հարցական գրավոր խոսքը համեմատաբար ճշտորեն է վերարտադրվում նրանով, որ հարցական առոգանության նշանը դրվում է անմիջապես հարցվող բառանդամի վրա:

դրվի ու ավարտվի միտքը, որը նույնպես չի բացառվում շնորհիվ նրա իմաստային որոշ ավարտվածության, մանավանդ երբ բացակայում է շաղկապը ստորադասության ձևական ամենավստահելի արտահայտություններից մեկը: Ուստի նման նախադասությունը ստորադասական շաղկապով սկսելը, կարծեք թե, տրամաբանական չէր լինի, թեպետ իրականում, իհարկե, այդպես չէ: Եվ, սակայն, նախադասությունը չի ավարտվում, այլ շարահյուսական որոշակի դադարից հետո հեղինակը ցույց է տալիս իր վերաբերմունքը երկրորդական նախադասությամբ արտահայտված հարցման նկատմամբ, որը հենց գերադաս նախադասությունն է: Ահա համապատասխան այլ օրինակներ.

«...Դեմքին նստել է մի խոհ հանճարեղ,
Կերպարանքը խրոխտ է ու վեհ, --
Բայց *ի՞նչ է կյանքում նա արել*
Անհայտ է այսօր ամենքին» /ԵՉԸԵ, 207/:

«/«Սևաստոպոլյան պատմվածքները»/ *որտեղի՞ց եկավ, ընկավ մեր ծեռքը,* անհայտ է /ԲՀՍՉ, 274/, «Գիտենք, որ այդ ճանապարհը տանելու է դեպի Սիմֆերոպոլ, սակայն *այնտեղից ո՛ւր կգնանք, ի՞նչ կլինի* անհայտ է» /և. տ., 8/, «*Ի՞նչ էին եփում այդ սևակոլոլ ամաններում* հայտնի չէր» /ՄԵ, 13/, «*Ո՞վ կանխեց պատերազմը* հայտնի է բոլորին» և այլն:

Վերջին նախադասությունները փոքր-ինչ տարբերվում են նախորդ օրինակներից նրանով, որ սրանց մեջ կարծեք թե ստորադասական հարաբերությունը իրացվել է *ի՞նչ, ո՞վ և ո՞ւր* հարցական դերանուններով: Սա թվացող նմանություն է: Պետք է հիշել որ այստեղ հիշյալ դերանունները դեռևս չեն կազմում հարաբերական երկրորդական նախադասություններ այն պարզ պատճառով, որ նախ հարցական դերանունը դեռևս հարաբերական չէ, երկրորդ որոշակի կերպով առկա է *թե* շաղկապով կապակցության զուգահեռ տարբերակ ստեղծելու հնարավորությունը /օրինակ վերջին նախադասության տարբերակը. «Թե ո՞վ կանխեց պատերազմը, հայտնի է բոլորին»/:

«Ճիշտ է», «Ճշմարիտ է» տիպի ստորոգում ունեցող նախադասությունների տարատեսակներին են առնչվում շարահարական կապակցությամբ այնպիսի բարդ ստորադասական նախադասություններ, որոնց ենթակա երկրորդական նախադասության հետ գերադասական կապի մեջ գտնվող գլխավոր նախադասության իմաստի թելադրությամբ հաճախ առկա է երկրորդական նախադասության մի նոր լրացում, առանձին երկրորդական կարգի նախադասությամբ /հիշենք, որ «Ճիշտ է...» նախադասության թելադրանքով որոշ խմբի նախադասություններում էլ առկա են լինում երկու համաստորադաս ենթակայական նախադասություններ, ինչպես «Ճիշտ է, *եկել է, բայց հետը ոչինչ*

*չի բերել»*/: Դրանք «*հերիք*», «*բավական*» բառերով կազմված գլխավոր նախադասություններն են, որտեղ նրանք հիշյալ բառերի էական բայի եզակի երրորդ դեմքի զուգորդությամբ դառնում են բաղադրյալ ստորոգյալ:

Այսպիսի գլխավոր նախադասությունները, նայելով բարդ նախադասության կազմում իրենց գրաված դիրքին, կարող են ունենալ երկակի իմաստ ու վերաբերություն:

Ա. Գլխավոր նախադասությունը ենթակա երկրորդականին տալիս է պայմանի վերաբերություն՝ ժամանակային կտրուկ սահմանների մեջ, պայման, որի առկայությունը թելադրում է մի այլ գործողություն, որն արտահայտվում է նոր երկրորդական /կարգի/ նախադասությամբ: Այսպիսի կիրառության դեպքում «բավական է» արտահայտության մեջ զգալի է նաև ամբողջ բարդ նախադասության մասերը կապակցելու քերականական հատկանիշը, թեև նրան զուգընթաց կարող են լինել և կապակցության այլ միջոցներ՝ շաղկապներ. բոլոր դեպքերում, *«բավական է»* նախադասությունը չի կորցնում իր նյութական իմաստը:

Ենթակա երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը դրվում է ըղձական եղանակի ապառնի կամ անցյալ ժամանակով, որին եղանակաժամանակային կիրառությամբ մեծ մասամբ համաձայնում է երկրորդական կարգի նախադասության բայ-ստորոգյալը: Այսպես՝

«Բավական է՝ *Սենեկաս մի բան խորհուրդ տա*, որ Ներոնը հակառակը անի» /ՀՍՅԵ, 79/, «Բավական է՝ *նստածներից մեկը մի շարժում աներ տեղում*, որ քահանայի ծանր քանոնը իջներ նրա գլխին» /ՊՊԵ, 69/ և այլն:

Ի դեպ՝ այստեղ հարկ է նշել, որ գլխավոր նախադասության և ենթակա երկրորդականի հարաբերությունը չի փոխվում և այն դեպքում, երբ վերջինիս հաջորդում է համադասական միավորիչ շաղկապով /կամ առանց դրան/ սկսվող որևէ հավարժեք նախադասություն, ինչպես՝ «Բավական է՝ *նա փորձ աներ ծխախոտի համար մի լուցկի վառել*, և իսկույն մի քանի լուցկիներ կամ ինքնայրիչներ մեկնում էին նրան»: Այսպիսի դեպքերում, ինչպես դժվար չէ նկատել, խախտվում է վերջին երկու պարզ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային համաձայնությունը: Այս իրողությունը առավել բացահայտ է դարձնում բարդ նախադասության բաղադրիչների շարահյուսական կախյալ կամ անկախ հարաբերության պայմանավորվածությունը այդ բաղադրիչների բայ-ստորոգյալների որոշակի կիրառությունից: Օրինակ, եթե երկու կախյալ նախադասությունների ստորոգյալները ունեն եղանակաժամանակային համաձայնություն՝ երկուսն էլ դրված են ըղձական եղանակով և նույն ժամանակաձևով, ապա այդ երկու նախադասություններից երկրորդը առաջինին ստո-

րադասվում է դառնալով *երկրորդական կարգի* նախադասություն /հմմտ. «Բավական է *Սենեկան մի խորհուրդ տա*, որ Ներոնը հակառակը *անի*»/: Իսկ եթե վերանա համաձայնությունը, կվերանա և ստորադասությունը /հմմտ. «Բավական է *Սենեկան մի խորհուրդ տա,* և Ներոնը հակառակը *կանի» և այլն/:*

Ընդ որում, չնայած միավորիչ համադասական շաղկապի ձևական առկայությանը վերջին նախադասության սկզբում, այն համարժեքային հարաբերության մեջ չի գտնվում նախորդի, այսինքն՝ ենթակա երկրորդական նախադասության հետ, որովհետև այդ դեպքում ինքը ևս պիտի լիներ ենթակա երկրորդական նախադասություն, մինչդեռ այդպիսին չէ իր բնույթով: Ընդհակառակն, նրանով արտահայտվում է այնպիսի գործողություն, իրողություն կամ վիճակ, որը պայմանավորված է բարդ նախադասության ամբողջ առաջին հատվածի բովանդակությամբ /«Բավական է *Նա փորձ աներ...*» և այլն/:

Այս կարգի նախադասությունների մեջ ևս «բավական է» արտահայտությունը միտում ունի ստանալու շաղկապային կամ եղանակավորող բառակապակցության արժեք, բայց և այնպես, որքանով որ այն դեռ չի կորցրել իր նյութական իմաստը, այնքանով էլ շարունակում է պահպանել ստորոգման հատկանիշը և այն վերագրել ենթակային, տվյալ պարագայում՝ ենթակա երկրորդական նախադասությանը[1]:

Բ. Ենթակա երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը արտահայտում է այնպիսի գործողություն, իրողություն կամ եղելություն, որի նկատմամբ գլխավոր նախադասությունը դրսևորում է սահմանափակման, որոշ շրջանակների մեջ դնելու, հորդորական, երբեմն հարկադրական վերաբերություն. ինչպես՝ «Բավական է *հանգստացաք,* հիմա էլ սկսենք պարապմո՛ւնքը», «Ձինվո՛ր Կոնկին, բավակա՛ն է *դուրս տաս» /ԲՀՍՋ, 5/,* »Անգո՛ւթ, հերիք չէ՞, ես այդպես տանջված, *անսահման սերս դու չես նկատում»* /այսինքն՝ «Հերի՛ք է, որքան չես նկատում...», Հ.Հովհ., Ե, 74/:

«Եվ բավակա՛ն է *անարգ լծի տակ*
*Մենք ստրուկ մնանք ձեռքներս շղթա...«* /*ԱիԵ, 1, 179/ և այլն:*

Սակայն, ի տարբերություն նույն կառուցվածքի՝ Ա. ենթախմբում քննված նախադասությունների, որոնք ներկայացնում են շաղկապական զուգահեռ ձևեր՝ ունեցող շարահարական կապակցություն, այս-

---

[1] Այս գլխավոր նախադասության թելադրությամբ ստեղծվող երկրորդական և երկրորդական կարգի նախադասությունների կապը նկատի ունենալով՝ ոմանք փորձել են առանց վերապահության շաղկապների շարքը դասել «բավական է» և նման կապակցությունները աչքաթող անելով նրանց նյութական իմաստն ու այլ քերականական հատկանիշներ:

տեղ առկա է այնպիսի նախադասություն, որը չի առնչվում համապատասխան շաղկապավոր կազմությանը, այսինքն՝ գոյություն չունեն սրանց շաղկապավոր կապակցությամբ ձևեր՝ տարբերակներ: Սա պայմանավորված է գլխավոր նախադասության հրամայական հնչերանգով: Ավելի շատ դրանք հիշեցնում են հարաբերական բառերով կապակցված կախյալ նախադասությունները և կարող են փոխարինվել համապատասխան կառուցվածքի հարաբերական նախադասություններով:

Այսպես. «Բավակա'ն է հանգստանաք» նախադասության տարբերակը կլինի ո՛չ թե շաղկապական՝ «Բավակա'ն է, *որ* հանգստանաք» / °°/, այլ հարաբերական կախյալ նախադասություն՝ «Բավակա'ն է՝ *որքան /ինչքան/ հանգստացաք» /հանգստացել եք/* և այլն:

Նկատենք, որ հարաբերականով կապակցված կախյալ նախադասությանը համապատասխանում է բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային որոշակի կիրառություն / ո՛չ ըղծական եղանակ/: Այդ է պատճառը, որ նախկին ըղծականով դրված բայ-ստորոգյալը մենք փոխարինեցինք այլ բայ-եղանակով կիրառված ստորոգյալով:

2. Ենթակայական պետք է համարել այն երկրորդական նախադասությունները, որոնցում արտահայտված գործողության որոշակի ժամանակը կամ նրա որոշակի սկիզբը՝ սկսվելու պահը, դրսևորված է գլխավոր նախադասության մեջ. վերջինս էլ ներկայացնում է մի բաղադրյալ ստորոգյալ, որի վերադիրը ժամանականիշ գոյական է, քիչ դեպքերում՝ նաև ժամանակի մակբայ, իսկ հանգույցը՝ էական բայի ներկա կամ անցյալ ժամանակների եզակի երրորդ դեմքը, երբեմն և *լինել* բայը՝ տարբեր եղանակաժամանակային կիրառություններով: Եթե վերադիրը գոյական է, ապա այն կարող է ունենալ թվական կամ ածական մի որոշիչ, որոնք միասին կազմում են բաղադրյալ ստորոգյալի վերադիրը: Գլխավոր նախադասությունը, որ պարզապես հենց այդ բաղադրյալ ստորոգյալն է / երբեմն՝ իր լրացումներով, եթե այդպիսիք կան/, նշում է այն ժամանակը, որի ընթացքում կատարվել կամ կատարվում է ենթակայական նախադասության մեջ արտահայտված գործողությունը կամ եղելությունը, դրանց սկսման ժամանակակետը և այլն:

Գլխավորի և երկրորդականի կապակցությունը կարող է լինել զոդվածով կամ շարահարությամբ: Ժամանակակից հայերենում ավելի տարածում է գտել նման նախադասությունների շարահարական կապակցությունը: Շաղկապը չի գործածվում հատկապես այն դեպքերում, երբ, ինչպես արդեն նշել ենք, բուն գործողության փաստը ավելի է ընդգծվում, քան գլխավոր նախադասության մեջ արտահայտված

ժամանակը: Շեշտադրության /հնչերանգային/ այս տարբերությունը ավելի շոշափելի է երևում, մանավանդ, եթե երկրորդական նախադասությունն ունի հարցական երանգ: Այսպես «Դու ասացիր, երկու օր է *ոչ ոք չէ՞ անցել կամուրջից*» /ՐՍ, 394/:

Հարցական հնչերանգի բացակայության դեպքում ևս կապակցությունը կարող է իրացվել շարահարությամբ: Ահա մի քանի օրինակ.

«Տաս տարի է *ման իմ գալիս փադիշահի շահիրի պես*» / ՍՆԳԱ, 69/, «Դե, Դրոն թագավոր է: Դեռ երեկ էր *սպանեց իր տղերքից երկուսին...*» / ԵՉԸԵ, 106/, «Երեք օր է *ոչինչ չենք կերել, բացի ծմերուկից*» / ԲՀՍՉ, 106/, «Արդեն քանի~-քանի~ օր է *բաղնիք չենք գնում*» /Ն. կ., 31/, «Մի տարի կլինի *չի երևացել*», «Երկու ամիս է *Չես երևում ...* » /ՀԽՍԸ, 178/, «Սպասում էր որդուն; Բայց չեկավ որդին, ուշացավ որդին: Վաղուց էր *ոչինչ լուր չուներ Բյուզանդիայից*» /ՐՍ, 455/, «Գիտեմ, որ վաղուց է *ցանկություն ունի Նեապոլում բեմ դուրս գալու...*» /ՀՍՅԵ,174/, «Երեք տարուց ավելի է *Նա իմ կինն է*» / ՍԽՔ, 538/ և այլն:

Այսպիսի ժամանակի հարաբերություն արտահայտող գլխավոր նախադասությունները ևս թեպետ քերականորեն գերադաս են ենթակա երկրորդական նախադասություններին, բայց իրենք բացարձակապես զուրկ են շարահյուսական անկախությունից կամ ինքնուրույնությունից: Այս է պատճառը, որ նման միադիմի նախադասություններից վերջիններս ամենից ավելի միտում ունեն ի մի ծուլվելու երկրորդական նախադասության հետ և ըմբռնվելու իբրև մեկ պարզ, ծավալուն նախադասություն:

Դրանով պետք է բացատրել և այն հանգամանքը, որ այդպիսի գլխավոր նախադասությունները հաճախ շարահյուսական դադարով /պաուզայով/, որը որոշում է գլխավոր և կախյալ նախադասությունների սահմանագիծը, չեն բաժանվում երկրորդական նախադասություններից, գրության մեջ էլ չի դրվում կետադրական որևէ նշան, ինչը ավելի է նպաստում նրանց բառակապակցության վերածվելուն:

Նման բարդ նախադասությունները իբրև պարզ նախադասություն կարող են ըմբռնվել հատկապես այն դեպքում, երբ գլխավոր նախադասությունը ընկնում է երկրորդականի մեջ, մի բան, որ շարահյուսական համեմատաբար քիչ հանդիպող երևույթներից է /հայերենում ավելի օրինաչափ է հակառակ երևույթը, երբ շարադասությամբ երկրորդականը ընկնում է գլխավորի մեջ/:

Այսպես. «*Մի աղքատ երիտասարդ...*, արդեն 7-8 տարի է *հավաքում է մեր ժողովրդական ավանդությունները գավառից գավառ, գյուղից գյուղ շրջելով*» /Հ.Հովհ., Ե, 253/, «*Այո՛, հենց այսպիսի մեկին,* վաղուց է *պտրում էի*» /ՀՍՅԵ, 168/, «Վերջապես գտա այն, *ինչ* շատ ժամանակ է *որոնում եմ*» /Ն. տ., 167/, «Ո՞ւր եք փախչում,պատասխա՛ն տվեք: *Ո*ո-

*ճիկներս*, ահա մի շաբաթ է *չեք տվել*» /ՍԽՔ, 206/ և այլն:

Սակայն չնայած ձուլման այդ հակումին, մեր կարծիքով դրանք դեռևս պահպանում են շարահյուսական կառուցվածքային գերադասությունը ամբողջ բարդ ստորադասական նախադասության մեջ և մնալով գլխավոր նախադասություն կազմում են շարահարությամբ կապված նախադասությունների ուրույն խումբ: Այդպիսի բարդ ստորադասական նախադասությունների «փոխակերպման» դեպքում ժամանակի երանգ ունեցող, թեկուզ և ձևականորեն գլխավոր համարվող նախադասությունը պահպանում է իր անկախ ու կայուն կառուցվածքը, մինչդեռ բարդ նախադասության հիմնական միտքն արտահայտող նախադասությունը փոխարինվում է ենթակայի պաշտոն կատարող դերբայական դարձվածով:

3. Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում քննության ենթակա այն բարդ ստորադասական նախադասությունները, որոնց ենթակայական կախյալ բաղադրիչները արտահայտում են երկմտանք կամ հետաքրքրասիրություն մի բան իմանալու կամ իմացածը ճշտելու մասին: Գլխավոր նախադասության ստորոգյալը բաղադրյալ է կազմված տարբեր խոսքի մասերից գոյական, ածական, և հանգույցից, որ դրվում է 3-րդ դեմքով. ձևական ենթական հարաբերյալը, կարող է լինել անձնական երրորդ դեմքի կամ ցուցական երրորդ շարքի որևէ դերանուն կամ կարող է իսպառ բացակայել:

Եթե երկրորդական նախադասության մեջ հարցը ծանրանում է հարցական դերանվան կամ եղանակավորող բառի վրա, ապա վերջիններս շարահյուսական համապատասխան պաշտոնի հետ միասին մասամբ նպաստում են նաև գլխավոր և ստորադաս նախադասությունների կապակցությանը, երբ մանավանդ ընկնում են երկրորդական նախադասության սկզբում:

Ահա օրինակները. «Սակայն կասկածելի էր՝ *արդյո՞ք այս հետապնդումը կարող է նրանց հասնել*» /ՀՍՅԵ, 137/, «Այն էլ դեռ հարց է, *արդյո՞ք նրա մեջ կդիմանա այն ուսմունքը, երբ կծանոթանա իր համար այդ նոր կյանքին...*» / Ն. տ., 366/, «Բայց հարց էր՝ *ո՞վ պիտի դատի նրան*» /ԼՄՄ, 112/, «Դեռ չլուծված խնդիր էր՝ *ո՞վ է նա, և ի՞նչ է նրա ուսմունքը*», «Նախ պարզվելու ենթակա է՝ *այսօր ո՞վ է այն աստիճը, որ ընդունակ է զոհել իրեն հանուն սիրո*» և այլն:

4. Կան շարահարությամբ կապակցված այնպիսի ենթակայական կախյալ նախադասություններ, որոնց մեջ ստորադասական հարաբերությունն իրացվում է ամբողջ բարդության մասերի իմաստակառուցվածքային հատկանիշների որոշակի զուգակցությամբ:

Չևականորեն գլխավոր նախադասություն հանդիսացող հատվածը ենթակա չունի, այսինքն՝ չունի ենթակայի դեր կատարող հարաբերյալ, իսկ հարաբերյալի հավելում կատարելու դեպքում փոխվում է ամբողջ բարդ նախադասության մեջ արտահայտված պարզ մտքերի հարաբերությունը իրականությանը /դա մենք կփորձենք ցույց տալ ստորև/:

Շարահարական երկրորդական նախադասությունը արտահայտում է այնպիսի գործողություն, եղելություն կամ իրավիճակ, որի կատարողը կամ նրա մեջ գտնվողը հանդիսանում է գլխավոր նախադասության այն անդամը, որը ստանձնել է ստորոգելիական վերադրի դերը[1]:

Ահա մեկ-երկու օրինակ.

«Գիշերը հասավ, մնացին էնտեղ:
Չենով Օհանն էր, *իր նետն ու աղեղ*
*Դրավ գլխի տակ, հանգիստ խոմփաց.*
Դավիթը մնաց մտքի ծովն ընկած» /ՀՄԵ, 2, 106/,

«Սին էլ էն տեղից մի բոզ նապաստակ, ականջները ցից,
Խրտնեց ու ահից դուրս պրծավ հանկարծ,
Դավիթն էր, *ելավ, ետևից ընկած՝*
*Էն սարը քշեց, ետ բերավ էս ծոր,*
*Բերավ, ուլերին խառնեց նորից նոր*» /Ն. տ., 102/:

«Ու ասին իրար Ազնանց ավագներ.

---

[1] Պ. Պողոսյանը իր «Բայի եղանակաժամանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում» /Երևան, 1959/ մենագրության մեջ /էջ 68-69/ հիմնականում *ճիշտ է գնահատում նման կառուցվածքի նախադասությունների շարահյուսական առանձնահատկությունները, սակայն, չգիտենք՝ ինչու, դրանք կոչում է* **անհամարժեքության** բարդ նախադասություններ, իսկ նույն պարբերության վերջում շեշտում է, որ երկրորդ հատվածը, «որ լինում է մեկնական բնույթի, դարձյալ համարժեք է իր բովանդակությամբ՝ նախադասության առաջին մասին» /էջ 68/: Մեր կարծիքով՝ վիճելի է այն պնդումը, թե դրանք **անհամարժեքության** բարդ նախադասություններ են, որովհետև ճիշտ չէ դրա համար հիմք ծառայող փաստարկը, թե դրանք ձևով՝ բարդ, բովանդակությամբ պարզ են: Իսկապես, դրանք թե կառուցվածքով և թե, մանավանդ, կամային *վերաբերմունքի տեսակետից զգալիորեն տարբերվում են նման տիպի այլ երկրորդական նախադասություններից, բայց և՛ ձևով, և՛ բովանդակությամբ նրանք շարունակում* են մնալ բարդ նախադասության սահմաններում, քանի որ դեռևս չեն կորցրել բարդության հիմնական հատկանիշը. կազմված են մեկից ավելի պարզ նախադասություններից, որոնցից յուրաքանչյուրը ունի **հատկանիշի ստորոգումը** առարկային ենթակային: Ուրիշ խնդիր է, թե ենթական ինչպիսին է, և ստորոգումը ինչպես է կատարվել:Ինչ վերաբերում է «անհամարժեքության» մեջ «համարժեք» նախադասությունների առկայությանը, ապա այս դրույթը ևս մեզ համար ընդունելի լինել չի կարող: Բարդության մեջ երկրորդ նախադասությունը, որ հենց երկրորդականն է, թեև շարահարական է, համարժեք չէ առաջինին. նրան ստորադաս է և փոխարինում է գլխավոր նախադասության ենթակային:

--Թե կոտրեց տղան կապանքն երկաթին,
Նա ազատ կուզե ու կրնա ձեռնել,
Նա մեր ցեղեն է, առյուծ հոր որդին:
Մանուկն էր՝ *ճչաց, ճկեց ձեռն ու ոտ.*
*Կոտրեց շղթայի ամեն հոդն ու զոդ»* /ԱԻԵ, 2, 87-88/:

Ընդգծված երկրորդական նախադասությունները ցույց են տալիս այն գործողությունները, եղելությունները և այլն, որոնց գլխավոր նախադասության մեջ ստորոգվում է համապատասխան հատկանիշը. այդ հատկանիշը փաստորեն գործողություն կատարող առարկայի անվանումն է: Իհարկե, առկա է նաև խոսողի կամ հեղինակի համապատասխան վերաբերմունքը այդ գործողության կամ եղելության նկատմամբ:

Ահա մի քանի օրինակ ևս.
«_ է՛յ, ջա՛ն, սարե՛ր,
Սասմա՛ սարե՛ր,
Ի՛նչ անուշ է
ձեր լանջն ի վեր...
Որ կանչեց, նրա ձենից ահավոր
Դղրդդ-դղմբդղմբոցն ընկավ սար ու ձոր:/
Վայրի գազաններ սարերից փախան,
Քարեքար ընկան, դատարկուն եղան:
Դավիթն էր, *ընկավ նրանց ետևից,*
*Որին մի սարից, որին մի ձորից,*
*Գել, ինձ, առյուծ, վագր բռնեց,*
*Հավաքեց, բերավ, իր նախորին խառնեց*
*Ու առաջն արավ դեպ Սասմա քաղաք»*
*ՀԺԵ, 102-103/*

այսինքն՝ նրանց ետևից ընկնողը Դավիթն էր:

«Շահ էր, *արգելեց*, պրծավ գնաց, ո՞վ կարող էր ասել՝ ինչո՞ւ, ի՞նչ պատճառով» /ՎՔԸԵ, 298 /, «Հորթ էր, *սատկեց*, ես ի՞նչ իմանամ, ինչո՞ւ սատկեց; Քի՞չ են սատկում» /ՆՋՀ, 97/:

«Գոռում-գոչումով Անդովկա բաշեն
Մեկ հեղ մեկ վեմ-քար փլել ու կուգար
Ջոջանց ոչխարի փարախի վրեն:
Միերն էր, *վազեց, թիկունքը հզոր*
*Սարին դեմ տվավ*, քարը կանգ առավ,
Ու մինչև էսօր
Կմնա կանգուն փարախի գլխուն» /ԱԻԵ, 2, 91-92/:

«Ծերունին փափախը հանեց, ներողություն խնդրեց: Դե՛, ա՛յ աղջի, փորձանք էր, *պատահեց*, ներո՛ղ եղիր» /ՍԽՔ, 93/: «--Ասում են՝ մի տեսակ կենդանի կա, որ շատ սիրելուց իր ծագերին խժռում է: Դե, դա ձեզ վրա մի՛ վերցնեք. օրինակի համար եմ ասում: --Շա~տ անմեղ համեմատություն էր. շնորհակա՛լ եմ: Դե, իհարկե, այդ անմեղ բանից ինչո՞ւ նեղանամ: Մարդիկ են՝ *մոռանում են պարկեշտությունը, այն*, որ հարկավոր է փոքր-ինչ հարգանքով խոսել մեծերի հետ» /Ն.տ., 318/:

Ստորադասական կապը գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների միջև արտահայտվում է հետևյալ գործոններով՝ *իմաստաբովանդակային, ձևաբանական-շարահյուսական* և *հնչերանգային*:

Գլխավոր նախադասության միտքը զգալիորեն թերի է, նույնիսկ կարելի է պնդել, որ այստեղ ևս հիմնական միտքը արտահայտվում է երկրորդական նախադասությամբ, որը լրացնում է գլխավորին և ամբողջացնում մտքի ձևավորումը: Սրան նկատելիորեն նպաստում է հատուկ հնչերանգը. գլխավոր նախադասության վերադիրը փոքր-ինչ ավելի է շեշտվում, քան բարդ նախադասության մյուս հատվածները:

Շարահարական կապակցությանը նպաստում են և բարդ նախադասությունը կազմող ձևաբանական-շարահյուսական մի շարք գործոնների համեմատաբար կայուն կիրառությունները: Այսպես՝ գլխավոր նախադասությունը բաղկացած է միայն բաղադրյալ ստորոգյալից, որի վերադիրը՝ մի գոյական է, հանգույցը՝ էական բայը, մեծ մասամբ՝ անցյալ ժամանակով. կախյալ նախադասությունը դիրքով վերջադաս է, ենթակա չունի և սկսվում է ստորոգյալով, որն արտահայտված է բայի եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությամբ՝ համաձայնելով գլխավոր նախադասության բայ-հանգույցի հետ թվով, դեմքով ու ժամանակով: Այն սովորաբար կիրառված է լինում սահմանական եղանակի անցյալ ժամանակներից մեկով, ավելի հաճախ՝ անցյալ կատարյալով / չի բացառվում և այլ ժամանակների կիրառությունը. հմմտ. վերջին նախադասությունը «Քաջարանից»/:

Եթե նկատի չունենանք գլխավոր նախադասության ստորոգելիական հանգույցը, ապա կարծեք թե կախյալ նախադասության ստորոգյալը հաջորդում է իր ենթակային, ավելի ճիշտ՝ իր տրամաբանական ենթակային: Օրինակ՝ առաջին նվագ թվում է, թե վերի նախադասություններից մեկը կարելի է պարզեցնել այսպես. «Դավիթն /էր/ ընկավ նրանց ետևից...»: Իրականում, սակայն, այդպես չէ այն պարզ պատճառով, որ նախ՝ տարբեր են այս պարզ և վերի բարդ նախադասությունների վերաբերական իմաստները, թեև նույնն են տրամաբանական, այսպես ասած, ենթական ու հատկանիշը /ստորոգյալը/, երկրորդ՝ «վերածման» ժամանակ պարզեցվում է երկրորդական նախադասությունը, որն արտահայտվում է առավելապես դերբայա-

կան դարձվածով. և ոչ թե գլխավոր նախադասությունը /օրինակ՝ «Նրանց ետևից ընկնողը Դավիթն էր...»/:

Այս տիպի նախադասությունները ևս չեն կարող ունենալ զուգահեռ շաղկապական ձևեր, որովհետև թեև նման կառուցվածքի կողքին ձևականորեն, թվում է, կարելի է կազմել և շաղկապական նախադասություն, սակայն շաղկապավոր կապակցության մեջ բարդ նախադասության մասերի իմաստային հարաբերությունը միանգամայն այլ կլինի: Օրինակ.«Ձենով Օհանն էր, որ իր նետ ու աղեղ դրավ գլխի տակ, հանգիստ խռմփաց» նախադասության մեջ այլևս չկան ո՛չ նախկին հեգնական վերաբերությունը, ո՛չ էլ զգայական հատուկ լիցքավորումը: Պարզապես հայտնվում է իրական ու հավաստի մի դեպք՝ այն, որ «Իր նետ ու աղեղը գլխի տակ դնողը Ձենով Օհանն» էր, ուրիշ ոչինչ. մինչդեռ շարահարական կառուցվածքի նախադասություններում հիշյալ տիպի գլխավոր նախադասություններն իրենց մյուս քերականական հատկանիշներին զուգընթաց ունեն նաև դարձվածաբանական միավորի արժեք, որով հաղորդվում է համապատասխան վերաբերություն /հեգնանք, ծաղր, դժգոհություն, ափսոսանք կամ գոհունակություն և այլն/, որից զուրկ է շաղկապավոր կառույցը:

Այստեղ հարկ է նշել, որ իրենց շարահյուսական-ձևաբանական հիմնական հատկանիշներով վերի շարահարական կապակցությամբ նախադասություններն են հիշեցնում շաղկապավոր կառուցվածքի այնպիսի բարդ նախադասություններ, որոնց մեջ գլխավոր նախադասության վերադիրը արտահայտում է գործող անձի /իրի/ հոգնակիություն, իսկ երկրորդականի ստորոգյալը /որը երբեմն թվով հոգնակի է/ գործողության հոգնակիություն, ինչպես «Ձորք էր, *որ եկավ*, զենք էր, *որ կուտակվեց*», «Նիզակներ էին, *որ փշրվում էին*, վահաններ, *որ ջախջախվում*, սրեր, *որ շողում կամ թռչում էին աջ ու ձախ*, և մարտիկներ, *որոնք կամրջի ու պարսպի վրայից խորտակվում էին դեպի վայր*» */ՄԳՄ, 1957, 109/.*

«Այսպես ամեն մեկն իր զուռնան փչեց,
Փայտն առավ ձեռքը և մատնահարեց.
Ձեռքով ուզեցան այն բանը գտնիլ,
Որ երազումն էլ կույրը չի տեսնիլ:
Եվ դրա վրա այնքան վիճեցին,
Որ գործն իսկական կռվի հասցրին. _
Գլուխ էր, *որ ծղվեց*, ատամ, *որ ջարդվեց*,
Որն էլ շնչասպառ գետնին տարածվեց» /ՊԱԸԵ, 57-58/.

«Ներքնահարկն իջնելուց հետո սկսվում էր անասնական բառաչը, որովհետև փայտ էր, *որ կոտրտվում էր դժբախտ մարդու ոսկորների վրա*» /ՎԹԵ, 109/[1] և այլն:

Այսպիսի կառուցվածքի մեջ ևս երկրորդական նախադասությունները լրացական բնույթով ենթակա են և փոխարինում են գլխավոր նախադասության ենթակային[2]:

* * *

Սրանով իհարկե չեն սպառվում շարահարությամբ ենթակայական երկրորդական նախադասությունները ժամանակակից հայերենում: Կարող են լինել և ուրիշ դրսևորումներ ու օրինաչափություններ: Սակայն քննվածները ընդգրկում են այն հիմնական ու բնորոշ հատկանիշները, որոնցով սահմանազատվում են ենթակայական կախյալ նախադասությունները այլ բնույթի երկրորդական նախադասություններից:

---

[1] Վերջին երկու օրինակները /ՄԳՄ և ՎԹԵ/ քաղել ենք Պ. Պողոսյանի «Բայի եղանակաժամանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում» գրքից: Այս կառուցվածքի նախադասությունների մասին տես նաև նույն աշխ., էջ 70-71:

[2] Խոսելով այս կարգի նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային կիրառությունների ոճական առանձնահատկությունների մասին՝ Պ.Պողոսյանը հիշյալ գրքում յուրահատուկ դրույթ է զարգացնում դրանց կառուցվածքի վերաբերյալ: Նրա կարծիքով՝ «Եմ բայի անցյալ անկատարն այստեղ ոչ ստորոգման իմաստ ունի և ոչ էլ որևէ այլ նպատակ ունի, բացի այն, որ ցույց է տալիս խնդրի կամ ենթակայի շարքերը» /էջ 71/: Այնուհետև այդպիսի նադասությունները նա ճիշտ կերպով փոխակերպում է՝ «Ճղվածը գլուխ էր, ջարդվածը՝ ատամ»: Մեր կարծիքով՝ վիճելի պետք է համարել *եմ* բայից ստորոգման հատկանշի օտարումը տվյալ հարաբերության մեջ: Եթե հեղինակը ընդունում է, որ «Գլուխ էր, որ ճղվեց», «Ատամ էր, որ ջարդվեց» նախադասությունները իրոք բարդ են /էջ 69-71/, ապա այստեղից հետևում է, որ դրանք պետք է ունենան առնվազն մեկից ավելի ստորոգում, ստորոգումներից մեկը երկրորդականի մեջ է, դա հասկանալի է, իսկ գլխավորի «հանգույց» կոչված *եմ* բայը իր մեջ ներառում է ստորոգելիական և հեղինակի նշած հատկանիշների միասնությունը: Այլ կերպ չի կարող լինել; Առանց ստորոգման գլխավոր նախադասությունը կդադարի նախադասություն, իսկ ամբողջ նախադասությունը՝ բարդ լինելուց: Ուրեմն պետք է ընդունել, որ *եմ* էական բայը գլխավոր նախադասության մեջ կատարում է նաև ստորոգման դեր, և այդ դեպքում գլխավոր նախադասությունը իսկապես գլխավոր է /անշուշտ ոչ միայն իմաստով, այլև շարահյուսորեն/:

# ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

## Գոյականի կամ գոյականացված անդամի լրացման հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ

### /Որոշիչ, բացահայտիչ/

Որոշիչ երկրորդական նախադասությունները իրենց կառուցվածքով, նյութական աշխարհի տարբեր երևույթները, իրերը բնորոշելու հարուստ հնարավորություններով ու կապակցական բազմերանգ դրսևորումներով յուրահատուկ տեղ ունեն ստորադասական բարդ նախադասությունների համակարգում:

Այդ տիպի նախադասությունները ենթակայական կախյալ նախադասությունների նման, ինչպես որ հարկն է, չէին ճանաչվել ու գնահատվել մինչև 20-րդ դարի սկզբները: Անցյալի բազմահմուտ հայագետ Ա. Այտընյանը «Քննական քերականության» մեջ տարբերակում չի դնում գոյականի տարբեր բնույթի հատկանիշները բացահայտող երկրորդական նախադասությունների միջև:

Ավելի ուշ շարահյուսական խնդիրներին անդրադարձած քերականներ Ստ. Պալասանյանը, Ստ. Մալխասյանը, Հ. Թումանյանը և ուրիշներ ևս հստակորեն չեն տարբերակել որոշիչ երկրորդական նախադասությունները նրան հարակից այլ նախադասություններից:

Մեծավաստակ հայագետ Մ. Աբեղյանը զգալի չափով առաջ մղեց որոշչի և նրան հարող բացահայտչի խնդրի լուծումը: Նրա անուրանալի ծառայություններից մեկն այս տեսակետից ենթակայի լրացումներ որոշչի և բացահայտչի հստակ սահմանազատումն է հայ քերականական մտքի պատմության մեջ[1]:

---

[1] Հմմտ. նրա «Հայոց լեզվի տեսություն», էջ 392-393 և հջ., թեպետ նա գործածում է ոչ թե **որոշիչ**, այլ **մականուն** գիտաբառը, բայց անվանումը այստեղ ամենևին նշանակություն չունի, և առաջնության պսակը պատկանում է նրան:

Օրինակ՝ նա, բարդ ստորադասական նախադասության կապակցությամբ ուսումնասիրելով որոշիչ և բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունները, իմաստային և քերականական էական տարբերություն է գտնում նրանց միջև և թեև երկուսը միասին դիտում է որպես «վերադիր խոսք, որով որոշվում է գլխավոր խոսքի մեջ եղած մի գոյական» /էջ 602/, բայց և որոշակի նշում նրանց տարբերիչ էական առանձնահատկությունները:

Քննելով կախյալ նախադասությունների վերածումը՝ նա գրում է. «Երբ հարաբերականները դրվում են գլխավոր խոսքի մեջ եղած մի **անվան** տեղ, երկրորդական խոսքերը վերածվելիս դառնում են՝

Որոշչի և բացահայտչի ձևաբանական ու շարահյուսական հատկանիշները Մ. Աբեղյանը պարզորոշ գծագրեց պարզ նախադասության սահմաններում: Ինչ վերաբերում է ստորադասական բարդ նախադասությունների մեջ որոշիչ և բացահայտիչ երկրորդական «խոսքերին», նա դրանք ևս տարբերակեց, թեև նկատի ունենալով որոշ ընդհանրություններ դրանք մտցրեց մեկ ենթատեսակի մեջ և քննեց իբրև «վերադիր խոսքեր»:Ենթակայի լրացումների և դրանց հետ առնչվող համապատասխան երկրորդական նախադասությունների ուսումնասիրությունը նոր պատշաճ մակարդակի վրա դրվեց 30-ական թվականներին պրոֆ. Գ. Սևակի կողմից: 1934թ. լույս տեսավ նրա շարահյուսության դպրոցական դասագիրքը, որը պարբերաբար վերահրատարակվեց մինչև 80-ական թվականների կեսերը, մինչև Ս. Աբրահամյանի դպրոցական դասագրքի հրատարակվելը:

Պրոֆ. Գ. Սևակը, ի թիվս շարահյուսական այլ խնդիրների, վերջնական գիտական դասակարգման ենթարկեց ու սահմանազատեց ենթակայի /առհասարակ գոյականի/ երեք լրացումները ժամանակակից հայերենում, այն է *որոշիչը, հատկացուցիչը և բացահայտիչը*. ցույց տվեց դրանց հիմնական ու բնորոշ շարահյուսական հատկանիշները:

Այդ դասակարգումը ընդհանուր ճանաչում գտավ հայ քերականագիտության կողմից և համարվեց մեր նոր քերականության նվաճումներից մեկը[1]:

Ստեղծվեցին նաև այդ հասկացությունների գիտական կայուն անվանումներ[2]:

---

*1. Բացահայտիչ*..., երբ հարաբերյալը կոչական անուն է, և երբ երկրորդական խոսքի ստորոգյալը մի անուն է *եմ* բայի հետ, օրինակ՝ Ով հայր, որ երկինքն ու երկիրը ստեղծել ես, լսի՛ր մեր աղաչանքը. _ Ով հայր՝ երկնքի և երկրի ստեղծող...

*2.* **Մականուն վերադիր**... օրինակ՝ Այն աշակերտը, որ ջանասեր է և իր գործով է պարապում, հառաջադեմ կլինի. -- ջանասեր և իր գործով պարապող աշակերտը... և այլն /էջ 611/:

Սակայն պետք է նկատել, որ **բացահայտիչ** անվանումը նրա տեսության մեջ չստացավ կայուն հասկացություն արտահայտող որոշակի գիտաբառի արժեք, որովհետև նա այդպես /**բացահայտիչ**/ կոչեց նաև հետևանքի կախյալ նախադասությունները, որոնք լրացնում են ամբողջ գլխավոր նախադասությանը և բնականաբար չեն փոխարինում նրա որևէ անդամին: «Վերադիր խոսքերի մեջ, _ գրում է նա, -- մի առանձին տեսակ են կազմում և **բացահայտող** խոսքերը, որոնցով որոշվում է մի ամբողջ խոսք. օրինակ՝ Նրանք միասին գյուղի մեջ այբուբենն ընհանրացրին, **որ և եղավ նրանց մեծ պարծանքը»** /602/: Հասկանալի է, որ ժամանակակից ըմբռնմամբ ընդգծվածը բացահայտիչ երկրորդական նախադասություն չէ:

[1] Հմմտ.՝ օր.՝ **Ն. Պառնասյան**, նշվ. աշխ., էջ 35:

[2] Մինչև այդ **մականուն** արտահայտության տակ հասկացվում էին ենթակայի լրացում ածական մակդիրը կամ ածական վերադիրը և հատկացուցիչը, որ կոչվում էր **սեռական վերադիր**: Սրանցից զատվում էր **բացահայտիչը**, որ համաձայնում էր

Դրան համապատասխան՝ նույն դասագրքում որոշակի տարբերակվեցին նաև որոշիչ, հատկացուցիչ և բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունները բարդ ստորադասական նախադասությունների համակարգում:

Որոշիչ և այլ բնույթի երկրորդական նախադասությունների հիշյալ ուսումնասիրությունները, ցավոք, վերաբերում էին նրանց շաղկապական և հարաբերական կառուցվածքներին, շարահարական նախադասությունները անտեսվել էին:

* * *

Որոշիչ երկրորդական նախադասությունների զոդվածավոր ստորադասական կապակցությունն իրացվում է *որ*, երբեմն նաև *թե* շաղկապով և մի քանի հարաբերական բառերով, ինչպիսիք են՝ *որ, որտեղ, ուր, երբ, ինչպիսի, որպիսի* և այլն, որոնց՝ գլխավոր նախադասության մեջ կարող է հարաբերել որևէ դերանուն, մեծ մասամբ ցուցական: Օրինակներ.

«Ժայռերի գլխին, *ուր բազկատարած*
*Աղոթք են անում Հաղպատ-Սանահին,*
Գիշերը հասավ, ու ես դադարած,
Ղոնաղ մնացի ծեր այգեպանին» /ՀՌԵ, 2, 32/:

«Հաճախ հրատարակվում են այնպիսի գրքեր, *որոնք նախատեսված են ոչ թե մասնագետների նեղ շրջանակի, այլ լայն հասարակայնության համար...»:*

Սրանք կազմում են բարդ նախադասությունների ամենատարածված տեսակը՝ հարաբերական երկրորդական նախադասությունները, որոնց կապակցությունն իրացվում է հարաբերական հիշյալ դերանուններից որևէ մեկով:

Որքան բազմազան են շաղկապով և, մանավանդ, հարաբերականներով կապակցության եղանակներն ու ձևերը, որոնք պայմանավորված են շաղկապների ու հարաբերականների տարբեր կիրառություններով, այնքան սակավ են շարահարությամբ կապված որոշչի շարահյուսական պաշտոն կատարող կախյալ նախադասությունները: Բայց և այնպես ժամանակակից հայոց լեզուն հնարավորություն է ընձեռում առանց շաղկապի ու առանց հարաբերականի որոշիչ երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցություն

---

լրացյալի հետ թվով, դեմքով, հոլովով /հմմտ. **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, էջ 512-513/:

ստեղծելու բարդ նախադասության մեջ: Կան շարահարական կապակցության որոշ արտահայտություններ:

* * *

Շարահարական /և շաղկապավոր ու հարաբերական/ որոշիչ երկրորդական նախադասությունների կառուցվածքային, շարահյուսական ընդհանուր տեսակային առանձնահատկությունն այն է, որ նրանք մեզ շրջապատող հարուստ իրականության երևույթների, առարկաների հազարերանգ հատկանիշներից ընտրում են մեկը և, իբրև մշտական կամ անցողիկ շարժում, գործողություն, իրավիճակ, որոշակի հանգամանքներում հատկացնում գլխավոր նախադասության գոյականով արտահայտված կամ գոյականի առում ստացած որևէ անդամի՝ անկախ նրա շարահյուսական պաշտոնից:

Ստորադասական կապակցությունը բավականին շոշափելի է քննության առնվող այն բարդ ստորադասական նախադասություններում, որտեղ կա գլխավորի և որոշիչ երկրորդականի առնչության ձևական հատկանիշներից մեկը՝ գլխավոր նախադասության որոշյալի վրա դրված հարաբերյալը՝ մի ցուցարան դերանուն՝ *այն*, որը երկակի դեր ու նշանակություն է ստանում բարդ նախադասության մեջ. ա/ թեպետև ձևական, բայց ունի շարահյուսական մասնավորված դեր՝ որոշիչ է, մատնացույց է անում որոշյալի հատկանիշը՝ շատ ընդհանուր, չտարբերակված կերպով. բ/ հարաբերյալի ներկայությունը հնարավոր, սպասելի է դարձնում մի նոր՝ երկրորդական նախադասության առկայություն, որը պետք է բացահայտի ձևական որոշչի ներքին էությունը, ընդհանուրը, չտարբերակվածը դրսևորի մասնավոր, թանձրացական, տարբերակված հատկանշի միջոցով:

Հարաբերյալը մասամբ իր վրա է վերցնում բացակայող շաղկապի ստորադասական կապակցության դերը գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների միջև:

Սրանք որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև այն տեսակետից, որ հարցական հնչերանգ ունեցող բարդ նախադասությունների մեջ կախյալ նախադասությունը ոչ թե հաստատում կամ ժխտում է գլխավորի համապատասխան որոշյալի որևէ հատկանիշ, այլ ունենալով պարզելու ենթակա երկմտանքի վերաբերություն՝ արտահայտում է ճարտասանական ներքին հարցում՝ առանց սպասելու նրա պատասխանին:

Ահա մեկ-երկու օրինակ. «Բայց Սամվելին սկսեց անհանգստացնել *այն* միտքը, *արդյոք այդ անհանգիստ և պարզամիտ մանուկը իրան*

*չէ՞ր խանգարի... արդյոք նա անխուսափելի ծանրություն չէ՞ր դառնա յուր համար...»* /ՐՍ, 174/, «Բայց այժմ սարսափեցնում էր նրան *այն* մտածությունը *մի՞թե որդին հակառակ պիտի գնար յուր սրտագին բաղձանքներին, մի՞թե արդեն կատարված կամ կատարվելու գործերը ընդդեմ էին նրան»* /Ն. տ., 496/, «Նա տանջվում էր *այն* մտքով *արդյոք Սամվելը հայտնե՞լ էր նրանց յուր հոր վերադառնալը Տիգբոնից, և եթե հայտնել էր, արդյոք ի՞նչ ձևով էր հայտնել»* /Ն. տ., 114/, «Հանկարծ Պետրոսի մտքով *մի* միտք անցավ, *արդյոք մեծ քույրն իր զգացմունքնե՞րը չէր, որ վերագրում էր փոքր քրոջը.* /ՀԽՍԸ, 81/ և այլն[1]:

Այստեղ գլխավորի և երկրորդականի միջև զգալի է շարահյուսական որոշ դադար. հարցական հնչերանգը որոշ չափով պայմանավորված է առկայությամբ հարցական-երկբայական եղանակավորող բառերի, որոնցով սովորաբար սկսվում է կախյալ նախադասությունը, եթե կապակցությունը շարահարական է:

*Թե* կամ *որ* շաղկապի բացակայությունը այստեղ գրեթե չի խախտում բարդ նախադասության մասերի միջև եղած ստորադասական հարաբերությունը, այլ ընդհակառակն, ավելի շեշտված է դարձնում հարցական հնչերանգը երկրորդական նախադասության համապատասխան հատվածում:

Մենք արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ նման կառուցվածքի նախադասություններում ստորադասական կապակցությունը շաղկապի միջոցով որոշակիորեն նվազեցնում է հարցական շեշտադրությունը երկրորդական նախադասության մեջ: Այդպես է և այստեղ: Վերը բերված երկրորդ օրինակում ստորադասական նախադասությունը սկսվում է *մի՞թե* եղանակավորող բառով, որը արդեն իսկ իր մեջ ունի *թե* շաղկապի բառային թեական իմաստը, ուստի երկուսի ներկայությունը միմյանց կողքին մութ ու ծանր կդարձներ խոսքը:

Շարադասությունը այս կառուցվածքի նախադասություններում համեմատաբար կայուն է. գլխավոր նախադասությունը առաջադաս է և սովորաբար վերջանում է որոշյալով, այսինքն՝ այն անդամով, որի այս կամ այն հատկանիշը բացահայտվում է կախյալ նախադասությամբ, իսկ վերջինս, բնականաբար, անմիջապես հաջորդում է հենց իր

---

[1] Ն. Պառնասյանը իր հիշյալ մենագրության մեջ, քննելով որոշիչ-որոշյալի հարաբերություն արտահայտող շարահարական բարդ նախադասությունները, կտրականապես ժխտում է գլխավոր նախադասության մեջ հարաբերյալի առկայության հնարավորությունը. «Գլխավոր նախադասության մեջ,-- գրում է նա, **որպես կանոն, հարաբերյալ բառ հանդես չի գալիս»** /տես նրա «Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում», «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964, էջ 73. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./: Վերը բերած մեր օրինակները, կարծում ենք, հաստատում են հակառակը:

որոշյալին /այս դասավորությունն էլ երբեմն կարող է խախտվել. տե՛ս վերջին կառուցվածքը/:

Հետևալ կազմություններում, թվում է թե, բացակայում է ո՛չ թե շաղկապը, այլ հարաբերական բա՛ռը, և, սակայն, մասերի ստորադասական հարաբերությունը որոշակիորեն զգացվում է. հմմտ. «Կային մարդիկ էլ, դրանց հետ և Թորգոմը, *փողոցից փողոց, տնից տուն անցնելով, հորդորում էին ամենքին չվախենալ և պատրաստ լինել*» /ՍԶՀԲ, 355/:

«Մարդ կա՝ *աշխարհն է շալակած տանում,*
Մարդ կա՝ *ելել է շալակն աշխարհի...*» /ՊՍՆՔՀ, 32/:

* * *

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ հայոց լեզվի զարգացման ժամանակակից փուլում դեռևս քերականական-շարահյուսական որոշակի օրինաչափության չի վերածվել և կապակցական նոր որակ չի կազմել հատկացուցիչ երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցությունը:

Սա բացատրվում է երկու կարևոր հանգամանքով:

Նախ՝ ճիշտ է, որ հատկացուցիչը կարող է ցույց տալ հատկացյալի բազմապիսի ու բազմերանգ ամենատարբեր հարաբերություններ, որոնց մասին, իհարկե, ո՛չ այնքան ամբողջական պատկերացում են տալիս դպրոցական դասագրքերում ընդունված մի քանի ընդհանուր անվանումներ՝ պատկանելություն, վերաբերում, ծագում, սերում, մասի և ամբողջի փոխհարաբերություն, ստացականություն և այլն: Հատկացուցիչը, ավելի քան որոշիչը, արտահայտում է մեր շրջապատի իրերի, հոգեկան և մտածողության կարգերի ժամանակային, տարածական ու որակական խիստ բարդ, բազմաբովանդակ հարաբերություններ: Սակայն, ի տարբերություն պարզ նախադասության մեջ կիրառվող հատկացուցչի, ժամանակակից հայերենի հատկացուցիչ երկրորդական նախադասությունները չեն դրսևորում իմաստային-վերաբերական այն երանգաշատ նրբությունները, որ հատուկ են առաջիններին:

Իրենց սահմանափակ կիրառությամբ, լավագույն դեպքում, դրանք արտահայտում են պատկանելություն, վերաբերություն և սերում:

Երկրորդ՝ հատկացուցիչ կախյալ նախադասությունների ստորադասական կապը գլխավորի հետ իրացվում է *որ* շաղկապով և *որ, ով* հարաբերական բառերով, որոնց գերազանցապես զուգորդվում է գլխավոր նախադասության մեջ մի ձևական հատկացուցիչ՝ անձնա-

կան դերանվան եզակի կամ հոգնակի երրորդ դեմքով, սեռական հոլովով[1]:

Հատկացուցիչ երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցությունը, ինչպես ասացինք, հազվագյուտ երևույթ է. եղած մի քանի կառուցվածքները, ինչպես «Հույս ունեմ չես մերժի», «Ցանկություն հայտնեց գնամ իր մոտ» և այլն, եզակի դեպքեր են, և նույնիսկ դժվար է պնդել, թե դրանք լիարժեք հատկացուցիչ երկրորդական նախադասություններ են, որովհետև, մեր կարծիքով, վիճելի պետք է համարել վերը բերված նույն իմաստների դերբայական ձևերով արտահայտելու դեպքում անորոշ դերբայի տրական հոլովով ստացված լրացման հատկացուցիչ լինելը: «*Չմերժելու* հույս», «*Գնալու* ցանկություն» և նման կապակցությունների մեջ ընդգծվածները ավելի շատ հատկանիշ են ցույց տալիս, քան հատկացման, ստացականության վերաբերություն /նկատի ունենք նաև սրանց դրսևորման տարբեր նրբերանգները/:

Գոյականի լրացումներ որոշիչը, հատկացուցիչը, բացահայտիչը և համապատասխանաբար սրանց անունը կրող երկրորդական նախադասությունները աշխարհի քիչ թե շատ ուսումնասիրված լեզուների մեծագույն մասում իրարից հատուկ տարբերակման չեն ենթարկ-

---

[1] Հայերենի համար մենք ընդունում ենք ոչ թե յոթ, այլ հինգ հոլով **ուղղական, տրական /սեռական-տրական/, բացառական, գործիական, ներգոյական,** ուստի և հոլովական երկրորդ ձևը կոչում ենք տրական կամ սեռական-տրական անկախ նրա շարահյուսական կիրառությունից, ինչպես և ուղղականածև հայցականը կոչում ենք ուղղական, տրականածև հայցականը տրական: Սա Մ.Աբեղյանի ժամանակին պաշտպանած հոլովական տեսությունն է, որ 20-րդ դարի երեսնական թվականներին ենթարկվեց անարդարացի քննադատության ու մերժվեց: Հոլովական այս տեսության մասին արդեն լույս են տեսել երեք մենագրություն է. Բ. Աղայանի «Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը» /Երևան, 1967. հեղինակը ընդունում է վեց հոլով, ներառյալ սեռականը/, Գ.Բ.Ջահուկյանի «Ժամանակակից հայերենի հոլովման համակարգը» /Երևան, 1967/, Հ.Խ.Բարսեղյանի «Մանուկ Աբեղյանի հինգ հոլովի տեսությունը և նրա հին ու նոր քննադատությունները» /Երևան, 1967/ և բազմաթիվ հոդվածներ, որոնցից հիշատակելի են **է. Բ. Աղայան**, Ժամանակակից հայերենի հոլովները, ՊԲՀ, Երևան, 1966, № 4, **Գ. Բ. Ջահուկյան**, Ժամանակակից հայերենի հոլովները, «Սովետական դպրոց» շաբաթաթերթ, Երևան, 1967, հունվարի 25, **Պ. Ե. Շարաբխանյան, է. Ա. Պիվազյան**, Արդի հայերենի հոլովների մասին,ՊԲՀ, Երևան, 1967, № 4, տողերիս գրողի երկու հոդվածները «Ե վ սեռականի, և հայցականի մասին», «Սովետական դպրոց» շաբաթաթերթ, Երևան, 1966, հունվարի 1, «Տեղաշարժեր հայերենի հոլովական հարացույցում», ՊԲՀ, Երևան, 1968, № 4 և այլն: Հոլովական այս տեսությունը արտացոլվել է և հոլովներին անմիջապես չառնչվող առանձին երկասիրություններում, դասագրքերում ու ձեռնարկներում. հմմտ. **Ս. Գալստյան**, Հայոց լեզու/ձեռնարկ արտասահմանյան քաղաքացիների նախապատրաստական մասնաճյուղի ուսանողների համար/, Երևան, 1968, էջեր 66-67, **Մ. Ասատրյան**, Լռռու խոսվածքը, Երևան, 1968, էջ 95, նույնի Ժամանակակից հայոց լեզու, Երևան, 1983, էջ 63 և հջ.: Վերջերս հրատարակվեց Ալ. Ս. Մարգարյանի «Հայերենի հոլովները» գիրքը /Երան, 2000/, որտեղ նա պաշտպանում է ավանդական յոթ հոլովի տեսությունը:

վում և շատ անգամ մի ընդհանուր արտահայտությամբ կոչում են որոշիչ /Atributum/:

Սակայն իբրև առարկայի հատկանիշների տարբեր բնույթի դրսևորումներ՝ այդ երեք լրացումները, իմաստով որոշակիորեն աղերսվելով միմյանց հետ, հայերենում ունեն ձևաբանական-շարահյուսական իրարից զգալիորոն տարբեր արտահայտություններ, հատկապես պարզ նախադասության սահմաններում: Ինչ վերաբերում է բարդ նախադասությանը, ապա այստեղ հատկապես որոշիչ և բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունները իրենց քերականական և իմաստային-վերաբերական հատկանիշներով այնքան մոտ են ու նման, և «երկուսն իրարից տարբերելն այնքան դժվար է, որ քերականները սովորաբար բացահայտիչ երկրորդական նախադասություն չեն ընդունում»[1]:Ի՞նչ ասել կուզի, որ դժվարից էլ ավելի դժվարը կա, և դա այն դեպքն է, երբ բացակայում են տարբերակման ձևական-նյութական հիմնական հատկանիշները՝ շաղկապները /նաև հարաբերականները/: Ուսումնասիրությունները, սակայն, ցույց են տալիս, որ, այնուամենայնիվ, երբեմն կարելի է տարբերել բացահայտիչ և որոշիչ երկրորդական նախադասությունները, թեկուզ և նրանք կառուցված լինեն շարահարական կապակցությամբ: Դրա համար իբրև ուղենիշ մեզ ծառայում է հետևյալ սկզբունքը: Որոշիչ երկրորդական նախադասությունների մասին խոսելիս մենք փորձեցինք ցույց տալ, որ դրանք իրենց տարբեր դրսևորումներով, ժամանակի և տարածության որոշակի սահմաններում, նկարագրում են մարդուն շրջապատող իրերի ու երևույթների տարբեր հատկանիշներ, որոնք տվյալ պահին, տվյալ պայմաններում իբրև առավել կարևորներ՝ առանձնանում են նույն իրի կամ երևույթի մյուս հատկանիշներից /որոնք ուրիշ պայմաններում կարող են նույնպես կարևոր համարվել/ և նորից վերագրվում նրանց:

Սա բացատրվում է նրանով, որ մարդը «...իր գործունեության յուրաքանչյուր ակնթարթում միևնույն իրերին ու երևույթներին... մոտենում է որոշ նպատակով. այդ իրերի ու երևույթների միջև եղած բազմազան հատկանիշներից միայն մեկն է նրա համար կարևոր, էական, հիմնական հանդիսանում յուրաքանչյուր տվյալ ակնթարթում և հենց այս կարևոր, էական, հիմնական հատկանիշն է, որ ամեն անգամ զատվում է առարկայից, հակադրվում նրան և նույնացվում նրա հետ, իբրև նրան հավասար և նույնական»[2]:

---

[1] **Տե՛ս Գ. Սեվակ**, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, էջ 70. ծանոթություն:

[2] **Տե՛ս Գ. Սեվակ**, Շարահյուսության մի քանի հարցեր մարքս-լենինյան իմացաբանության լույսի տակ, ՀՍՍՀ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի «Գիտական աշխատություններ», հ. 4, Երևան, 1949, էջ 130. ընդգծումը մերն է-- Ա.Պ.:

Այսպիսով՝ եթե որոշիչը ցույց է տալիս իրի կամ երևույթի տվյալ ակնթարթում կարևորագույն համարվող հատկանիշը, ապա բացահայտիչը նշում է անհատի, իր շրջապատը ընկալող մարդու տեսանկյունից նույն իրի կամ երևույթի էությունը առհասարակ: Պրոֆ. Պ. Սևակի դիպուկ արտահայտությամբ՝ «Բացահայտիչը ավելի ճշտած, մանրամասնած կրկնությունն է բացահայտյալի»[1]:

Սակայն, խոսելով շարահարական կապակցությամբ բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունների մասին, գրեթե նույն վերապահումը պետք է անել, ինչ որ արեցինք հատկացուցիչ երկրորդականների վերաբերյալ: Բանն այն է, որ բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունների շարահարությունը անհամեմատ ավելի քիչ կիրառություն ունի, քան շաղկապավոր կամ հարաբերական կապակցությունը, թեպետ վերջինիս կիրառական ոլորտն էլ այնքան ընդարձակ չէ:

Քննության ենթարկելով բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունները՝ կարելի է նկատել նրանց շարահարության մի քանի բնորոշ հատկանիշներ:

1. Ստորադասական կապակցությունը, ինչպես հայտնի է, այնքան էլ չի թուլանում, երբ բացակայում են շաղկապներն ու հարաբերական բառերը: Կապակցությունը նման դեպքերում ըմբռնվում է ներքնապես, բխում է նախադասության ամբողջ կառուցվածքից: Ստորև քննվող բարդ նախադասություններում երկրորդական նախադասությունները կատարում են բացահայտչի պաշտոն, բացահայտում են գլխավոր նախադասության գոյականով արտահայտված կամ գոյականի առում ստացած որևէ անդամի էությունը, ով կամ ինչ լինելը: Հնչերանգը կապակցական դեր է կատարում և այստեղ. կապակցությանը նպաստում է բարդ նախադասության բաղադրիչների կայուն շարադասությունը: Երկրորդական նախադասությունը դիրքով վերջադաս է, ինչը պայմանավորված է ոչ այնքան նրա կապակցական դերով, որքան բացահայտչի, որպես այդպիսին, և բացահայտյալի համաձայնությամբ ընդհանրապես: Հիշենք, որ ժամանակակից հայերենում, համաձայնության մյուս հատկանիշներից զատ, բացահայտիչը դիրքով հաջորդում է բացահայտյալին, և սրա նշանակությունը այնքան էական է, որ եթե փոխենք դրանց դասավորությունը, նախկին բացահայտիչը կդառնա բացահայտյալ և ընդհակառակն: Այսպես՝ «Երևանը՝ Հայաստանի մայրաքաղաքը...» և «Հայաստանի մայրաքաղաքը՝ Երևանը...». մի դեպքում բացահայտիչ է *Հայաստանի մայրաքաղաքը*, մյուս դեպ-

[1] **Գ. Սեվակ**, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1960, էջ 35:

քում՝ *երևանը*: Այս կառուցվածքի հետ իր շարադասությամբ պայմանավորված է նաև բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունը:

Բերենք մի օրինակ. «Մեխակը մի օր մինչև անգամ կշռել տվեց իր և Շահեն Թորգոմյանի պնակները՝ կասկածելով, թե օրիորդ Հռիփսիմեն թաքուն աչքով է անում խոհարարին, որ նա Շահենի պնակն ավելի լցնի: Կշեռքը պարզեց միանգամայն հակառակը՝ *մի քիչ ավելի շատ էր Մեխակի բաժինը*» /ՆՁՊՊ, 10/:

Հետաքրքիրն այստեղ այն է, որ սույն նախադասության շաղկապական զուգահեռ կառուցվածքի մեջ ըստ էության պետք է առկա լինի նաև հարաբերյալը, այսինքն՝ ձևական բացահայտիչը, առանց որի կապակցությունը չի կարող լինել շաղկապական /հմմտ. «Կշեռքը պարզեց միանգամայն հակառակը՝ *այն, որ* մի քիչ ավելի շատ էր Մեխակի բաժինը»/:

Վերի քննած օրինակը շարահարությամբ կապակցված բացահայտիչ երկրորդական նախադասություն է, որ, ինչպես նշվեց, այնքան էլ տարածում չունի ժամանակակից հայերենում: Այս տեսակետից առավել օրինաչափ է բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունների կապակցությունը հարաբերական բառերով, այսինքն ավելի հաճախված են հարաբերական բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունները, որոնք կազմում են հարաբերական այս բնույթի նախադասությունների հիմնական տեսակները. օրինակ՝ «Եվ նրանք՝ քաջարի սահմանապահները, *որոնք մեր հայրենիքի սահմանների արթուն պաշտպաններն են*, զինված են ժամանակակից ջերմամիջուկային զենքի ամենահզոր տեսակներով»: Այսպիսի կախյալ նախադասությունը դիրքով սովորաբար միջադաս է լինում և անմիջապես հաջորդում է գլխավոր նախադասության այն անդամին, որի էությունը բացահայտում է տվյալ երկրորդական նախադասությունը: Վերջինս սկսվում է հարաբերական բառով, որը կապակցում է բարդ նախադասության համապատասխան հատվածները և թվով համաձայնում է գլխավոր նախադասության բացահայտյալի հետ, իսկ հոլով ստանում է իր կատարած շարահյուսական դերի թելադրությամբ:

2. Իր կառուցվածքային և իմաստային հատկանիշներով վերը քննված նախադասություններից զգալիորեն տարբերվում է բացահայտիչ երկրորդական նախադասությունների մի այլ տեսակը, այսպես ասած՝ *երկրորդական մասնական բացահայտիչը:* Սա շփման որոշ եզրեր ունի սովորական բացահայտիչների այն տարբերակի հետ, որի քերականական օրինաչափությունները առաջին անգամ նկատել է պրոֆ. Գ. Սևակը և իր «Շարահյուսության» մեջ ներկայացրել *մասնա-*

*կամ բացահայտիչ* անվան տակ[1]: Սակայն, եթե մասնական բացահայտիչը նշում է առարկայի կամ երևույթի ով կամ ինչ լինելը՝ որոշ սահմանափակությամբ, ո՛չ ամբողջովին, այլ այս կամ այն կողմով /օրինակ՝ «Ադամյանը Օթելլոյին ներկայացնում էր *իբրև մեծ ստրատեգի*», որտեղ ընդգծվածը ցույց է տալիս *Օթելլո* բացահայտյալի մասնակի էությունը/, ապա մասնական բացահայտիչ կախյալ նախադասությունները առանձին նկարագրությամբ ներկայացնում են գլխավոր նախադասության գոյականով արտահայտված որևէ անդամի էությունը մասմաս, քանակային հարաբերությամբ, առանձին հատվածով, որոնք գտնվելով հակադրամիասնության մեջ՝ ստանում են լեզվական-շարահյուսական ինքնատիպ դրսևորում՝ հաճախ դառնալով նույն գլխավորի նկատմամբ երկու կամ ավելի համաստորադաս նախադասություններ: Սրանց կապակցությունը գլխավոր նախադասության հետ սովորաբար իրացվում է *որ* հարաբերականով,որը դրվում է եզակի կամ հոգնակի բացառական հոլովով: Սրանք ևս հարաբերական կապակցության արտահայտություններից մեկն են. օրինակ՝ «Տառերից առաջ՝ հազարավոր տարիների ընթացքում, մարդկությունը գրելու զանազան ձևեր ուներ, *որոնցից մի մասը՝ եգիպտական հիերոգլիֆներ էին, մի մասը՝ նշանագրեր, Ասորեստանի և Բաբելոնի սեպագրություններ» /ԼՄՄ, 132/:*

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ ընդգծված երկրորդական նախադասությունները առավել մասնավորված կերպով բացահայտում են գլխավոր նախադասության *ձևեր* բացահայտյալի էությունը, ինչ մասնավոր դրսևորումներ ունենալը:

Ուստի սրան մենք պայմանականորեն տալիս ենք *մասնական բացահայտիչ* երկրորդական նախադասություն անվանումը, ի հակադրություն *սովորական մասնական բացահայտչի*, որը արտահայտվում է պարզ նախադասության սահմաններում: Դրանով մասամբ պահպանվում են *բացահայտչի* և *մասնական բացահայտչի* արդեն ավանդական դարձած անվանումները:

Նման հարաբերական կապակցությունը օրինաչափ երևույթ է ժամանակակից հայերենում և հանդիպում է՝ ինչպես բանավոր խոսակցական լեզվում, այնպես էլ գիտահրապարակախոսական և գեղարվեստական գրականության մեջ: Սակայն առավել հետաքրքրականն այն է, որ առանձին դեպքերում կարող է նախադասություն կազմվել առանց հարաբերականի: Այսպիսի բարդ նախադասությունների մեջ մասերի ստորադասական հարաբերությունը բավականին թուլանում է. կախյալ նախադասությունը ստանում է մեկնական

---

[1] Հմմտ. **Գ. Սեվակ**, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1936, էջ 36:

երանգ, և միայն հատուկ հնչերանգն է, որ թույլ չի տալիս առանձին բաղադրիչներին կազմելու անկախ նախադասություններ: Հնչերանգը պահպանում է կապը բարդ նախադասության մասերի միջև և ձևավորում ու ամբողջացնում նախադասությունը:

Մեկնական բնույթի նախադասությունը կամ նախադասությունները դիրքով վերջադաս են և, ինչպես նշվեց, սովորաբար հաջորդում են գլխավոր նախադասության այն անդամին, որի իմաստը բացահայտում են: Օրինակ «Քիչ հետո Լյուսյայի շուրջը մնացել էին երկու աստղ, *մեկը Սուրենն էր, մյուսը՝ ես*» /ՀԽՍԸ, 249/: Այստեղ ընդգծված երկու համարժեք նախադասությունները գլխավորի */երկու/ աստղ* բացահայտյալի երկրորդական մասնական բացահայտիչներն են, երկու բաղադրիչ մասեր, որոնց միասնությունը միայն կարող է ըստ էության բացահայտել գլխավոր նախադասության համապատասխան անդամի ով կամ ինչ լինելը: Ի դեպ՝ այստեղ առկա է շարահյուսական մի խիստ հետաքրքրական իրողություն, որը առնչվում է համապատասխան հարաբերական կախյալ նախադասությունների հետ, որտեղ առկա է հարաբերականը: Ընդ որում՝ եթե կապակցության մեջ բացակայում է հարաբերականը, ապա երկրորդական մասնական բացահայտիչը կամ բացահայտիչները օրինաչափորեն բացահայտում են գլխավոր նախադասության բացահայտյալի թե՛ քանակային հարաբերությունը և թե՛ որակական էությունը /հմմտ. վերի օրինակը/, իսկ եթե կապակցությունն իրացվում է հարաբերականով, ապա օրինաչափությունը թեև պահպանվում է, բայց դադարում է բացարձակ լինելուց: Այսպես. նույն նախադասությունը կարելի է կառուցել հարաբերականով՝ որոշ սահմանափակություն մտցնելով երկրորդական մասնական բացահայտիչների մեջ, այսինքն՝ պարզապես կրճատել համաստորադաս նախադասություններից մեկը, առանց քանդելու ստորադասական կառուցվածքը /թեև միտքը, հասկանալի է, այլևս այն չի լինի/. հմմտ. «Քիչ հետո Լյուսյայի շուրջը մնացել էին երկու աստղ, *որոնցից մեկը Սուրենն էր*» /կամ «*...որոնցից մեկը ես էի*»/: Դժվար չէ նկատել, որ այդպես չի կարելի վարվել շարահարական կապակցության դեպքում:

Այսպիսի երկրորդական մասնական բացահայտիչ նախադասության կամ նախադասությունների ստորոգյալները սովորաբար բաղադրյալ են / առանձին դեպքերում կարող են լինել նաև պարզ ստորոգյալներ/: Գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների ստորոգյալները սովորաբար ունենում են եղանակաժամանակային հարաբերական համաձայնություն, որն ամրապնդում է կապակցությունը բարդ նախադասության մասերի միջև:

Համաստորադաս հատվածների միջև կա շարահյուսական որոշ դադար, որոշ դադար կա նաև գլխավոր նախադասությունից հետո,

երբ սկսվում են երկրորդական մասնական բացահայտիչները: Բերենք մի քանի օրինակներ ևս.

«Երկրորդին և երրորդին մասնակցեցին նոր մարդիկ -- *մի վիոլոնչելիստ էր, մի սրնգահար, մի solo երգիչ, ապա երգչուհիներ*, որոնց trioին միացավ դարձյալ Ադելինան» /ՄԱ, 169/: Նստած են յոթ հոգի, *վեցը հրամանատարներ են, ծեռքներին՝ թղթեր, գլխներին՝ գլխարկ, իսկ մեկը շարքային զինվոր է, որը լայնաշեղբ սվինով հրացան ուներ*» /ԲՀՍՉ, 154/:

«Ու դուրս քաշեցին զոռով երկուսին,
*Մինը՝ մեր Սարոն, իսկ մյուսն Անուշի*
*Անդրանիկ եղբայր գառնարած Մոսին*» /ՀԹԵ, 2, 56/[1] և այլն:

Նկատելի է, որ համաստորադաս նախադասությունների կապը միմյանց հետ իր հերթին կարող է լինել ինչպես շարահարական, այնպես էլ շաղկապական /հմմտ. Մուրացանի և Հ. Թումանյանի օրինակները/:

---

[1] Իր «Հայերենի շարահյուսություն» մենագրության առաջին հատորում պրոֆեսոր Վ. Առաքելյանը, մեր կարծիքով, ոչ այնքան ճիշտ է մեկնաբանում Հ. Թումանյանից բերված հիշյալ քաղվածքը: Ըստ նրա «...Բանաստեղծական չափի պահանջով բացահայտիչը փոխում է իր հոլովը, օրինակ «Ու դուրս քաշեցին զոռով երկուսին՝ մինը մեր Սարոն /փոխանակ Սարոյին/, իսկ մյուսը Անուշի անդրանիկ եղբայր Գառնարած Մոսին» /փոխանակ Մոսուն/, իսկ այստեղ հանգի պատճառով չի դառել Մոսին /ուղղում ենք՝ Մոսուն _Ա.Պ./: Չնայած այդ ձևերին, այնուամենայնիվ վերոհիշյալ բառերը պետք է հայցական համարել» /էջ 279/: Բացահայտչի և բացահայտյալի անհամաձայնության հնարավորության մասին հեղինակի դատողությունը անշուշտ ճիշտ է, սակայն բերված օրինակը դրան չի վերաբերում: «Անուշից» քաղված այս նախադասության մեջ մենք անհամաձայնության նշույլ իսկ չենք տեսնում: Այդտեղ ոչ թե առկա է բացահայտիչ-բացահայտյալի հոլովական անհամաձայնություն, այլ երկրորդական բացահայտիչ նախադասություն/ներ/, որոնց հարաբերական բառի հետ միասին բացակայում է նաև հանգույցը, իսկ **Սարոն** և **Մոսին** գոյական վերադիրներն են և, իբրև այդպիսիք, օրինաչափ կերպով *ստացել են ուղղական հոլով և ոչ թե հայցական, ինչպես կարծում է հարգելի հեղինակը*: Եթե ստեղծելու լինենք հարաբերական նախադասություն հարաբերականն ու հանգույցը դնելով իրենց տեղերը, պատկերը կստանա հետևյալ մոտավոր տեսքը. «Ու դուրս քաշեցին զոռով երկուսին, **որոնցից** մինը Սարոն էր, իսկ մյուսն անուշի անդրանիկ եղբայր գառնարած Մոսին: Սակայն որտե՞ղ և ինչպե՞ս տեղավորեր հեղինակը հարաբերականի և հանգույցի երեք-չորս վանկերը: Ի դեպ երկրորդական նախադասության հարաբերականի կամ շաղկապի հետ միասին նաև բաղադրյալ ստորոգյալի հանգույցի բացթողումը երբեմն կարող է պատահել նույնիսկ արձակում: Ընդ որում հանգույցի բացակայությունը ոչ միշտ է, որ վերացնում է ստորոգումը: Հմմտ. «Իսկ ես **մի լճաբնակ ծկնորս**, ի՞նչ անեմ և ինչպե՞ս հաղթեմ այս չարությունը» /ՀՍՅԵ, 405, այսինքն՝ «...որ *մի լճաբնակ ծկնորս եմ*», հակառակ դեպքում նա պիտի լիներ սովորական բացահայտիչ, և **ծկնորս** գոյականը դեմքով պիտի համաձայներ ենթակային ու ստանար ս դիմորոշ հոդը, որ, սակայն, չունի/:

Այստեղ հանգույցի ստորոգելիական դերը կատարում են քերականական այլ միջոցներ՝ հնչերանգը և այլն: Ահա մի օրինակ Հ.Սահյանից, որտեղ նույնպես զեղչված են բաղադրյալ ստորոգյալների հանգույցները.

«Ես պղտորված մի **վտակ**, Դու մոլորված մի **առու**,
Չեմ էլ հիշում, թե ինչպես Ու երբ գտանք իրարու» / ՀՍՄԱ, 119/:

Վերջապես, ինչո՞ւ այդքան հեռու գնանք. այս տիպի առանց հանգույցի ստորոգյալ ընդունում է հենց ինքը արգո հեղինակը, այն էլ բազմաթիվ տարատեսակներով. հմմտ. նրա նույն «Հայերենի շարահյուսությունը», հ. 1, էջ 150- 151 և հջ.:

# ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

## Ստորոգելիական հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ

Ստորոգելիական երկրորդական նախադասությունների կապակցությունը կարող է իրացվել *որ* շաղկապով. սակայն ավելի օրինաչափ է հարաբերական կապակցությունը: Ստորոգելիական նախադասությունների ընդհանուր և բնորոշ առանձնահատկությունն այն է, *որ նրանք գլխավոր նախադասության ենթակային վերագրում, ստորոգում են* նրա բազմապիսի իրական կամ ոչ իրական հատկանիշներից մեկը, լինի դա շարժում, գործողություն, վիճակ, իրողություն, որևէ այլ հատկանիշ: Այդ հատկանիշը առանձնացվում է ենթակայի մնացած բոլոր հատկանիշներից և տվյալ եղանակաժամանակային հարաբերության մեջ մղվելով առաջին գծի վրա վերագրվում է նրան երկրորդական նախադասությամբ: Երկրորդական նախադասությունը բացահայտում, նյութական բովանդակություն է տալիս գլխավոր նախադասության անվանական բաղադրյալ ստորոգյալի վերադրին, որն արտահայտված է դերանվամբ, մեծ մասամբ ցուցական նա, այն, այնպես, *այնքան և այլն: Գլխավոր նախադասությունը միադիմի է: Դերանվան* միջոցով նրա ենթակային վերագրվում է չտարբերակված մի հատկանիշ, որը ժամանակային որոշակի հարաբերության մեջ է գտնվում որևէ իրի, երևույթի նկատմամբ:

Չնականորեն ստորոգելիական վերադրի պաշտոն կատարող դերանունը, Այտընյանի դիպուկ արտահայտությամբ, մատնացույց է անում առարկայի կամ երևույթի հատկանիշը, դրանց ինչ կամ ինչպես լինելը՝ առանց անվանելու[1], ամենաընդհանուր կերպով: Հանգույցի դեր է կատարում էական բայը կամ վերացական մի բայ՝ համապատասխան թվով: Նախադասության մասերի շարադասությունը սովորաբար կայուն է: *Երկրորդական նախադասությունը վերջադաս է, իսկ* գլխավոր նախադասության մեջ ենթական և բոլոր լրացումները դրվում են ստորոգյալից առաջ: Ահա մեկ-երկու օրինակ, որտեղ ստորոգելիական կախյալ նախադասությունները կապակցվել են հարաբերականներով. «Քաջը միայն նա չէ, ով ընդունակ է կյանքը զոհ բերել

[1] **Տե՛ս Ա. Այտընեան**, Քննական քերականութիւն, Վիեննա, 1866, Բ մաս, էջ 116 հջ.:

սիրած աղջկան», «Մեր վաղը այն չի լինի, ինչ երեկ ու այսօր էր»[1]: Ինչ վերաբերում է ստորոգելիական երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցությանը, ապա անհրաժեշտ է նշել, որ այդպիսիք այդքան էլ շատ չեն տարածված ժամանակակից հայերենում և եղածներն էլ առայժմ դիտվորմ են իբրև մասնակի քերականական իրողություններ:

Հայերենում կա մի բայ *նշանակել*, որը իր հիմնական իմաստին զուգահեռ արդեն ստացել է նոր իմաստային և կիրառական արժեք. դա այն է, որ նա կարող է հանդես գալ իբրև գլխավոր նախադասության ներկայացուցիչ մի բազմաբաղադրիչ նախադասության մեջ: Եղանակաժամանակային ձևերի ոչ այնքան ազատ, որոշ չափով սահմանափակ կիրառությամբ /ավելի ճիշտ՝ սահմանականի ներկայի կամ ենթադրականի ապառնու եզակի երրորդ դեմքով/, այն մի տեսակ բայական հանգույցի դեր է ստանում վերադրի շարահյուսական պաշտոն կատարող երկրորդական նախադասության համար: Ահա համապատասխան մեկ-երկու օրինակ.

«Եթե իրոք մոլիբդեն կա իրենց լեռներում, նշանակում է՝ այստեղ կոմբինատ էլ կլինի, քաղաք էլ» /ՍԽՔ, 17/. «Դե, եթե իրոք այդպես է, նշանակում է՝ ինքը նորից աղմուկի մեջ կընկնի» /ն. տ., 18/. «Գինեվաճառները երդվում էին, որ իրենց գինին անարատ է: Ինչքան սրտառուչ էին երդվում, նշանակում է՝ այնքան առատ էին ջուր խառնել գինուն» /ն. տ. 157/: Նկատելի է, որ բերված օրինակներում բացակայում են նաև ենթակաները, և գլխավոր նախադասությունները, ըստ էության, բաղկացած են միայն հանգույցից, որոնց վերադիրը արտահայտված է ստորոգելիական կախյալ նախադասությամբ: Ըստ որում՝ այստեղ հիշյալ հանգույցները ոչ միայն իրենք են կապակվցում շարահարական երկրորդական նախադասությունների հետ, այլև հայտնի չափով նպաստում են բարդության և մյուս եզրերի կապակցությանը՝ ի մի ամբողջական խառը տիպի նախադասություն: Շնորհիվ այս վերջին հանգամանքի և այն բանի, որ *նշանակում է* բառածևը հետզհետե ձեռք է բերում կայուն, քարացած կիրառություն, այն միտում է վերածվելու սոսկ կապակցող շաղկապական բառի և կորցնելու գերադասության շարահյուսական հարաբերությունը իրեն հաջորդող կախյալ նախադասության նկատմամբ: Սակայն քերականական այս նոր միավորի ձևավորման ընթացքը դեռևս ավարտված չէ, գտնվում է անցման շրջա-

---

[1] Հարաբերականներով կապակցված ստորոգելիական երկրորդական նախադասությունների մասին ավելի մանրամասն տես *Ն. Պառնասյան*, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, Երևան, 1961. էջ 71 և հջ., այլև *Վ. Առաքելյան*, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, Երևան, 1964, էջ 116 և հջ.:

նում, որքան որ բայի մեջ առայժմ զգալի է նրա հանգուցային նշանակությունը:

Ամբողջ նախադասությունը դեռևս ներկայացնում է խառը տիպի կառուցվածք՝ ստորոգելիական կախյալ շարահարությամբ:

Վ. Առաքելյանը իր արժեքավոր գրքում վկայում է ստորոգելիական կախյալ նախադասության հետեւյալ արտահայտության հնարավորությունը.

«Ի՞նչ է պատիվը, հարգանքը մարդկանց, սոսկ ոսկուց, վախից հարգ են մատուցում» /ԱԻ,2, 71/: Սրա մասին նշում է, որ «Այսպիսի շարահարության մեջ անկախ նախադասության վերադիրը մի վերացական բառ է, որի նշանակությունը բացահայտվում է կախյալ նախադասությամբ, որն էլ հենց ըստ էության բռնում է անկախ նախադասության ստորոգելիական վերադրի տեղը»[1]:

Ահա ևս մի քանի բնորոշ օրինակներ Ավ.Իսահակյանի միևնույն պոեմից.

«Բարեկամն ի՞նչ է -- լավիդ նախանձող, քայլիդ խուզարկու,
բամբասող, ագահ,

Ծանոթ շները չեն հաչում վրադ, ծանոթ մարդիկ են հաչում քո վրա» /ԱԻԵ, 2, 65/:

«Ի՞նչ է համայնքը – *թշնամու բանակ, և անհատն այնտեղ՝ անշղթա գերի—,*
ե՞րբ է հանդուրժել հոգու թռիչքին և սլացումին վսեմ մտքերի» /ն. տ.,68/:

«Եվ ո՞վ են մարդիկ,... *աղվեսների հոտ, եսամոլ անհուն, ուրացող , մատնիչ,*

*Անկումիդ ուրախ, արյուններ լակող, գազան մարդասպան և դահիճ, դահի՛ճ* /ն. տ., 73/:

Եվ կինն ի՞նչ է, որ... *խորամանկ, խաբող, առնախանձ մի սարդ, հավերժ նանրամիտ,* Որ հացդ է սիրում, համբույրի մեջ սուտ և քո գրկի մեջ գրկում ուրիշին» /ն. տ., 51/ և այլն:

Մի երկու օրինակ Հ.Թումանյանից.

Մեր ապրուստն ի՞նչ է, *մի կտոր չոր հաց,*
Էն էլ հըրեն հա՛ -- երկընքից կախած» /ՀԹԵ, 2, 36/:
Ջախ եմ հավաքում, կրակ եմ վառում,
Սրա համար էլ փող եմ վճարում,
Էս դափեն ի՞նչ է -- *մի երկու լատան,*
Հինգ ու վեց անգամ տարան դատաստան» /ն. տ. , 37/:

---

[1] Տե՛ս *Վ. Առաքելյան,* Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 381-382:

Նկատելի է, որ բոլոր նախադասությունների կառուցվածքները նույնն են, բացառությամբ «ԱԻԵ, 2, 51»-ի, որտեղ գլխավոր նախադասության մեջ առկա է *որ* թարմատարը:

Այս կարգի նախադասությունների բաղադրիչների միջև ստորադասական հարաբերությունը այնքան էլ ցայտուն չէ, և շարահյուսական կապը զգալիորեն թուլացել է, բայց չի կարելի նաև անվերապահորեն պնդել, թե սրանք համարժեք ու անկախ նախադասություններ են, քանի որ վերջին հաշվով ընդգծված հատվածները նյութական բովանդակություն են տալիս բարդության առաջին եզրի ստորոգելիական վերադիր հարաբերյալներին՝ հարցական դերանուններին՝ բացահայտելով նրանց էությունը:

Մյուս կողմից՝ սրանք համադասական նախադասություններ չեն կարող համարվել նաև այն պատճառով, որ դեռևս առկա են սրանց շաղկապական համապատասխան փոփոխակներ՝ բացառապես միևնույն կառուցվածքով, բաղադրիչների միևնույն դասավորությամբ, իմաստային հարաբերությամբ ու հնչերանգով:

Ահա նույն կառուցվածքի մեկ այլ նախադասություն՝ շարահարական կապակցությամբ, և նրա շաղկապական տարբերակը, որը, բացի կապակցության եղանակից, ուրիշ որևէ հատկանշով չի տարբերվում նախորդից.

Շարահարական. -- «Ի՞նչ է ընկերը... ծոցիդ մեջ սև օձ՝ մահիճդ պղծող...» /ԱԻԵ,2, 67/:

Շաղկապական. -- «Ի՞նչ է ընկերը, եթե ոչ՝ ծոցիդ մեջ սև օձ՝ մահիճդ պղծող...»:

Ճշմարտության դեմ չմեղանչելու համար նշենք նաեւ, որ փոխվել են եւ բանաստեղծական հանգն ու չափը, որոնցով մասամբ պայմանավորված է շաղկապների բացթողումը. բայց դա արդեն շարահյուսության ուսումնասիրության ծիրից դուրս է:

Բաղադրիչների շարահարական կապակցության մեջ քիչ դեր չունի նաեւ յուրահատուկ հնչերանգը, որը ձեւավորում ու ամբողջացնում է նախադասությունը:

Գլխավոր նախադասությունը դրսևորում է անուղղակի հարցում, ավելի շուտ՝ ճարտասանական, որի պատասխանը ընդգրկում է հենց երկրորդական նախադասությունը: Գլխավոր նախադասության ստորոգյալը բաղադրյալ է՝ որևէ հարցական դերանուն վերադրով: Սա ձևական անդամ է, բայց տրամաբանական շեշտի կրողը, քանի որ հարցումը արտահայտվում է հենց նրանով: Այդ ձևական անդամը, ինչպես նշվեց, իր նյութական բովանդակությունը ստանում է կախյալ նախադասությամբ, որի ձևական ներկայացուցիչն է ինքը՝ գլխավոր

նախադասության մեջ:

Ստորոգելիական կախյալ նախադասության ստորոգյալը ևս բաղադրյալ է՝ որևէ վերադրով, որը ըստ էության իր լրացումների հետ միասին դիտվում է իբրև գլխավոր նախադասության վերադիր: Կախյալ նախադասության հանգույցը սովորաբար զեղչվում է, որովհետև նույնն է գլխավոր նախադասության հանգույցի հետ /հմմտ. հետևյալ տարբերակները. «Եվ կինն ի՞նչ է -- խորամանկ, խաբող, առնախանձ մի սարդ »-- «Կինը խորամանկ, խաբող, առնախանձ մի սարդ է...»/:
Չի բացառվում նաև հանգույցի առկայությունը: Օրինակ՝

«Ի՞նչ է ամբոխը – *մեծ հիմարն է նա, ոգին հալածող և տարրը չարի,*

*Բռնության խարիսխ, և՛ սուր երկսայրի, և՛ գայթույթի մեջ գազան վիթխարի*» /ԱԻԵ, 2, 68/:

«Յո երթաս»-ի հայ թարգմանիչը առաջարկել է շարահարությամբ ստորոգելիական երկրորդական նախադասություն ընդգրկող մի բարդ նախադասություն, որը, սակայն, չի կարելի համարել օրինակելի ու օրինաչափ. «*Զարմանալին այն է՝ ինչպե՞ս այդ մարդկանց հաջողվում է հետևողներ գտնել, և ինչպե՞ս այդ աղանդը տարածվում է*» /ՀՍՅԵ, 330/:

Ավելի բնական և շարահյուսորեն ճիշտ կլիներ կապակցությունն իրացնել թե շաղկապով: Սա ևս ապացույց է այն բանի, որ միշտ չէ, որ շաղկապավոր կապակցության կողքին առկա է լինում համապատասխան շարահարական կապակցությունը:

Ի դեպ՝ կախյալ շարահարությամբ ստորոգելիական երկրորդական նախադասությունների ոչ այնքան հաճախված կիրառությունն է վկայում և այն, որ Վ. Առաքելյանը իր «Հայերենի շարահյուսության» մեջ հիշյալ կառուցվածքի կախյալ նախադասություններին հատկացրել է կես էջից էլ պակաս[1], իսկ Ն. Պառնասյանը առհասարակ ոչինչ չի գրել ստորոգելիական նախադասությունների շարահարական կապակցության մասին՝ ըստ երևույթին չընդունելով այդպիսիք[2]:

---

[1] Տե՛ս **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 381-382:

[2] Տես **Ն. Պառնասյան**, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964:

# ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

## ԽՆԴՐԱՅԻՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ ԿԱԽՅԱԼ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅԱՄԲ ՇԱՐԱՀԱՐԱԿԱՆ ԲԱՐԴ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Խնդիր երկրորդական նախադասությունները ցույց են տալիս գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի /երբեմն նաև դերբայով արտահայտված որևէ անդամի/ գործողության ոլորտում գտնվող, նրա հետ ուղղակի կամ անուղղակի կերպով առնչվող գործողություններ, եղելություններ կամ իրավիճակներ: Նայելով այն բանին, թե այդ գործողությունները, եղելությունները և այլն ինչպիսի հարաբերություն ունեն գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի հետ, ընդունված է խմբավորել դրանք *ուղիղ և անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասություններ* ընդհանուր խորագրի տակ:

Խնդիր երկրորդական նախադասությունների մեջ զգալի շերտ են կազմում ուղիղ խնդրի շարահյուսական դեր կատարող կախյալ նախադասությունները:

### Ա. ՈՒՂԻՂ ԽՆԴԻՐ ԵՐԿՐՈՐԴԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Շարահարությամբ կապված ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները իրենց իմաստային երանգներով, կառուցվածքային ու կապակցական բազմապիսի միջոցներով բացառիկ տեղ ունեն շարահարական նախադասությունների համակարգում:

Ժամանակակից հայերենում ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները զգալի հակում ունեն գլխավորի հետ կապակցվելու ձևաբանական և շարահյուսական այլ օժանդակ միջոցներով, քան թե զոդվածով: Եվ պատահական չէ, որ շարահարական ստորադասական կապակցությունները նման բնույթի երկրորդական նախադասություններում կիրառության քանակային հարաբերությամբ չեն զիջում, երբեմն նույնիսկ գերազանցում են համապատասխան զոդվածավոր նախադասություններին:

Բնույթով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները մատնանշում են այնպիսի գործողություններ, եղելություններ, երևույթներ և այլն, որոնք գլխավոր նախադասության խոնարհված բայով արտահայտված ստորոգյալի կամ այլ պաշտոն կատարող դերբայի գործողության անմիջական առարկան են, լինի դա իրական, թե իբրև

այդպիսին դիտվող ոչ իրական մտացածին կամ երևակայական: Եթե ենթակա երկրորդական նախադասությունները մեծ մասամբ լրացնում են գլխավոր նախադասության չեզոք կամ կրավորական սեռի բայստորոգյալներին կամ դերբային, ապա ուղիղ խնդիր երկրորդականները բացառապես կապված են ներգործական սեռի բայերի հետ: Ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության շարահարական կապակցություն ստեղծելու հակում ունեն, ի թիվս այլ բայերի, հատկապես ասացական-հասկացական իմաստ ունեցող մի շարք բայեր, որոնք իրենց խոնարհված ձևերով ստորոգելիական դեր են ստանձնում կամ իբրև դերբայ որևէ պաշտոն կատարում գլխավոր նախադասության մեջ. դրանցից են *ասել, լսել, պատմել, հարցնել, հայտնել, տեսնել, ըմբռնել, գիտենալ, իմանալ, դիտել, հասկանալ, հիշել, գուշակել, մտածել, մոռանալ, միտք անել, մտաբերել, երևակայել, գրել, կարդալ, զգալ* և այլն:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կախյալ շարահարությամբ ուղիղ խնդիր նախադասությունները ունեն գլխավոր նախադասության հետ կապակցվելու ամենաբազմազան միջոցներ, որոնցից առավել կարևորները և բնորոշները կփորձենք ներկայացնել ստորև:

1. Ստորադասական կապակցությանը նկատելի չափով նպաստում են հարցական մի շարք դերանուններ, ինչպես *ով /ովքեր/, ինչ /ինչեր/, որ /որոնք/, որքան, որչափ, որտեղ, ուր, ինչպես, ինչպիսի, որպես, որպիսի /ոնց/, երբ* և այլն[1]:

Սակայն, կանխելով ընթերցողի երկմտանքը, հարկ ենք համարում նախապես ընդգծել, որ մեր քննության ենթակա դարձած կապակցությունը հիշյալ դերանուններով, իր կառուցվածքով և շարահյուսական ու իմաստային առանձնահատկություններով զգալիորեն տարբերվում է բարդ ստորադասական նախադասության մեջ շաղկապի դեր կատարող հարաբերական բառերով կազմված, Մ. Աբեղյանի արտահայտությամբ հարաբերական կախյալ նախադասություններից, որոնց մասին խոսվել ու խոսվում է բոլոր դասագրքերում /օրինակ «Սիրի՛ր, *որին* կուզես» կամ «Արա՛, *ինչ* ուզում ես»/: Սովորական *հարաբերական* կախյալ նախադասությունները և այստեղ ուսումնասիրվող հարցական դերանուններով սկսվող շարահարական կառուցվածքները տարբերակելու համար մեզ իբրև ելակետային սկզբունք ծառայել է հետևյալը: Անկախ հարաբերականից, բարդ նախադասութ-

[1] Այս մասին տե՛ս մեր ընդարձակ հոդվածը «Չեղչված շաղկապով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները», ԵրՊՀ, ԳՏ,հ. 95, 1964թ.:

յան մեջ գլխավորի և երկրորդականի կապը կարո՞ղ է իրացվել նաև որևէ ստորադասական շաղկապով, այսինքն՝ հարցական-հարաբերական դերանվան կողքին կարելի՞ է դնել համապատասխան շաղկապ առանց աղավաղելու նախադասության կառուցվածքն ու միտքը: Այլ խոսքով՝ կա՞, կիրառություն ունի՞ տվյալ նախադասության շաղկապական տարբերակը, թե՞ ոչ: Օրինակ՝ «Սիրի՛ր, *ինչ բարի է, առաքինի ու գեղեցիկ*». այստեղ շաղկապի դեր է խաղում **ինչ** հարաբերականը: Այս կառուցվածքի նախադասությունը շարահյուսության մեջ կոչվում է հարաբերական[1], ուստի չի կարելի *ինչ*-ից հանել, զատել շաղկապելու հատկանիշը և թողնել նրան նախադասության մեջ կատարելու որևէ անդամի պաշտոն[2] իբրև կապակցական միջոց նրա կողքին դնելով ուղիղ խնդիր երկրորդականները գլխավորին միացնող ընդհանրական *որ, թե* շաղկապներից մեկը:

Քննենք նույն նախադասությանն առնչվող հետևյալ տարբերակը՝ իբրև գլխավոր նախադասության ստորոգյալ առնելով մեկ այլ բայ. «Իմացի՛ր *ինչն է բարի, առաքինի ու գեղեցիկ*». կապակցական և հարաբերակցային տեսակետից առաջին նվազ թվում է, թե տարբերություն չկա երկու նախադասություններում առկա *ինչ // ինչ* հարաբերական-հարցական դերանունների միջև... երկուսի պաշտոնը նույնն է, նույնն է, կարծեք, նաև կապակցական դերը՝ ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները գլխավորի նկատմամբ կախյալ հարաբերության մեջ դնելը:

Սակայն այս արտաքին տպավորությունը խաբուսիկ է: Նույնությունը այստեղ միակողմանի է և վերաբերում է հիշյալ դերանվան միայն շարահյուսական պաշտոնին. երկու նախադասություններում էլ *ինչ*-ը ենթակա է /թեկուզ և ձևական/: Դրա հետ մեկտեղ՝ առաջին նախադասության մեջ այն հանդես է գալիս իբրև կապակցող բառ՝ հարաբերական, իսկ երկրորդում՝ իբրև անուղղակի հարցում արտահայտելու միջոց, որ միաժամանակ նպաստում է շարահարական կապակցությանը /մանավանդ՝ եթե ընկնում է կախյալ նախադասության սկզբում/:

---

[1] Թարմատար շաղկապը, որ կարող է դրվել ինչ-ից հետո, շարահյուսական կապակցական դեր չունի, այլ ունի ոճական արժեք:

[2] Կասկածից դուրս է, որ հարաբերականը կապակցական դերից զատ, թեկուզ և ձևականորեն, այստեղ կատարում է նախադասության այս կամ այն անդամի պաշտոնը: Հիշյալ դերանունների շարահյուսական դերի մասին խոսելիս, Ս. Աբրահամյանը իրավացի կերպով գտնում է, որ նույն կարգի նախադասության մեջ, երբ առկա է շաղկապը /«Իմացի՛ր, **թե** *ինչն* է բարի...»/, հարցական *ինչ* դերանունը «կարող է դադարել մի նախադասությունը մյուսին հարաբերելուց» /տե՛ս նրա «Արդի հայերենի դերանուններ», Երևան, 1965, էջ 161/: Ուստի երբ բացակայում են շաղկապները, հարցական-հարաբերական դերանունները բնականաբար նպաստում են կապակցությանը:

Այս իրակություններն էլ հենց պայմանավորում են նախադասությունների ներքին կառուցվածքների տարբերությունը. շարահյուսական այն հատկանիշը /շաղկապական համապատասխան փոփոխակ ունենալը/, որ բացակայում էր առաջինում, ներունակությամբ առկա է երկրորդում՝ իբրև ներքին հնարավորություն:

Այն երկատումը, որ չէր կարելի կատարել առաջինում, երկրորդի համար շատ սովորական է և օրինաչափ. հմմտ. «Իմացի՛ր, թե ի՛նչն է բարի, առաքինի ու գեղեցիկ»: Այս փոփոխության մեջ քիչ դեր չունի գլխավոր նախադասության ստորոգյալի բայիմաստը և հնչերանգը:

Առաջնորդվելով հիշյալ սկզբունքով՝ մենք մանրամասն քննության ենք ենթարկում երկրորդ կառուցվածքը, որտեղ թեպետ ձևականորեն առկա է դերանունը, սակայն նախադասությունը հարաբերական չէ, այլ շաղկապական նախադասության տարբերակը՝ շարահարական կապակցությամբ: Այն սոսկ արտաքուստ է նման հարաբերական կապակցությանը:

*Ծանոթություն.— Այստեղ հարկ է նշել, որ եթե կախյալ նախադասությունը սկսվում է որ, ով, ինչ և այլ դերանուններով, սակայն հարաբերական չէ, այլ շարահարական, ապա թեև դերանունը ածանցիկ կերպով ստանձնում է գլխավոր և երկրորդական նախադասությունները կապակցելու, այսինքն՝ հարաբերականի դեր, բայց չի վերածվում հարաբերական դերանվան, քանի որ նա այստեղ էլ է հարցում արտահայտում, իհարկե, անուղղակի հարցում: Հակառակ դեպքում նախադասության կառուցվածքը այլևս չէր լինի շարահարական, այլ հարաբերական: Շարահարությունը այդպիսին է նրանով և հենց միայն նրանով, որ չունի կապակցող հատուկ բառ՝ շաղկապ կամ հարաբերական: Սրանից, անշուշտ, չի բխում, թե շարահարությանը չեն կարող նպաստել առանձին բառեր և հատկապես՝ հարցական դերանուններ, որոնց քննությանն էլ նվիրված է այս գլխի առաջին ենթաբաժինը.*

Այժմ փորձենք քննության ենթարկել այս բնույթի նախադասությունների տարատեսակները՝ ըստ երկրորդական նախադասությունների մեջ առկա հարցական դերանունների հարաբերակցային իմաստների, կապակցական նշանակության և այլ հարակից քերականական հատկանիշների:

Ա/ *Ով /ովքեր/*.-- Դրվելով երկրորդական նախադասության սկզբում՝ *ով* և *ովքեր* դերանունները ստորադասական կապակցությունը առավել շոշափելի են դարձնում գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների միջև: Նայած երկրորդական նախադասության արտասանական երանգին՝ հնչերանգին՝ այն կարող է հարցական, հիա-

ցական, հեգնանքի կամ պարզապես իրական-հաստատական վերաբերմունք արտահայտել երկրորդական նախադասության մեջ նշված գործողության կամ սրա հետ ուղղակի կամ անուղղակի առնչվող անձի նկատմամբ: Կապակցմանը նպաստելուց զատ՝ հիշյալ դերանունները երկրորդական նախադասության մեջ կարող են կատարել շարահյուսական մի քանի պաշտոններ, գլխավորապես՝ ենթակա և խնդիրներ՝ հանգման, մատուցման, ուղիղ խնդիր և այլն, քիչ դեպքերում՝ նաև այլ անդամների դերեր: Հարցական երանգավորում ունենալիս նրանք արտահայտում են հեղինակի հարցմունքը անհայտ ու անորոշ անձի ինքնության մասին, իսկ հաճախ՝ ճարտասանական-ոճական նպատակ հետապնդելիս, հեղինակը կամ խոսողը նույն բնույթի հարցմունքով հաստատում կամ ժխտում է դարձյալ անհայտ ու անորոշ անձի հետ կապված որևէ իրողություն, հանգամանք: Ահա օրինակներ.

«Ո՞վ է մեղավոր...
Միտք եմ անում, միտք,
Ու չեմ հասկանում՝
*Ով է մեղավոր*» /ՀԹԵ, 2, 38/:

«Գիտե՞ս, Սամվե՛լ, *ովքեր են դրանք և որքան մեծ ազդեցություն ունեն Շապուհի արքունիքում*» /ՐՍ, 95/:

«Ի՞նչ իմանար մաճկալ Սաքոն՝
*Ո՞վ է սարքում կռիվ ու դավ*» /ԵՉԸԵ, 325/ և այլն:

Հիշելի է, որ շարադասությունը այս կառուցվածքի նախադասություններում բացարձակ կայուն չէ. երկրորդականը կարող է լինել թե՛ առաջադաս, թե՛ վերջադաս: Առաջադաս է լինում մեծ մասամբ այն ժամանակ, երբ առավել ցայտուն է զգացվում հարցական երանգը; Իսկ միջադաս շարադասությունը բացառվում է կապակցության յուրահատուկ բնույթի պատճառով. ավելին, երկրորդական նախադասության մեջ դերանվամբ արտահայտված անձի անորոշությունը ավելի ընդգծելու համար, մանավանդ, երբ մասամբ ստորադասական կապակցությունը լրացնող-ամբողջացնող հիշյալ դերանունը ընկել է ոչ թե երկրորդականի սկզբում, այլ միջում, նրան անմիջապես նախորդում է բուն գլխավոր նախադասությունը, որն այդպիսով փաստորեն մտնում է երկրորդական նախադասության մեջ: Օրինակ՝ «*Ճանապարհին՝ մի պանդոկում, չիմացա՝ ո՛վ դանակը խրեց պատկառելի ծերունու կողը*» /ՀՍՅԵ, 178/: Այսպիսի շարադասությունը, իհարկե, բնորոշ չէ. այն ավելի շատ ունի ոճական արժեք:

Գալով այս և նման կառուցվածքի նախադասությունների շարադասությանը՝ հարկ ենք համարում մի փոքր խորանալ առհասարակ բարդ նախադասության բաղադրիչ պարզ նախադասությունների դասավորման՝ շարադասության քերականական կարգի քննության մեջ:

Հայտնի է, որ բարդ ստորադասական նախադասությունների բաղադրիչների դասավորությունը կամ շարադասությունը քննելիս սովորաբար նկատի են ունենում կախյալ նախադասությունը, ըստ այդմ էլ վերջինս կարող է լինել առաջադաս, եթե դիրքով նախորդում է գլխավոր նախադասությանը, միջադաս, եթե մտնում է գլխավոր նախադասության մեջ, և վերջադաս, եթե հաջորդում է նրան: Սակայն պետք է նկատել, որ առանձին դեպքերում միջադաս կարող է լինել ո՛չ թե *կախյալ*, այլ *գլխավոր* նախադասությունը, որը, թող թույլ տրվի ասել, մի տեսակ ներխուժում է երկրորդական նախադասության մեջ: Շարահյուսական այս յուրօրինակ և հետաքրքիր օրինաչափությունը մեզանում անտեսվել է կամ ո՛չ այնքան ճիշտ է գնահատվել, ուստի և բնական է, որ մինչև այժմ էլ իր գիտական անվանումը չի ստացել: Հետևելով ավանդությանը՝ մենք այն կոչում ենք *միջադաս գլխավոր նախադասություն* ի հակադրություն *միջադաս կախյալ նախադասության:*

Մեր միտքը պարզենք փաստերով: Հ. Հովհաննիսյանը գրում է. «Մի աղքատ երիտասարդ, *արդեն յոթ-ութ տարի է*, հավաքում է մեր ժողովրդական ավանդությները՝ գավառից գավառ, գյուղից գյուղ շրջելով»: Դժվար չէ նկատել, որ ընդգծված հատվածը բուն գլխավոր նախադասությունն է, որը, սակայն, իրեն շատ հանգիստ է զգում ենթակա երկրորդական նախադասության մեջ: Բանաստեղծ Համո Սահյանը գրում է. «Թերթում տպված հոդվածի մեջ, *մի տեսեք*, իմ անունը կա՞» /ՀՍՄԱ, 201/: Ահա մեկ օրինակ Մուրացանի «Առաքյալից»: «Ես փաստաբան մարդ եմ: Փաստաբանը, *գիտե՞ս* ինչ է: Ադվակատ»: Այստեղ կա երեք նախադասություն, սակայն մեզ հետաքրքրում է միայն մեկը՝ «Փաստաբանը, գիտե՞ս՝ ինչ է»: Այստեղ էլ գլխավոր նախադասությունը՝ *«գիտե՞ս»*, ընկել է «Փաստաբանը ինչ է» ուղիղ խնդիր նախադասության մեջ: Այսպես է նաև հետևյալում. «Խոսքս, տեսե՛ք, ուր է գնում քաջ որսկանի գյուլլի պես» /Հ. Թումանյան/:

Ոմանք, առարկելով մեզ, գտնում են, որ հայերենում չկան և չեն կարող լինել միջադաս գլխավոր նախադասություններ, քանի որ դրանք, իբր, *միջանկյալ* նախադասություններ են: Նախ՝ վերցնենք առաջինը՝ Հ. Հովհաննիսյանի օրինակը: Եթե փոքր-ինչ վերադասավորենք նախադասության անդամների տեղը, դիցուք՝ այսպես՝ *«Արդեն յոթ-ութ տարի է՝ մի աղքատ երիտասարդ հավաքում է մեր ժողովրդական ավանդությները...»*, ապա կարծում ենք՝ այսպիսի նախադասության մեջ ընդգծված հատվածը ոչ ոք միջանկյալ չի համարի, մանավանդ որ նման կառուցվածքի նախադասությունները անվերապահորեն գլխավոր են համարվում շարահյուսությանը նվիրված մենագրություններում: Հետևաբար, եթե վերջին մեր տարբերակը միջանկյալ

չէ, ապա այդպիսին չէ նաև բնագրային օրինակը, քանի որ միջանկյալ նախադասությունը չի որոշվում *շարադասությամբ*[1]:

Ինչ վերաբերում է մյուս, տվյալ դեպքում Մուրացանից և Թումանյանից բերված օրինակներին, *դրանք առավել ևս չեն կարող լինել* միջանկյալ այն պարզ պատճառով, որ անուղղակի հարցում արտահայտող նախադասությունները անկախ կիրառություն ունենալ երբեք չեն կարող: Դրանք կիրառվում են միայն իբրև կախյալ նախադասություն: Անկախ գործածություն ունեն միայն ուղղակի հարցում պարունակող նախադասությունները: Օրինակ՝ ուղղակի հարցում է՝ «Փաստաբանը ի՞նչ է» կամ «Ի՞նչ է փաստաբանը». սրանք ինքնուրույն, անկախ պարզ նախադասություններ են: Իսկ եթե մտնեն բարդ ստորադասական նախադասության կազմի մեջ, կփոխվեն անուղղակի հարցման, կզրկվեն անկախ կիրառությունից՝ դառնալով անուղղակի հարցում արտահայտող ուղիղ խնդիր /կամ ենթակա՝ նայած գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի սեռին/ երկրորդական նախադասություն, ինչպես՝ «Գիտե՞ս, *թե փաստաբանն ինչ է*», կամ, Պետրոս Կամսարյանի խոսքերով ասած, «*Փաստաբանը*, գիտե՞ս, *ինչ է*»: Նույնը վերաբերում է նաև Հ. Թումանյանից բերված և շատ այլ նախադասությունների, որոնք քննված են աշխատությանս մեջ:

Ահա ևս երկու օրինակ միևնույն կառուցվածքով. /հայրը թողել հեռացել է աղջկանից՝ մի երկտող թողնելով նրան/ «Դու մի՛ վշտանա, աղջի՛կս: Ես քեզ համար շարունակում եմ մնալ նույն ... սիրող հայրը: ... *Իմ բարկությունը* գիտե՞ս՝ *ում դեմ է*» /ՍԽՔ, 550/: «Իսկ ճգնավորի կյանքի մասին պետք է աղջկաս հայտնի լինի, որ դրանք՝ այդ ճգնավորները, գիշերները այծեր էին թոցնում փարախներից: *Նման մի առակ եմ կարդացել*, չեմ հիշում, *ո՛ր գրքում*» /Ն. տ., էջ 173/:

Այսպիսով լեզվական փաստերը տողերիս գրողին հանգեցրել են *ժամանակակից հայերենում միջադաս գլխավոր նախադասության գոյությունն ընդունելու* տեսակետին:

Շարադասության նման ճկունությունը հայերենում մի անգամ ևս վկայում է իմաստային երանգների դրսևորման ոճական մեծ հնարավորությունները, որոնք ի թիվս այլ գործոնների՝ առհավատչյան են մեր լեզվի զարգացման բարձր մակարդակի:

Այժմ դառնանք մեր բուն նյութին:

Եթե կախյալ նախադասությունը հարցական երանգ ունի, ապա հարցը հաճախ ընկնում է հարցական դերանվան վրա, և ստորադասա-

---

[1] Հմմտ., օրինակ, **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 381, այլև **Ն. Պառնասյան**, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, «Լեզվի և ոճի հարցեր», հ. 2, Երևան, 1964, էջ 68 և հջ.:

կան կապակցությունը գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների միջև զգացվում է ավելի որոշակի: Բերենք մի օրինակ. «*Ովքե՞ր էին այդ տիկինները*, Սե՛դա, ասա՛, ես կամենում եմ անպատճառ իմանալ» /ՄԳՄ, 93/:

«Ասացե՛ք ինձ,
*Ո՞ւմ են պետք արդյոք*
*Ձեր այս հիվանդ*
*Ստանյսն ու սոնետը գարնան մասին*» /Հ.Հովհ., Ե, 235/:

Եթե երկրորդական նախադասությունը վերջադաս է, սկսվում է հարցական դերանունով և չունի հարցական բնույթ, ապա փոքր-ինչ շեշտվում է նրա սկզբում ընկած դերանունը:

Ահա ևս մի քանի օրինակ. «Իմանում էր՝ *ո՛ւմ ինչ քաղցր խոսք ասի, ի՛նչ հանաք անի*» /Հ. Հովհ., Ե, 305/, «Առաջ քան այդ գեղեցկությունները փոխարկելու /թարգմանելու -- Ա.Պ./, հարկավոր է խոր ըմբռնել..., հետո որոշել՝ *ո՛ւմ համար եք թարգմանում*» /Ն. տ., 239/, «Ամեն ծիծաղելի բան հակառակի նման հենց նրա հետ էր պատահում: Չգիտեմ՝ *ո՛ւմ խելքին էր փչել*, մի հին ցիլինդր էին տվել նրան ու մի թևը կոտրած հովանոց» /ՀՌԵ, 1, 377/:

Վերջին օրինակում երկրորդականը ժողովրդական մտածողությամբ կազմված, դարձվածաբանական կայուն միավորի վերածված արտահայտություն է, որով և զգալիորեն պայմանավորված է շարահարական կապակցությունը:

Բ/ Ինչ /ինչեր/.-- Երկրորդական նախադասության *շարահարական կապակցությանը կարող է օժանդակել հարցական ինչ /ինչեր/ դերանունը*, որը այդպիսի դեպքերում սովորաբար ընկնում է երկրորդականի սկզբում և ածանցիկ կերպով հարաբերում է ստորադաս նախադասությունը գլխավորին: Անկախ հնչերանգից, երկրորդական նախադասության մեջ նա կարող է կատարել մի քանի պաշտոններ, բայց ավելի տարածում ունի նրա կիրառությունը իբրև որոշիչ, ենթակա, ստորոգելիական վերադիր և ուղիղ խնդիր: Նման կիրառությունը, ինչպես և նախորդ դեպքում, զգալիորեն պայմանավորված է այդ դերանվան բացարձակ ընդհանուր, անորոշ ու չտարբերակված իմաստով, որը և հնարավորություն է տալիս արտահայտելու ամենաբազմազան վերաբերություններ առարկայի, նրա հատկանշի և այլնի հանդեպ: Բերենք մի քանի բնագրային վկայություն.

«Ինձ պատմեցե՛ք, ո՛վ հմուտներ,
*Ի՞նչ տեսիլք է արդյոք սա*» /ՀՌԵ, 2, 148/,
«Հերի՛ք է, Անո՛ւշ, նե՛րս արի դագեն,
Քանի՞ դուրս թռչես, նայես դես ու դեն,
Տեսնողն էլ կասի՝ *ի՞նչ աղջիկ է սա*...» /Ն. տ., 47/:

«Այդ վայրկյանից հետո տեսել եմ նրան երկու անգամ և նույն այդ վայրկյանից հետո այլևս չգիտեմ *ի՞նչ է հանգիստը*, չգիտեմ *ի՞նչ են ուրիշ ցանկությունները*, չեմ ուզում նկատել *ի՞նչ կարող է ինձ տալ քաղաքը*, չեմ ուզում կանայք...» /ՀՍՅԵ, 16/, «Այս հոգսերի մեջ ինքս էլ մոռանում եմ *ի՞նչ եմ ես*» /ն. տ., 511/, «Ո՞վ ձեզանից կգուշակե *ինչ է կարող ինձ պատահել*» /ն. տ., 483/,

«Բայց տղամարդը, որ նամուս ունի,
Լավ է իմանում *ի՞նչ պատասխանի*» /ՀԹԵ, 2, 41/,
«Աստված, ինքն էլ տարակուսած,
Չի հասկանում *ի՞նչ անի*...» /ն. տ., 1, 154/:

«Բայց եթե ինձ մինչև վերջը լսել կուզենաք, կհասկանաք *ինչ առիթներ ունեմ վրեժխնդիր լինելու*» /ՀՍՅԵ, 520/ և այլն:

Նշելի է, որ գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային համաձայնությունը պարտադիր չէ. կա միայն որոշ, հարաբերական համաձայնություն: Հմմտ. վերի օրինակները:

Նման կառուցվածքի բարդ նախադասություններում ստորադասական կապակցության մեջ դեր ունի նախադասության անդամների որոշակի դասավորությունը, գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների որոշակի դիրքը: Սա մի գործոն է, որի բացակայության դեպքում, երբ մանավանդ հարցական դերանունը ընկնում է *առաջադաս* կամ *վերջադաս*[1] կախյալ նախադասության ոչ թե սկզբում, այլ միջում /մի բան, որ միանգամայն հնարավոր է/, *այն* գրեթե կորցնում է իր կապակցական ածանցիկ դերը տվյալ կառուցվածքի բարդ նախադասություններում: Ինչպես ցույց են տալիս բերված նախադասությունները, երկրորդականը դիրքով գերազանցապես վերջադաս է:

Գլխավոր նախադասության խնդրառու բայ-ստորոգյալը, որի լրացումն է ուղիղ խնդիր կախյալ նախադասությունը, ընկել է բարդ նախադասության վերջում, որտեղ շեշտը փոքր-ինչ բարձրանում է, և զգացվում է, որ միտքը դեռ պիտի շարունակվի: Երկրորդական նախադասությունը սկսվում է հարցական դերանվամբ, որը, նայած

---

[1] «Առաջադաս» և «վերջադաս» արտահայտությունները ընդգծել ենք, որովհետև, ինչպես նշվեց, երբեմն կախյալ նախադասությունը կարող է լինել ոչ միջադաս, ոչ առաջադաս, ոչ էլ վերջադաս, այլ այսպես ասած միաժամանակ և առաջադաս, և վերջադաս, երբ գլխավորն է միջադաս: Ահա այս էլ հենց նկատի ունենք տվյալ դեպքում: Այստեղ է, որ հիշյալ դերանունը իրեն հաջորդող մի քանի այլ անդամների հետ կարող է անմիջապես ընկնել գլխավոր նախադասություններից հետո, որով և կստացվի վերջադաս կախյալ նախադասության պատրանք, և միայն պատրանք, ուրիշ ոչինչ, քանի որ կախյալ նախադասության մի այլ հատված էլ որոշ անդամներ, «ցատկել են» գլխավոր նախադասությունից առաջ: Հմմտ. վերի օրինակները միջադաս գլխավոր նախադասությամբ:

խոսողի կամ հեղինակի՝ առարկայի կամ սրա հատկանշի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքին, արտաբերվում է հիացական-բացականչական կամ հեգնական ելևէջավորումով՝ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում ստանալով ավելի կամ պակաս հնչերանգային շեշտվածություն: Ընդ որում՝ *ինչ* հարցական դերանունը երկրորդական նախադասության մեջ ստանում է ոճական ամենաբազմազան երանգավորումներ հատկապես այն ժամանակ, երբ ստանձնում է որոշչի պաշտոն: Հիշյալ դերանունը այս նույն տիպի նախադասություններում, իբրև ստորադասական կապակցության օժանդակ միջոցներից մեկը, կարող է ստանալ և այլ դերանունների իմաստային երանգներ՝ */որ, որքան, ինչպիսի* և այլն/: Հմմտ.

«...Ի՞նչ գիտեք՝ *ի՞նչ ցավ առաջնորդեց այն մարդուն դեպի մահ*» /ՀԹԵ, 1, 21/, «Տեսնենք՝ *ի՛նչ նոր գյուտ եք արել*» /ՀԹԵ, 5, 430/, «Եվ ահա հայտնվում է սովը: Իսկ մենք լավ ենք իմանում՝ *ինչ բան է սովը*» /ՀԹԵ, , 417/, «Մտածիր՝ *ի՛նչ մթնոլորտում ենք ապրում*» /ՇԵԼԺ, 6, 294/, «...Թագավորը չգիտեր՝ *ի՛նչ արժանավոր հատուցումն անե այդ իշխանին*, որի անզուգական հայրենասիրությանն էր պարտական ինքը» /ՄԳՄ, 470/, «Տեսե՛ք՝ *ի՛նչ գեղեցիկ է նկարագրված հոգեկան դրությունը*» /Հ. Հովհ., Ե, 241/,

«Արդյոք գիտե՞ս, թե ով եմ ես,
*Ի՛նչ տեղից եմ, ի՛նչ ցեղից եմ...*
--Գիտեմ, գիտեմ՝ *ի՛նչ ցեխից ես...*» /ՀԹԵ,1, 607/:

«Ես փաստաբան մարդ եմ: *Փաստաբանը* գիտե՞ս *ինչ է:* Ադվակատ» /ՄԵ, 5, 145/ և այլն[1]:

Բարդ նախադասության ստորադասական կապակցության մեջ զգալի կիրառություն ունի նույն դերանունը նաև հարցական հնչերանգով: Այս դեպքում այն, ինչպես ասվեց, արտահայտում է հարցմունք՝ այս կամ այն տեսակետից գաղափար կազմելու մի բան անող կամ լինող, որևէ վիճակի մեջ գտնվող առարկայի կամ երևույթի կամ սրանց անորոշ հատկանիշների մասին:

Հատկանշական է, որ երբ հարցական դերանունով է սկսվում երկրորդական նախադասությունը, բայց հարցումն արտահայտված է շատ թույլ կամ չի արտահայտված, ապա վերջինս կարող է լինել միայն ետադաս, իսկ երբ հնչերանգը դերանվան վրա դառնում է հարցական, այսինքն՝ անուղղակի հարցումն զգալի չափով ընդգծվում է, ապա սրա նախկին համեմատաբար կայուն շարադասությունը կարող է խախտվել: Երկրորդական նախադասությունը այսպիսի

---

[1] **Ինչ** դերանվան ոճական արժեքն ու կիրառությունները հանգամանորեն քննված են Ս. Աբրահամյանի «Արդի հայերենի դերանունները» գրքում, էջ 330 և հջ.:

դեպքերում կարող է ընկնել թե՛ գլխավորից հետո և թե՛ նրանից առաջ. շարադասության երկու եղանակներն էլ հավասարապես տարածում ունեն ժամանակակից հայերենում: Օրինակ՝

«Դու, իհարկե, կարդացած կլինես, պատմի՛ր՝ *ինչ է գրում հայրս*» /ՐՍ, 44/, «Պա՛րզ ասա, *ինչ ես կամենում*», «Իմ սիրտը այնքան հուզված է, և միտքս՝ այնքան խռովված, որ ոչինչ գուշակել չեմ կարող: Ասա պա՛րզ՝ *ինչ է իմ անելիքը*» /ՄԳՄ, 233/, «Ես ուզում եմ իմանալ՝ *ինչ է նրանց մեղքը*» /ՍԶեժ, 3, 72/՝:

Եթե ամբողջ բարդ նախադասության տրամաբանական շեշտը ընկնում է երկրորդականի սկզբում եղած դերանվան վրա, ապա երկրորդական նախադասության հենց սկիզբը դառնում է արտասանական - հնչերանգային բարձրակետը, և ստորադաս նախադասությունը մնում է առաջադաս, այսինքն՝ բարդ ստորադասական նախադասությունը սկսվում է հենց դերանունով: Այսպիսի պարագաներում ստորադասական կապակցությունը գլխավոր և կախյալ նախադասությունների միջև որոշ չափով թուլանում է, բայց չի հանգում համարժեքության, հանգամանք, որ պայմանավորված է գլխավոր նախադասության խնդրառու բայ - ստորոգյալի ներգործական սեռով: Քանի որ գլխավորի մեջ բացակայում է ուղիղ խնդիրը, ուստի ներքին տրամաբանությամբ զգացվում է, որ այն, ինչ հարցվում է բարդության առաջին հատվածում, հենց երկրորդ հատվածի բայի նշած գործողության առարկան է՝ խնդիրը: Ահա մի քանի օրինակ.

«Միտք է անում տխրադեմ,
*Ի՞նչ է ուզում* չգիտեմ...» /ՀԹ, 2, 7/,

«Նրա աչքերը դարձան դեպի այդ միլիոնավոր արծաթափայլ բծերը: Երկար նայում էր: *Ի՞նչ էր որոնում նրանց մեջ* ինքն էլ չգիտեր» /ՐՍ, 454/, *«Ի՞նչ կնշանակե այդ, Գո՛ռ*, ես չեմ հասկանում» /ՄԳՄ, 252/:

Նկատելի է, որ այս կառուցվածքի նախադասությունները ավելի հակում ունեն կապակցվելու շարահարությամբ, քան շաղկապով: Նույն շարադասությամբ և նույն կառուցվածքի մեջ հարցական երանգ ունեցող կախյալ նախադասությունը գլխավորին շաղկապով կապակցելը ոճական տեսակետից ոչ այնքան բարեհնչյուն է, ուստի և համեմատաբար ավելի քիչ տարածված /հմմտ. «*Թե ինչ ես տեսել*..., պատմի՛ր, լսենք թող մենք էլ»/:

Զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում *ինչ* դերանունից գոյացած *ինչու դերանվան* կիրառությունը: Դրվելով երկրորդական նախադասության սկզբում՝ այն, ստորադասական կապակցությանը նպաստելուց զատ, կատարում է և, այսպես ասած, անորոշ պատճառի /երբեմն՝ նպատակի/ պարագայի պաշտոն:

Արտաքուստ թվում է, թե «Չգիտեմ՝ ինչու եկավ» նախադասութ-

յան մեջ *ինչու* դերանունը դրված է տրական հոլովով, մանավանդ որ այն շարահյուսորեն կատարում է նպատակի պարագայի գործառույթ, մի պարագա, որն իրոք դրվում է տրական հոլովով /նաև ուղղական/: Մինչդեռ ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ *ինչու*-ն տրական հոլովածև չէ, քանի որ *ինչ* դերանունը մտնում է *-ի* և ոչ թե *-ու* հոլովման տակ /հմմտ. «Մոտեցանք *ինչի՞*, -- ինչ-որ մի քաղաքի ավերակների» կամ նույն դերանունը տրական հոլովով՝ իբրև կապերի խնդիր՝ «*Ինչի՞* մասին», «*ինչի՞* մոտ», « ՞ինչի վրա», «ինչի՞ մեջ» և այլն/:

Պետք է ընդունել, որ «...*ինչու* հարցական բառը ժամանակակից գրական լեզվի մեջ ո՛չ սեռական է, ո՛չ տրական, այլ՝ անկախացած և քարացած հարցական դերանուն»[1], -- իրավացիորեն նշում է պրոֆ. Գ. Սևակը: Ստորև քննվող բարդ նախադասության մեջ գլխավոր նախադասության ստորոգյալը սովորաբար լինում է մի հասկացական իմաստի բայ /գիտենալ, իմանալ, հասկանալ և այլն/, որ կիրառվում է գերազանցապես ժխտական խոնարհմամբ: Ունի յուրօրինակ շարադասություն: Ինչպես և նախորդ կառուցվածքի նախադասություններում, եթե դերանունը անուղղակի հարցում է արտահայտում, երկրորդական նախադասությունը առաջադաս է. հնչերանգը գրեթե նույնն է նախորդ խմբի համանման կառուցվածքի հետ: Ահա մեկ-երկու օրինակ.

«...Աչքերից հոսող ակամա հեղեղը թոնում /թրջում, թացացնում Ա.Պ./ էր փափուկ բարձերը: *Ինչո՞ւ էր լաց լինում*, -- ինքն էլ չգիտեր» /ՐՍ, 141/, «*Ինչու՞ բերեցիր այստեղ*, չեմ հասկանում» /ԲՀՍՉ, 31/:

Եթե գլխավոր նախադասությունը կազմված է սոսկական բայստորոգյալից, առանց լրացումների և զեղչված ենթակայով է, ապա նա կարող է լինել երկրորդական նախադասության մեջ՝ հարցական դերանվան կողքին, նրանից առաջ կամ հետո: Օրինակ.

«Բայց ես, Սե՛դա, չէի կամենում հասարակ հյուրերի կարգը դասվել, ես ուրիշ ընդունելություն էի սպասում նրանից. *ինչո՞ւ*, չգիտեմ, *ես այնպես էի կարծում*, թե անպատճառ նրա հետագա ամուսինը պետք է լինիմ...» /ՄԳՄ, 61/, «Այս սապատող լանջը ծածկված էր մարդկանցով, որոնք այստեղ ցրիվ ընկած էին գնում, *այսպես է ասում*, չգիտեմ *ինչու, տեղի դիրքը*. /ԼՄՄ, 28, այսինքն՝ «Չգիտեմ, թե ինչու այսպես է ասում...»:

Սակայն ավելի տարածված ու օրինաչափ է երկրորդականի վերջադաս դիրքը: Ահա մի քանի օրինակներ.

«Իբրև թե չգիտես՝ *ինչու՛ եմ հարցնում*» /ՄԵ, 5, 20/©

---

[1] Պրոֆեսոր **Գուրգեն Սևակ**, Հայ բառ և ոճ. «Գիտություն և տեխնիկա» ամսագիր, 1963, № 4, էջ 35, /հեղինակը ընդունում է ժամանակակից հայերենում յոթ հոլովի գոյությունը, ներառյալ սեռականը -- Ա.Պ./:

«Դու չգիտես *ինչու եմ ես*
*Անբուժելի տխուր էսպես*» /ՀԹԵ, 1, 136/,
«Դու չգիտե՞ս *ինչու եմ քեզ*
*Քնարիս հետ գրկել էսպես*» /և. տ./:

Նշելի է, որ այդպիսի նախադասություններում բարդության ստորադասական կառուցվածքը դեռևս որոշակի զգացվում է և դա, մեր կարծիքով, հատկապես այն պատճառով է, որ երկրորդական նախադասության մեջ հարցական դերանվանը անմիջապես հաջորդում է օժանդակ բայը կամ հանգույցը /այլև երբեմն բայի պարզ ժամանակաձևով կազմված ստորոգյալը/, որը մասամբ արգելք է հանդիսանում հարցական բառին միանալու գլխավորի *չգիտեմ* ստորոգյալին և կազմելու *չգիտեմ ինչու* բառակապակցությունը: Եվ պետք է ասել, որ հայոց լեզվի զարգացման ներկա փուլում *գիտեմ* պակասավոր բայը, սահմանական եղանակի ժխտական խոնարհման ներկա ժամանակով, եզակի առաջին և մանավանդ երկրորդ /երբեմն նաև երրորդ/ դեմքով ստորոգելիական պաշտոն կատարելիս, նման կառուցվածքի նախադասություններում հաճախ հակվում է կորցնելու իր բառական իմաստը և *ինչու* /երբեմն և *ինչ*/ դերանվան հետ կայուն կապակցություն կազմելով՝ արտահայտելու եղանակավորող վերաբերություն երկրորդական նախադասության գործողության կամ եղելության հանդեպ: Այդպիսի պարագաներում գլխավոր և կախյալ նախադասությունները միանում են, ձուլվում: Եվ դժվար է դրանք համարել բարդ ստորադասական լիարժեք նախադասություններ, քանի որ դադարը, որը շարահյուսական որոշակի գործոն է գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների սահմանը որոշելու համար, տվյալ դեպքում նույնպես վերանում է, և, ընդհակառակն, փոքր-ինչ դադար է առաջանում *չգիտեմ ինչու* կապակցությունից հետո: Սա իր հերթին նպաստում է դրանց վերածվելու եղանակավորող բառերի: Բերենք բնագրային օրինակներ.

«Միշտ ես մորս էի կարոտում, բայց այս անգամ հիշել եմ հորս և, *չգիտեմ ինչու*, լացս գալիս է...» /ԲՀՍՉ, 33/, «*Չգիտեմ ինչու* վերջերս նա մի քիչ թախծոտ է երևում» /ՀԽՍԸ, 170/: «Այսօր առավոտյան անտառի միջով քայլում էինք կողք կողքի: *Չգիտեմ ինչու* միշտ իմ կողքից է քայլում Լենան» /ԲՀՍՉ, 263/, «Պառկում եմ ու, *չգիտես ինչու*, ինձ թվում է, թե մեր կենդանիները մեզ վնաս չեն տա...» /և. տ., 131/, «*Չգիտես ինչու*, վերջերս նրանք գիշերով ոմբակոծության չեն գալիս»/ ԲՀՍՉ, 321/ և այլն:

Մի օրինակ էլ *իմանալ* բայով.
«Որտե՞ղ է ընկած այն քարը հիմի,
Որ հողիս վրա շիրիմ պիտ լինի:

Իմ թափառ կյանքում,
Մարդ *ի՞նչ իմանա*
Չեմ նստել, թախծել այդ քարի վրա...» /ԱԻԵ, 1, 251/:

Նման կիրառությունների մեջ ավելի ճիշտ կլիներ *չգիտեմ ինչու* /այլև՝ *ինչ իմանա* կամ *ինչ իմանամ*/ կապակցությունները համարել եղանակավորող բառեր, միայն, իհարկե, հիշելով, որ դրանք ծագումնաբանորեն կապված են բարդ ստորադասական նախադասության հետ: Հիշյալ եղանակավորող բառակապակցությունները շփման եզրեր ունեն հետևյալ եղանակավորող բառերի հետ, որոնք նույնպես, մեր կարծիքով, ծագումով կապված են բարդ նախադասության հետ. *կարծես /կարծես թե/, ասես, ասել է /թե/* և այլն:

*Չգիտեմ /չգիտես/ ինչու* կապակցությունը ցանկության դեպքում կարելի է տրոհել և իր արտաքին տեսքով բարդ ստորադասական նախադասությունը վերածել պարզի. օրինակ՝ «Չգիտեմ *ինչու եկավ*» նախադասությունը համապատասխանում է հետևյալ դերբայական դարձվածով նախադասությանը. «Չգիտեմ *ինչու գալը*», որտեղ ընդգծված *դերբայական դարձվածը չգիտեմ ստորոգյալի ուղիղ խնդիրն է:*

*Ծանոթություն: Հայտնի է, որ կախյալ նախադասությունը դերբայական դարձվածով փոխարինելու ժամանակ վերանում է հարաբերական բառը, եթե, իհարկե, երկրորդական նախադասությունը հարաբերական է: Իսկ եթե նախադասությունը շարահարական է, բայց ունի հարցական դերանուն, որով արտաքուստ նմանվում է հարաբերական նախադասությանը, նրա վերածման դեպքում պահպանվում է հիշյալ դերանունը, քանի որ այն վերջին հաշվով կապակցող բառ չէ, այսինքն՝ հարաբերական դերանուն չէ: Այս մասին տես նաև* ***Գ. Սևակ****, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1959, էջ 130 և հջ:*

Ուրեմն պետք է ընդունել, որ թեպետև հիշյալ նախադասությունները բովանդակությամբ բարդ չեն, այսինքն՝ եղանակավորող բառակապակցությամբ պարզ նախադասություններ են, սակայն ձևականորեն դեռևս պահպանում են շարահարությամբ բարդ նախադասության շարահյուսական հատկանիշները:

Գ/ *Ինչպես /որպես/, ինչպիսի /որպիսի/*: Դրվելով մեծ մասամբ երկրորդական նախադասության սկզբում՝ սրանք օժանդակում են երկրորդական և գլխավոր նախադասությունների կապակցությանը՝ փոխարինելով *թե* շաղկապին: Երկրորդական նախադասությունը դիրքով վերջադաս է, որը ավելի շոշափելի է դարձնում ստորադասական կապակցությունը: Հարցական դերանունը երկրորդական նախադասության մեջ կատարում է ձևի պարագայի կամ որոշչի պաշտոն և իր դերանվանական իմաստի համաձայն՝ արտահայտում է անուղղակի

հարցմունք երկրորդական նախադասության գործողության կամ առարկայի հատկանշի մասին կամ էլ խիստ անորոշ ու ընդհանուր կերպով ակնարկում գործողության եղանակն ու կերպը կամ ունէ պաշտոն կատարող գոյական անվան հատկանիշը: Վերջին դեպքում դերանվան մեջ, համապատասխան հնչերանգով, արտահայտվում են հեղինակի զանազան տրամադրություններն ու վերաբերմունքները առարկայի կամ գործողության հատկանշի նկատմամբ: Օրինակ՝

«Չես կարող երևակայել՝ *ինչպիսի ուրախությամբ, ինչպիսի աննման ոգևորությամբ էր պատրաստվում նա քո հարսանյաց հանդեսին*» /ՄԳՄ/, «Հիշո՞ւմ ես՝ *որպիսի խռովյալ դրության մեջ թողեցինք մեր երկիրը...*» /ՐՍ, 228/, «Տեսա՞ր՝ *ինչպիսի վախճան ունեցավ այդ պայքարը*» և այլն:

Այս նախադասությունների մեջ *ինչպիսի, որպիսի* դերանունները օժանդակում են կապակցելու ընդգծված կախյալ նախադասությունները գլխավորին և միաժամանակ, իբրև նախադասության անդամներ, կատարում են որոշչի դեր: Այլ օրինակներ.

«Մենք չգիտենք՝ *ինչպե՛ս էր ապրում հայոց շինականը, ինչ տեսակ հարաբերությունների մեջ էր յուր տերերի հետ...*» /ՐՍ, 4/, «Տեսնո՞ւմ ես, սիրելի՛ Որմիզդուխտ, *ինչպես գեղեցիկ լուսավորում են այստեղ արեգակի պայծառ* ճառագայթները» /Ն. տ., 101/, «Լսո՛ւմ ես, Մամիկոնյա՛ն տեր, *ինչպես ամեն րոպե խոցոտում են քո թագավորին, ինչպես ամեն վայրկյան դառնացնում են նրա սիրտը*» /Ն. տ., 249-250/, «Խեղճ պատանին չգիտեր՝ *որպե՛ս հայտներ յուր շնորհակալությունը*» /Ն. տ., 173/, «Դուրս գնացի, մոտեցա: Չեմ հիշում՝ *ինչպե՛ս բարևեցինք...*» /ՀԹԵ, 1, 411/, «Ասա՛ ինձ՝ *ինչպե՛ս երկիրը կարող է տանել միաժամանակ այնպիսի մարդիկ, ինչպիսին է Պետրոս Առաքյալը... և Կեսարը*» /ՀՍՅԵ, 401/, «Պրուտովը չգիտեր՝ *ինչպե՛ս արտահայտեր իր ուրախությունը*» /ՍԽՔ, 83/ և այլն:

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ *ինչպես, որպես* դերանունները, կապակցական օժանդակ դերից զատ, միաժամանակ անորոշ կերպով մատնացույց են անում գործողության կատարման ձևը կամ եղանակը:

Հարկ ենք համարում նշել, որ երբեմն *ինչպես* և նման դերանունները իրենց տեղը կարող են փոխել երկրորդական նախադասության մեջ: Հեղինակը բանաստեղծական չափի կամ հանգի պահանջով կամ ոճական նկատառումներով հարցական դերանունը կարող է դնել ոչ թե երկրորդական նախադասության սկզբում, այլ միջում: Հմմտ.

«Տեսանք՝ *ահեղ էն ծորում*
*Ո՞նց են լալիս ու գոռում*
*Սարոյի հայրն ալևոր,*
*Մայրը ծչում սգավոր*» /ՀԹԵ, 2,11/:

«Տեսեք՝ *ես ինչպե՛ս եմ խաղացնում իմ ծիծ*» /ՐՍ, 532/, «Հիշո՞ւմ ես՝ *գյուղում ինչպես էին վարվում ինձ հետ*» /ԲՀՍՉ, 8/ և այլն:

Խոսքի որոշ հմտություն է հարկավոր՝ նման կառուցվածքի նախադասություններում պահպանելու համար մտքի հստակությունը, եթե ոչ՝ հարցականից առաջ ընկած անդամները կարող են ըմբռնվել իբրև գլխավոր նախադասության լրացումներ:

Զուգահեռաբար քննված դերանուններից *այժմ* ավելի կիրառություն ունեն *ինչպես*-ը և *ինչպիսի*-ն, *որպես, որպիսի* դերանունները հատկանշական էին հյուսիսափայլյան շրջանի լեզվի համար և այժմ դիտվում են իբրև հնացած ձևեր: *Ոնց*-ը արևելյան գրական լեզվին հատուկ չէ և ավելի շատ հանդիպում է գյուղամետ հեղինակների ստեղծագործություններում:

*Որ, որոնք*: Դրվելով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության սկզբին՝ սրանք նույնպես նպաստում են կապակցությանը՝ միաժամանակ կատարելով զանազան պաշտոններ՝ որոշիչ, վերադիր, խնդիրներ և այլն: Ավելի հակում ունեն գործածվելու հարցական *երանգ ունեցող նախադասություններում. ընդ որում, երբ հարցն ընկնում է գլխավոր նախադասության որևէ անդամի վրա, երկրորդականը չի արտահայտում ոչ մի հարցում, իսկ երբ գլխավորի մեջ բացակայում է հարցը, սովորաբար երկրորդականի սկզբում դրվում է հարցական դերանունը՝ դրսևորելով անուղղակի հարցում:*

Հիշյալ դերանունների միջոցով հեղինակը հարցում է անում երկրորդական նախադասության ենթակայի կամ այլ անդամի հատկանշի, գործողության զանազան առարկաների և այլնի մասին կամ խիստ անորոշ, չտարբերակված կերպով մատնանշում այդ հատկանիշներն ու առարկաները: Ահա մի քանի վկայություն.

«Մենք չգիտենք՝ *որ երկրների հետ առևտուր ուներ հայոց վաճառականը...*» /ՐՍ, 4/, «Ասա՛ ինձ՝ *որո՞նք էին այն երկու լեռները*, որ դու գետնի տակն էիր տանում» /և. տ., 23/, «--Ձեր անունը ի՞նչ է,-- հարցրեց նա: -- Քե ծառա՝ Մոսի, -- պատասխանեց վարժապետը: -- Չասացիք՝ *ո՞ր գյուղի վարժապետն եք*» /ՄԵ, 5, 38/, «Այս ինն օրում այնքա՜ն բան տեսա, որ չգիտեմ՝ *որը նկարագրեմ*» /Հ. Հովհ., Ե, 347/, «Բայց չասացիր՝ *որի՞ց էր ավելի դժգոհ, հարսի՞ց, թե՞ որդուց*», «Մի՞թե չես հասկանում՝ *որ կողմից է փչում քամին*» /ՇՔ, 325/,

«Քաշում են տանից, քաշում են դռնից,
Ու չես իմանում՝ *որ կողմը թռչեմ*» /ՀԹԵ, 2, 37/:

Երկրորդական նախադասությունները այսպիսի կառուցվածքում սովորաբար գրավում են վերջադաս դիրք /հմմտ. վերի օրինակները/, սակայն չի բացառվում և հակառակ շարադասությունը. այդ դեպքում նախորդի համեմատությամբ զգալիորեն թուլանում է բարդ նախադա-

սության համապատասխան մասերի ստորադասական կապակցությունը, թեպետ չի հասնում համադասության: Օրինակ՝

*«Ո՞ր աշխարհում ունեմ շատ բան,*

Միտք եմ անում *է՞ս, թե՞ էն...*» ՀԹԵ, 1, 154. այսինքն՝ «Միտք եմ անում, թե *ո՞ր աշխարհում ունեմ շատ բան...*»/:

*Որտեղ, ուր*: Թե՛ գեղարվեստական խոսքում և թե՛ ժողովրդախոսակցական լեզվում զգալի տարածում ունեն և որոշ օրինաչափություն են կազմում տեղի պարագայի երանգ ունեցող ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները, որոնք սկսվում են *ուր, որտեղ* հարցական դերանուններով: Իրենց բառային իմաստով կապված լինելով բայի հետ՝ նրանք ընդհանուր, չտարբերակված կերպով նշում են երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողության, եղելության տարածական հարաբերություն կամ պարունակում են հարցում այդպիսի հարաբերության մասին: Հենց այս հանգամանքը նախանշում է երկրորդական նախադասության տարածական հարաբերության երանգը: Կախյալ նախադասության մեջ դերանունը *ստորոգյալի լրացում՝ տեղի պարագա է և միաժամանակ, ինչպես* նախորդ ենթախմբերում, օժանդակում է՝ կապակցելու ստորադաս նախադասությունը գլխավորին:

Նուրբ տարբերություն կա *որտեղ* և *ուր* դերանունների բառիմաստների միջև, որի մանրամասն քննությունը մեր նպատակներից դուրս համարելով, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ դրանցից առաջինը արտահայտում տարածական ներփակ, իսկ երկրորդը՝ շարժման-ուղևորման հարաբերություններ, որով և պայմանավորված է նրանց կիրառությունը երկրորդական նախադասության մեջ՝ իբրև տեղի պարագա: Թեպետ, պետք է խոստովանել, հաճախ իմաստային այս յուրահատուկ տարբերությունները որոշ հեղինակներ անտեսում են և մեկը կիրառում մյուսի փոխարեն:

Այս կառուցվածքի բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ հավասարաչափ տարածում ունեն թե՛ շաղկապավոր և թե՛ շարահարական կապակցությունները: Կապակցությունը շարահարական է հատկապես այն դեպքերում, երբ երկրորդականի մեջ առկա է համապատասխան դերանունը հարցական հնչերանգով կամ երբ հատուկ շեշտադրությամբ հեղինակը արտահայտում է այս կամ այն տարածական վերաբերությունը՝ կապված գործողության հետ: Բերենք մի քանի օրինակ.

«...Չգիտեմ՝ *որտեղ ականջիս հասավ*, որ այս մոտ օրերը գալու է նա» /ՐՍ, 115/, «Դե՛, կարդա՛, տեսնենք, *որտե՞ղ մնացինք*» /ՎՓԸԵ, 595/, «Նայե՛ք, մի տեսե՛ք՝ *որտեղի՞ց են կրակում*» /ԲՀՍՉ, 237/, «Մեկ ուրիշը կաշխատեր նրանից դուրս կորզել՝ *որտե՞ղ է բնակվում*» /ՀՍՅԵ, 216/,

«Իսկ ես հանձն եմ առնում գտնել նրան քաղաքի մեջ կամ, եթե նա թողել է քաղաքը, որ քիչ հավանական է, ցույց տալ քեզ, ազնիվ տրիբո՛ւն, *ո՛ւր է փախել և որտե՛ղ է թաք կացել*» /Ն. տ., 161/,

«Ես չգիտեմ՝ *ո՛ւր են տանում հեռավոր*
*Ուղիների ժապավեններն անհամար...*» /ՎՏԵ, 62/ և այլն:

Օրինաչափ է երկրորդական նախադասության վերջադաս դիրքը. այստեղ ակնբախ է ստորադասական կապակցությունը, որովհետև որոշակիորեն առկա է համապատասխան զուգահեռ կառուցվածքը շաղկապավոր կապակցությամբ /հմմտ. «Ես չգիտեմ, *թե* ուր են տանում...»/: Ստորադասական կապակցությունը, սակայն, որոշ չափով թուլանում է հիշյալ շարադասությունը խախտելու դեպքում, երբ մանավանդ քերականորեն գլխավոր նախադասությունն ընկնում է երկրորդականի մեջ, մի բան, որ, ինչպես տեսանք, հաճախ պատահում է նման բարդ նախադասությունների շարադասության մեջ: Հմմտ. հետևյալ օրինակները.

«Արմանյանը, չգիտեմ *որտեղից, տեղեկացել էր մեր գալու մասին*...» /Հ. Հովհ., Ե, 347/, «Առավոտյան, հենց որ արթնացավ, ինչ-որ թախիծ համակեց նրան: *Որտեղի՞ց էր գալիս այդ թախիծը* նա չգիտեր» /ՀԽՍԸ, 53/, «*Ո՞վ է օգնում նրանց, որտեղի՞ց է նրանց ուժը* չէր կարողանում կռահել» /ՍԽՄՍ, 799/ և այլն:

Եթե վարջին երկու օրինակում նախադաս դիրքով երկրորդականները այսպես թե այնպես զգացվում են, որ բնույթով ուղիղ խնդիր են և առանձին նկարագրությամբ ցույց են տալիս այն առարկան կամ երևույթը, որը գլխավոր նախադասության գործողության ուղիղ խնդիրն է, ապա նախորդ նախադասության մեջ յուրահատուկ շարադասության պատճառով այն մի տեսակ միջին դիրք է գրավում բարդ ստորադասական և միջանկյալ նախադասությամբ պարզ ընդարձակ նախադասությունների միջև: Հիրավի, «*չգիտեմ*» նախադասությունը, մանավանդ այն պատճառով, որ նրան միացել է *որտեղից* դերանունը երկրորդական նախադասությունից, շարահյուսորեն այնքան թույլ է կապված երկրորդականի հետ, որ, թվում է, ավելի շատ միջանկյալ է նրա համար, քան թե գերադաս նախադասություն, ճիշտ այնպես, ինչպես *չգիտեմ ինչու* կապակցությունը:

*Որքան, որչափ /քանի՞/, ինչքան՞*: Առարկայի, հատկանշի կամ գործողության կատարման ընդհանուր, չտարբերակված չափն ու քանակը արտահայտող այս դերանուններով սկսվող համապատասխան կառուցվածքի երկրորդական նախադասությունները ևս շարահարական կապակցությամբ զգալի կիրառություն ունեն ժամանակակից հայերենում և բարդ ստորադասական նախադասության կազմում ուղիղ

խնդիր երկրորդականներին տալիս են ընդհանուր քանակային հարաբերության երանգ: Այսպիսի ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության մեջ դերանունը նշում է ենթակայի, նրա հատկանշի, գործողության, եղելության, վիճակի, սրանց հատկանիշների քանակային անորոշ հարաբերություն, որը համապատասխան գործողության, եղելության և այլնի հետ միասին, իբրև առարկայացած ամբողջություն, իր վրա ուղղակի կերպով կրում է գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի գործողությունը: Օրինակ.

«Ա՛խ, եթե գիտենայիր, Սամվե՛լ, *որքա՛ն լաց եմ եղել... որքա՛ն - լաց եմ եղել*..., -- մրմնջաց նա լալագին կերպով» /ՐՍ, 442/, «Ա՛խ, եթե գիտենայիր՝ *որքա՛ն ուրախ եմ, որքա՛ն ուրախ եմ*..., չեմ կարող պատմել» /Ն. տ., 173/, «Նկատեցի՞ք՝ *որքան անգամ տարվեցավ Համազասպը, քսան հարվածների մեջ՝ հինգ անգամ*» /Ն. տ., 126/, «Չգիտե՞ս՝ *ինչքան զորք կար նրա հրամանին սպասող*», «Դու չգիտես, դու չես կարող գիտենալ՝ *որչափ ես քեզ սիրում եմ*» /ՀՍՅԵ, 302/,

«Հիշո՞ւմ ես՝ *ինչքան սիրում էիր դու*
*Այն լավ աղջկա աչքերը խնդուն,*
*Գգվանքները հեզ այն լավ աղջկա,*
Որ սիրում էր քեզ ու հիմա չկա» /ԵՉԸԵ, 85/:

Եթե դերանունը ստանում է հարցական հնչերանգ, այդ դեպքում նրանով հարցվում է երկրորդական նախադասության ենթակայի, սրա հատկանշի, գործողության, եղելության, վիճակի և այլնի քանակային հարաբերության մասին, ինչպես.

«Դու դեռ չե՞ս նկատել այդ սպիտակ աստղը նրա ճակատին... Դա հաջողության նշան է, -- կրկնեց հայրը: --Չգիտեմ՝ *որքա՛ն այդ աստղը կառաջնորդե ինձ դեպի հաջողությունն*» /ՐՍ, 531/, «--Այդպես կանե, մի՛ վախենար, միայն թե ասա՝ *քանիսո՞վ ես տոկոս տվել*» /ՄԵ, 5, 145/, «Այո՛, կամենում էի, որ դու հաշտության առաջին խոսքն արտասանեիր: *Որքա՞ն իրավունք ունեի ես*՝ չգիտեմ, բայց այդ իմ ցանկությունն էր» /ՄԳՄ, 390/:

Ստորադասական կապակցությանը այստեղ, ինչպես և նման կառուցվածքի այլ ենթախմբերում, նպաստում են հարցական դերանունները, որոնք դրվում են երկրորդական նախադասության սկզբում, իսկ բուն երկրորդական նախադասությունը գերազանցապես վերջադաս է, եթե չհաշվենք ոճական արժեք ունեցող հակառակ շարադասության մասնակի դեպքերը, երբ երկրորդականը ընկնում է գլխավորից առաջ /հմմտ. վերջին օրինակը/:

Սրանք էին հարցական դերանուններով և լրացուցիչ համապատասխան այլ միջոցներով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցության հիմնական ու բնորոշ

հատկանիշները:

Ինչպես ցույց են տալիս քննված ենթախմբերի օրինակները, սովորական հարաբերականներով կապակցված հարաբերական կախյալ նախադասություններից վերջիններս տարբերվում են նաև նրանով, որ եթե շարահարությամբ նախադասությունների մեջ կապակցությունը իրացնող հարաբերականի դեր կարող են ստանձնել հարցական հնչերանգով արտաբերվող և անուղղակի հարցում արտահայտող հարցական դերանունները, ապա հարաբերական երկրորդական նախադասությունների կապակցությունը կարող է իրացվել միայն հարաբերական, բայց ոչ երբեք հարցական դերանուններով: Հենց այս իսկ պատճառով հարաբերական դերանունը երբեք չի կարող արտաբերվել հարցական հնչերանգով և արտահայտել անուղղակի հարցում:

Ահա մի օրինակ.

«Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո
Հնում, անցյալում լուսավոր ու վեհ,
Ինչ ունի այսօր, ինչ ցնորք ու խոհ,
Ողջը հավաքել ու քեզ է տվել» /ԵՉԸԵ, 144/:

2. Քերականական յուրահատուկ օրինաչափություն են կազմում բնույթով ուղիղ խնդիր՝ շարահարությամբ կապված այն երկրորդական նախադասությունները, որոնք բացահայտում, նյութական իմաստ են տալիս գլխավոր նախադասության հարաբերյալին, ցուցական, հազվադեպ և որևէ այլ դերանվանը, որը խնդրառու բայ-ստորոգյալի ձևական ուղիղ խնդիրն է: Ենթակա երկրորդական նախադասությունների մասին խոսելիս՝ մենք փորձեցինք ցույց տալ, որ դրանց ստորադասական կապակցության եղանակներից մեկը՝ շաղկապի բացակայության դեպքում, այն է, որ ենթակա երկրորդականին գլխավոր նախադասության մեջ հարաբերում է մի ձևական ենթակա՝ ցուցական որևէ դերանուն /երրորդ շարքի/, որը օժանդակում է շարահարությանը:

Օրինակ.

«*Էն* ի՞նչն է՝ *ամպում զիլ թևին կուտա*»:

Շփման որոշակի եզրեր ունեցող այս կարգի երկրորդական նախադասությունների շարահարական ստորադասական կապակցության կառուցվածքային էական տարբերությունն այն է, որ եթե ուղիղ խնդիր երկրորդական ունեցող բարդ նախադասության գլխավորի մեջ ստորոգյալը հարկադրաբար պետք է լինի ներգործական սեռի խոնարհված բայ, ապա ենթակա երկրորդական նախադասություն ունեցող գլխավոր նախադասության ստորոգյալը մեծ մասամբ բաղադրյալ է՝ կազմված գոյական, ածական, թվական կամ որևէ այլ վերադրից և որևէ բայ-հանգույցից, որը սովորաբար էական բայն է կամ չեզոք /կամ

կրավորական/ սեռի խոնարհված մի վերացական բայ:

Դերանուն հարաբերյալը, նայած երկրորդական նախադասության շարադասությանը, կարող է գլխավոր նախադասության մեջ ունենալ տարբեր դիրքեր. ըստ որում՝ երկրորդական նախադասության վերջադաս լինելու դեպքում՝ հարաբերյալը հաճախ դրվում է գլխավոր նախադասության ստորոգյալի էական բայ-հանգույցից առաջ, եթե բայի եղանակաժամանակային կազմությունը բաղադրյալ է, և անմիջապես բայ-ստորոգյալից առաջ, եթե պարզ է, այսինքն բացակայում է օժանդակ բայը:

Օրինակ՝

«Հենց էն եմ տեսնում –

*Մութն, անգետ մարդիկ,*

*էլ մենք ենք մեջտեղ տանջվում ամեն օր...*» /ՀԹԵ, 2, 38/,

«Դատարանը սուտ չի խոսիլ, բայց դու այն ասա՝ *այս մարդուն 131 ռուբլի՞ ես տվել*» /ՄԵ, 5, 144/:

Այսպիսի շարադասության շնորհիվ ամբողջ բարդ նախադասության ծայնային ելևէջավորման բարձրակետը և տրամաբանական շեշտը զուգադիպում են և ընկնում հարաբերյալի վրա, որով, ճիշտ է, ընդհանուր կերպով, ընդգծվում, մատնացույց է արվում գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի նշած գործողության ոլորտում գտնվող առարկան կամ երևույթը, որի ընդհանուր, չտարբերակված իմաստը մասնավորվում-թանձրացվում է ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությամբ: Ստորադասական կապակցությունն այստեղ իրացվում է հատուկ հնչերանգով, որն իր հերթին, ինչպես տեսանք, պայմանավորված է հարաբերյալի առկայությամբ: Հատկանշական է, որ այսպիսի շարադասություն ու կառուցվածք ունեցող նախադասությանը համապատասխանող շաղկապով կազմության մեջ հարցումը /եթե կա/ թուլանում է, և հարաբերյալի առկայությունը գլխավոր նախադասության մեջ ճապաղ է դարձնում խոսքը, փոխվում է նաև բարդ նախադասության հնչերանգը, որը իր հերթին վկայում է վերջինիս մեծ դերը ստորադասական կապակցության մեջ, երբ բացակայում է շաղկապը: Այստեղ ըստ էության մենք գործ ունենք շարահարական կապակցությունների յուրահատուկ արտահայտության հետ: Ընդ որում՝ այդպիսի կապակցություն կարող է լինել թե՛ հարցական, թե՛ բացականչական և թե՛ պատմողական բնույթի բարդ նախադասություններում: Բերենք մի քանի օրինակ. «Դու *այն* ասա՝ *քեզ հետ ի՞նչ է պատահել*, ամբողջ օրը այդ մասին էի մտածում» /ՍԽՔ, 87/, «Քեզ համար գործ բացվեցավ...: Դու միայն *այն* ասա՝ *օգնականներ ունե՞ս քո ձեռքի տակ*» /ՐՍ, 402/, «Դու միայն *այն* ասա, Համազասպուհի՛, *համաձա՞յն ես մեզ*

*հետ»* /Ն. տ., 317/ «Ների՛ր, սիրելի՛ս, եթե իմ դարդերն առաջիդ բացելով քո սիրտն էլ պղտորեցի, բայց *այն* էլ պիտի իմանաս, *ես շատ չունեմ այնպիսի ընկերներ*, որոնց կարող լինեի անկեղծությամբ ամեն բան ասել»:

«Շատ-շատ արցունք թափվեց մեզանում,
Մեն մի կաթիլն՝ մի խրատ,
Անլուռ, անդուլ *էն* է ասում՝
*Ճամփա չունի գործը վատ»* /ՀԹԵ, 1, 142/,

«--Բայց ես *մի բան* կասեմ՝ *որբի ծիծաղը չի կարելի խանգարել*: Որբը շատ է լացել, թող մի քիչ էլ ծիծաղի» /ՆՉՊՊ, 16/:

«Բայց իմ կարճ խելքով *էնքանն* եմ տեսնում –
*Ապրել չի լինիլ էսպես ամեն օր»* /ՀԹԵ, 2, 41/ և այլն:

Նշելի է, որ թեպետ վերջին օրինակում հարաբերյալը ոչ թե առարկա, այլ հատկանիշ մատնանշող դերանուն է, բայց և այնպես, իբրև ստորոգյալի լրացում, ոչ թե չափի կամ ուրիշ որևէ պարագա է, այլ ուղիղ խնդիր՝ ուղղական հոլովով, մանավանդ որ հոդ է ստացել: *Հակառակ դեպքում երկրորդական նախադասությունն էլ պիտի լիներ* ոչ թե ուղիղ խնդիր, այլ չափի կամ նման մի պարագա:

Վերը մեր քննած երկրորդական նախադասությունները, ինչպես տեսանք, ունեին գլխավոր նախադասության նկատմամբ վերջադաս դիրք, սակայն չի բացառվում նաև առաջադաս շարադասությունը: Երբ հեղինակը կամ խոսողը ցանկանում է հատկապե՛ս ընդգծել երկրորդական նախադասության մեջ արտահայտված միտքը, առաջին գծի վրա է մղում այն՝ իբրև առարկայացած դատողություն՝ կամ խնդիր, որը բացահայտում է գլխավոր նախադասության ցուցական դերանունով արտահայտված *հարաբերյալի* նշանակությունը, իսկ ինքը հարաբերյալը կատարում է ձևական ուղիղ խնդրի պաշտոն:

Ճիշտ է, ստորադասական կապակցությունն այստեղ այնքան ակնառու չէ, ինչպես երկրորդական նախադասության վերջադաս շարադասության դեպքում. երկրորդականն ունի այստեղ որոշ, հարաբերական անկախություն, որով էլ այն զգալիորեն մոտենում է համադասական կապակցությանը: Օրինակ՝

«*Ուիշ ի՞նչ գիտես, այն* ասա» /ՄԳՄ, 285/, «*Կների՞ Նրան մայրը, թե՞ ոչ, այդ* ես չգիտեմ»:

Վերջին օրինակների մեջ ստորադասական հարաբերությունը զգալի չափով թուլացել է, սակայն, այնուամենայնիվ, պետք է ընդունել, որ ընդգծված նախադասությունները ևս բնույթով ուղիղ խնդիր են և բացահայտում են գլխավոր նախադասության հարաբերյալների իմաստը, չնայած որ կառուցվածքով մոտենում են համադասությանը, և ոմանք, նկատի ունենալով դրանց հարաբերական անկախությունը,

այդպիսիք կարող են դիտել իբրև շարահարությամբ բարդ համադասական նախադասություններ:

Այս պարագայում ինչո՞վ պետք է առաջնորդվել՝ որոշելու համադասությունը կամ ստորադասությունը, երբ բացակայում է ամենահավաստի միջոցը՝ կապակցության ձևական-նյութական միջոցը՝ շաղկապը: Մեզ օգնության են գալիս լեզվական-շարահյուսական մի քանի գործոններ:

Ամենից առաջ վերցնենք բարդ ամբողջի մեջ մտած պարզ նախադասությունների ստորոգյալների խնդրառությունը: Երկու օրինակում էլ երկրորդ ծայրաթևում, որ մենք համարում ենք գլխավոր, խնդրառու բայ-ստորոգյալները ներգործական սեռի են և ցույց են տալիս ոչ թե ընդհանրապես գործողություն՝ իբրև ունակություն, այլ այնպիսի մասնավոր գործողություն, որը չի կարող կատարվել առանց որևէ խնդրի, այսինքն՝ առանց ուղիղ խնդրի : Այդպիսի ուղիղ խնդիրը հենց հարակից նախադասությունն է: Երկրորդ խոսքի ներքին տրամաբանությամբ պահանջվում է պարզել, նյութական իմաստ տալ և դրանով իսկ մասնավորեցնել նույն երկրորդ ծայրաթևի մեջ ձևական ուղիղ խնդրի պաշտոն կատարող, ամեն ինչ ասող, ուրեմն և ոչինչ չասող հարաբերյալին. այդ դերը կատարում է բարդ նախադասության առաջին ծայրաթևը, այսինքն՝ ուղիղ խնդիր երկրորդականը: Երրորդ՝ ոչ պակաս կարևորություն ունեցող հանգամանք է հնչերանգը: Փորձնական նպատակով զուգահեռ անցկացնենք բերված օրինակներից մեկի և կասկած չհարուցող, թվարկման բնույթ ունեցող՝ շարահարությամբ մի բարդ համադասական նախադասության հնչերանգների միջև:

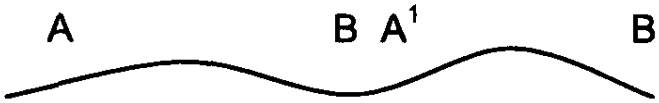
«Ուրիշ ի՞նչ գիտես, ա՛յն ասա».

«Անծայր է գիշերը, անհայտ է ուղին» /ԵՉԸԵ, 15/:

Առաջինը պայմանականորեն համարենք բարդ ստորադասական նախադասություն, երկրորդը՝ համադասական: Դրանց հնչերանգները կունենան հետևյալ կորերը՝ նկատի ունենալով ընդհանուր ուղղությունը և մի կողմ թողնելով ծայնային նուրբ ելևէջները, առանձին տատանումները:




1. Ուրիշ ի՞նչ գիտես, ա՛յն ասա:




2. Անծայր է գիշերը, անհայտ է ուղին:

Եվ առաջին, և երկրորդ օրինակներում հնչերանգը բարձրացող-իջնող է, որը ընդհանուր է երկուսի համար էլ: Սակայն եթե առաջին օրինակում հնչերանգը բարձրանում է բարդ նախադասության սկզբում / **A** կետը/ և սկսում է իջնել չհասած երկրորդ հատվածին /$\mathbf{B^1}$ կետ/, հետո վայրընթաց կերպով հակառակ թեքությամբ շարունակում է և հանգում վերջնական դադարի ամբողջ բարդության երկրորդ ծայրաթևում, այսինքն՝ նախադասության վերջում / **C** կետ/, ապա երկրորդ օրինակում ունենք ոչ թե մեկ, այլ փաստորեն երկու այդպիսի բարձրացող-իջնող կորեր /**AB** և $\mathbf{A^1B^1}$/, որոնցից յուրաքանչյուրը սկսում է բարձրանալ տվյալ նախադասության սկզբում /**A** և $\mathbf{A^1}$ կետեր/ և իջնում է նախադասության վերջում /**B** և $\mathbf{B^1}$ կետեր/, որը և վկայում է բարդ ամբողջի մեջ մտած երկու պարզ նախադասությունների հարաբերական անկախությունը, որից զուրկ են առաջին օրինակի պարզ նախադասությունները: Երկրորդ օրինակում առաջին պարզ նախադասության շեշտը իջնելիս /**B** կետը/ չի հասնում **A** կետի մակարդակին, այլ խոսքով **B** և **A** կետերում, այսինքն՝ երկու պարզ նախադասությունների *սահմանակետում ձայնի ռեգիստրը փոքր-ինչ ավելի բարձր է, քան ամբողջ բարդ նախադասության սկզբում* /**A** և **B** կետեր/:

Սա ցույց է տալիս, որ չնայած մասնակի անկախությանը, դրանք ևս, այնուամենայնիվ, կազմում են մեկ ամբողջ բարդ նախադասություն՝ երկու համարժեք մասերով:

Վերջապես, չպետք է մոռանալ, որ բարդ նախադասության մեջ, առավել ևս շարահարական կապակցության դեպքում, միշտ չէ, որ անվերապահորեն և բացահայտ կերպով տարորոշվում են *համադասության և ստորադասության սահմանները: Մի շարք դեպքերում նման* սահմանների որոշումը դառնում է գրեթե անհնարին: Այս է պատճառը, որ ոմանք էլ ընկնում են մյուս ծայրահեղության մեջ և փորձում շրջանցել համադասության և ստորադասության շարահյուսական կարգերը առհասարակ բարդ նախադասության շրջանակներում:

Մեր կարծիքով՝ նման պնդումը խիստ վիճելի է և սխալ՝ գոնե ժամանակակից հայերենի համար, որտեղ ստորադասությունը շարահյուսական և այլ նյութական միջոցներով որոշակիորեն դրսևորվում է նաև այն դեպքում, երբ բացակայում են շաղկապները և կամ հարաբերական բառերը:

Այսպիսով մենք փորձեցինք ցույց տալ, որ մինչևիսկ առաջադաս շարադասության դեպքում հիշյալ կառուցվածքի մեջ ուղիղ խնդրի իմաստ ունեցող երկրորդական նախադասությունները շարունակում են մնալ ստորադասության սահմաններում և արտահայտել այն առարկան կամ առարկայացած հատկանիշը, որը գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի գործողության բուն խնդիրն է և բացահայ-

տում է հարաբերյալի ներքին բովանդակությունը:

Բերենք ևս մի քանի օրինակներ.

«*Ինչպես սկսվեցավ նրանց սերը* ոչ ոք չգիտեր և նույնիսկ իրանք չգիտեին» /ՄԳՄ, 246/, «*Որքա՞ն ժամանակ էր, որ նա չէր տեսել նրան, որքա՞ն ժամանակ էր, որ լուր չուներ նրանից, արդյոք մեռա՞վ, թե՞ ապրում է դեռ, սիրո՞ւմ է իրան, թե՞ անիծում*... ոչինչ չգիտեր» /ն. տ., 411/, «*Ինչ մուտք ունի վանքը և ի՞նչ ելք* /ծախս ու եկամուտ. --Ա.Պ./, *այդ* մենք չգիտենք»: /ՄԵ, 5, 133/, «*Ի՞նչ էր հայ կինը, որպես ամուսին, ի՞նչ էր նա, որպես մայր, ի՞նչ դեր էր խաղում, որպես ընտանիքի և հասարակության անդամ*, -- այդ մենք չգիտենք» /ՐՍ, 4/ և այլն:

3. Վերը քննված օրինակներում ուղիղ խնդիր երկրորդականների ստորադասական կապակցությունը իրացվում էր շարահյուսական միջոցների գործուն մասնակցությամբ հարաբերյալներով, շարադասությամբ և այլն: Սակայն կան շարահարական կապակցության և այսպես ասած բուն ձևաբանական միջոցներ: Վերջիններս ստանձնում են կապակցության դերը, երբ բացակայում են շաղկապները, հարաբերական բառերն ու հարաբերյալները: Այդպիսի միջոց է գլխավոր նախադասության խնդրառու բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությունը: Շարահարական ստորադասական կապակցությունը ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների համար օրինաչափ երևույթ է դառնում, երբ գլխավոր նախադասության ստորոգյալը ասացական-հասկացական բայ է՝ ներգործական սեռի և դրվում է հրամայական եղանակի դրական կամ ժխտական խոնարհմամբ, եզակի կամ հոգնակի թվով: Երկրորդական նախադասությունների շարադասությունը կարող է լինել թե՛ վերջադաս, թե՛ առաջադաս, որ համեմատաբար ավելի քիչ է պատահում: Ահա մի քանի օրինակներ.

«Ես ինչ-որ մեկին զրկել եմ քեզնից,
Ես ինչ-որ մեկից զրկել եմ քեզ,
Բայց դու հասկացի՛ր, հասկացի՛ր դու ինձ՝
*Այդ ինչ-որ մեկից փրկել եմ քեզ*» /ՀՍՄԱ, 117/:
«Լա՛վ իմացիր դու, *առանց ափսոսի*
*Կերթամ, կհեռանամ ես քեզնից հիմի,*
*Առանց ախ քաշել կընկնեմ սար ու ձոր*...» /ԱԻԵ,149/:
«Տեսե՛ք, *այս խեղճը տխուր, գլխիկոր,*
*Մոլոր շրջում է սգվորի նման*...» /ՀՌԵ, 1,21/:
«Սակայն իմացե՛ք *աստծու փոխարեն կա մեկ ուրիշը՝ բոլոր սրբերից ու աստվածներից ամենակարող*...» / ԱԴԽ/:
«Զարկեցե՛ք ուժգին մեծ Շոթայի էն քնարը ոսկելար,
--*Մարդը ինչ տա, էն կշահի,*
Թող իմանա՝ ողջ աշխարհ» /ՀՌԵ, 1, 142/:

Վերջին օրինակում գլխավոր նախադասության բայը թեպետ հրամայական չէ, *այլ ըղձականի ապառնի*, սակայն եղանակավորող /մոդալ/ նշանակություն ունեցող *թող* բառի շնորհիվ ստացել է հորդորական-հրամայական իմաստ:

Հատկանշական է, որ երկրորդական նախադասության վերջադաս լինելու դեպքում նրա կողքին կարող է կազմվել շաղկապական կապակցության տարբերակ, իսկ շարահարական կապակցությունը այստեղ տվյալ օրինակներում, պայմանավորված է ոճավորմամբ, տրամաբանական շեշտով, բանաստեղծական հանգով ու վանկով և այլն: Մինչդեռ նախադաս դիրքում շարահարական երկրորդական նախադասությունը չունի համապատասխան շաղկապական զուգահեռ ձևեր և կազմում է միանգամայն ինքնուրույն ու անկախ կառուցվածքի նախադասություններ: Այստեղ հնարավոր չէ շաղկապով կապակցել ամբողջական բարդ նախադասության բաղադրիչները՝ առանց աղավաղելու կամ աղճատելու նախադասության կառուցվածքն ու ներքին նյութական-վերաբերական իմաստները:

Այսպիսի շարահարական ստորադասական ինքնուրույն կառուցվածք է կազմվում նաև այն դեպքերում, երբ գլխավոր նախադասության բայը հրամայական եղանակի է, իսկ երկրորդական նախադասությունն ունի հարցական հնչերանգ: Օրինակ.

«Այդ ամրո՞ցը պետք է պաշտպաներ քեզ, տիկի՛ն: Հիշի՛ր *այդ ամրոցը ու՞մ էր պատկանում*» /ՐՍ, 463/, «Գնա՛ և զննի՛ր *այս տունը մյուս կողմով դեպի մի ուրիշ փողոց ելք չունի՞*» /ՀՍՅԵ, 125/, «Ճի՛շտ ասա, *դու շա՞տ վախեցար*» և այլն:

Վերջին նախադասությունների մեջ կապակցությունը թեև շարահարական է, սակայն, ի տարբերություն նախորդ ենթախմբերի նախադասությունների, այստեղ կարող են գոյություն ունենալ շաղկապական զուգահեռներ, միայն թե այդ վերջիններում զգալիորեն փոխված կլինեն ամբողջ բարդ նախադասության իմաստը և հեղինակային վերաբերությունը ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությամբ արտահայտված գործողության նկատմամբ: Այսպես, հարցական հնչերանգով շարահարական երկրորդական նախադասությունը հարց է արտահայտում որևէ գործողության, առարկայի կամ հատկանշի մասին, և խոսողը չգիտե նրա պատասխանը. այն պիտի պարզի գլխավորի ենթական: Մինչդեռ նույն նախադասության շաղկապավոր կապակցության դեպքում /«Հիշի՛ր, *թե* այդ ամրոցը ում էր պատկանում»/ խոսողը կարգադրում է խոսակցին կատարելու մի գործողություն, որի *անմիջական առարկան* ուղիղ խնդիրը «այդ ամրոցի մեկին պատկանելը», իրեն նախապես հայտնի է, և նույնիսկ այս դեպքում ինչ-որ հեգ-

նանք, դժգոհություն կա երկրորդական նախադասության ենթակայի կատարած գործողության հանդեպ:

Այս իմաստային տարբերությունները բերում են տարբեր հնչերանգները, որոնք իրենց հերթին, ինչպես նշվեց, պայմանավորված են նախադասության կապակցության եղանակով և բարդ ամբողջի կառուցվածքային այլ հատկանիշներով:

4. Որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում բնույթով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների այն խումբը , որի շարահարական կապակցությանը զգալիորեն նպաստում են առանձին եղանակավորող բառեր, ինչպես՝ *մի՞թե, գուցե, երևի, արդյոք* և այլն: Սրանք մեծ մասամբ դրվում են երկրորդական նախադասությունների սկզբում: Իրենց բառային իմաստին համապատասխան՝ ցույց են տալիս, թե հեղինակը կամ խոսողը կամային ինչպիսի՛ վերաբերմունք ունի երկրորդական նախադասության ստորոգյալի արտահայտած գործողության կամ եղելության նկատմամբ: Օրինակ՝

«Երկար դեգերում էր նրա շուրջը և յուր լսելիքների բոլոր զորությամբ աշխատում էր ըմբռնել՝ *արդյոք չէ՞ լսվում շունչ ներսից*» /ՐՍ, 438/:

Եղանակավորող *արդյոք* բառի միջոցով հեղինակն ընդգծում է թեականությունը, երկմտանքը երկրորդական նախադասության ենթակայի կատարած գործողության նկատմամբ: Սակայն եղանակավորող բառն այստեղ կատարում է նաև շարահյուսական մասնակի դեր, որը մեզ համար տվյալ դեպքում առավել առաջնային է:

Համապատասխան հնչերանգի և բաղադրիչների միջև եղած շարահյուսական դադարի հետ միասին այն դարձել է բարդ նախադասության երկու հատվածների միջև ստորադասական կապակցության քերականական արտահայտություններից մեկը, որով երկրորդ հատվածն, իբրև ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություն, ստորադասվելով առաջին հատվածին՝ գլխավոր նախադասությանը, ցույց է տալիս նրա գործողության անմիջական խնդիրը: Ահա մեկ-երկու ուրիշ վկայություններ.

«Հիշու՞մ ես, *երևի... հաշտությունը կայանալուց հետո Վասակ իշխանը դադարեց արքունիք հաճախելուց*» /ՄԳՄ, 129/, «Ասում եմ՝ *թերևս դուք ստանձնեք հսկողությունը մեծ հայագետի ապագա հրատարակությունների նկատմամբ*», «Ասա՝ ինձ անկեղծորեն... *մի՞թե քեզ միշտ հավասարապե՛ս է զբաղեցնում Լիգիան*» /ՀՍՅԵ, 175/:

Այսպիսի կառուցվածքի նախադասություններում շարահարական ստորադասական կապակցությունը օրինաչափ երևույթ է ոչ միայն բանավոր-խոսակցական, այլև գրական երկերի լեզվում, և, ինչ-

պես արդեն տարբեր առիթներով նշել ենք, շարահարությունը այստեղ որոշ չափով առնչվում է երկրորդական նախադասության հարցական հնչերանգի հետ: Այդ է պատճառը, որ ստորադասական շաղկապը չի գործածվում հատկապես հարցական երանգ ունեցող, եղանակավորող բառերով սկսվող երկրորդական նախադասությունների մեջ: Նման կառուցվածքի շաղկապավոր կապակցության մեջ հարցական երանգը սովորաբար վերանում է, քանի որ եղանակավորող բառի կիրառությունը այս տիպի շաղկապավոր նախադասություններում այնքան էլ օրինաչափ չէ: Ստացվում է այնպես, որ կարծեք թե *թե* կամ *որ* սպասելի շաղկապը և հարցական երանգ ունեցող կամ երկրորդական նախադասությանը հարցական երանգ տվող եղանակավորող բառը բացասում են իրար, և երկուսի համատեղ առկայությունը թեև չի բացառվում, բայց և քիչ է կիրառվում:

Ի դեպ այս երևույթը ավելի հաճախ նկատվում է այն ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություններում, որոնց մեջ առկա է հատկապես *արդյոք* եղանակավորող բառը: Նման ստորադասական կապակցությունը արդեն իսկ զգալի տարածում ուներ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գեղարվեստական խոսքում: Նրա կիրառության ոլորտը այժմ ևս մեծ է և պատահում է գերազանցապես այնպիսի բարդ ստորադասական նախադասություններում, որոնց մեջ մտնող գլխավոր նախադասության ստորոգյալը կամ ստորոգյալ կազմող բայը ասացական-հասկացական իմաստ ունի: Ահա բնագրային օրինակներ.

«Ամեն ոք մոլորվելով տխուր տարակուսանքների մեջ, չգիտեր *արդյո՞ք պետք էր կշտամբել ընկերին, թե՞ մխիթարել նրան*» /ՐՍ, 563/, «Նա անհանգիստ էր և անհամբերությամբ սպասում էր գիտենալ *արդյո՞ք յուր տերը իրան ևս կտանե յուր հետ*» /Ն. տ. 170/:

«Ես հրամայել էի ինձ մոտ կանչել քաղաքապետին:Ցանկանում էի իմանալ *արդյոք ի՞նչ կարգադրություններ է արել նա*» /Ն. տ., 334/:

«Մենք նույնիսկ չգիտենք հաստատապես, *արդյոք Մեսրոպը հնարե՞լ է նոր տառեր, թե՞ կարգի է բերել եղածները*» /ԼՄՄ, 77/, «Ասա ինձ անկեղծորեն *արդյոք նրանք ինձնից լա՞վ կամ ինձ պես լա՞վ են նվագում*» /ՀՍՅԵ, 436/, «...Նայում էր նրան այնպիսի ապշությամբ, կարծես ուզում էր ստուգել *արդյոք խելքը գլխի՞ն է*» /Ն. տ., 387/, «Չգիտեմ, *արդյո՞ք նրան շատ է սիրում*, բայց գիտեմ, որ սակավ է համարձակվում նրա հակառակ կարծիքին լինել» /Ն. տ., 78/ և այլն:

Նկատելի է, որ բերված օրինակներում երկրորդական նախադասությունները դիրքով վերջադաս են, որպիսի շարադասությունը ավելի տարածված է ժամանակակից հայերենում: Միջադաս երկրորդական նախադասությունը օրինաչափ չէ, իսկ առաջադաս դիրքով պատահում է շատ սակավ, երբ խոսողը մասնավորապես կամենում է ընդգծել

թեությունն ու երկմտանքը երկրորդական նախադասության մեջ արտահայտված գործողության, եղելության կամ սրանց հատկանիշների վերաբերյալ: Հմմտ. հետևյալ օրինակները.

«Կառքից նայում եմ այդ հին կածանին, և ինձ թվում է, թե տեսնում եմ նույն այն ուղին, որով 1463 տարի առաջ Վահան Ամատունին տանում էր թաղման մեծ հանդեսը: *Սխալվո՞ւմ էի, արդյոք*, ո՞վ կարող է ասել» /ԼՄՄ, 27/, «*Արդյոք իմ խե՞լքն է սկսում խառնվել, արդյոք սե՞րն է խծճում իմ մտքերը*, չգիտեմ» /ՀՍՅԵ, 328/ և այլն:

Ինչպես ցույց է տալիս առաջին օրինակը, բարդ նախադասության ընդունված շարադասության փոփոխության, այսինքն՝ երկրորդական նախադասության նախադաս լինելու դեպքում՝ եղանակավորող բառն էլ իր տեղը կարող է փոխել նրա մեջ, ընկնել վերջում, մոտենալ գլխավոր նախադասությանը:

5. Շարահարական ստորադասական կապակցություն ունեցող հետևյալ օրինաչափությունը սերտորեն կապված է գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի իմաստային և շարահյուսական որոշ հատկանիշների հետ: Գլխավոր նախադասության բայն ասացական իմաստ ունի և ցույց է տալիս մի կամ մի քանի անգամ արդեն կատարված, բայց նորից կատարվող, այսինքն՝ կրկնվող գործողություն. ըստ որում՝ կրկնվող գործողությունը զգացվում է կա՛մ ներքնապես՝ բայիմաստից, կա՛մ բայի համապատասխան հատկանիշը ցույց տվող որևէ մակբայով, որ նախադասության մեջ ստանձնում է պարագայի պաշտոն: Դրանք են՝ *կրկնել /ասելու իմաստով/*, *շեշտել*, *հարցնել* և սրանց մոտ իմաստ ունեցող մի քանի բայեր, որոնց մեջ իր հերթին համեմատաբար ավելի լայն կիրառություն ունի առաջինը:

Այսպիսի բարդ նախադասությունների մեջ երկրորդական նախադասությունները զգալիորեն մոտենում են ուրիշի ուղղակի խոսքին. դրանք ցույց են տալիս, թե ի՛նչ է կրկին անգամ ասում, հաղորդում կամ պատմում գլխավոր նախադասության ենթական: Ստացվում է այնպես, որ շարահարական կապով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունը գլխավոր նախադասության ենթակայի կատարած գործողության հետևանքն է, արդյունքը: Ահա օրինակներ.

«Կրկնում եմ՝ *Տիգբոնում մի հավատարիմ մարդ է հարկավոր, և այդ մարդը դու պետք է լինես*» /ՐՍ, 268/, «Կրկնում եմ՝ *արդար վրեժխնդրության բաժակը լցված է, և նա պետք է թափվի*» /և. տ., 463/, «Կրկնում եմ, երեքկնում եմ... *խնայեցե՛ք ձեր աններին, խղճացեք ձեր զավակներին*: Ձեր զավակները ձեր աչքերի առջև փղերի ոտքի կոխան կլինեն, իսկ դուք այդ սայլակների վրա կդատապարտվեք չարաչար մահվան» /և. տ., 371/, «--Կրկնում եմ, մայր, *հանգցրու այդ կրա-*

*կը...*: -- Անկարելի է, Սամվե՛լ: --Կրկնում եմ՝ *հանգցրո՛ւ այդ պղծությունը, եթե ոչ...»* /Ն. տ., 608/: «Կրկնում եմ՝ *Արտավազդին երկար ժամանակ չէի տեսել, նույնիսկ կարծում էի, որ քաղաքից բացակայում է» /Ե, 26, 06, 1962/:* «Ես ավելին կասեմ, *իմ այստեղից ազատվելը... ես միևնույն ժամանակ վճասակար եմ համարում» /ՐՍ, 268/:* «--Լռի՛ր, Մա՛յա, լռի՛ր, -- դողաց հայրը: --Այդպես մի՛ խոսիր: -- Չե՛մ լռի, -- իրենը պնդեց Մայան: -- Ես նորից եմ հարցնում՝ *ինչո՛ւ լռեցիր, չգոռացիր, չպաշտպանեցիր եղբորդ, սեփական կաշվի՞ց էիր վախենում, հա՞*, ինչո՞ւ ես լռում» /ՍԽՔ, 432/: «Պնդել եմ ու էլի կպնդեմ՝ *նա մեղավոր չէ...»*: «Նորից եմ ասում՝ *արտահայտությունների մեջ չափի զգացումը պետք է կարողանալ պահպանել, մանավանդ բանավեճի ժամանակ»*: «Չէ՛, որդի՛, ես մատյան-բան չգիտեմ: Միշտ ասել եմ, էսօր էլ կասեմ՝ *վանքի մատյանը նրա վանահայրն է»* /ՄԵ, 5, 129/: «Անհապա՛ղ հեռացիր, փակվի՛ր քո հարկի տակ, հիվա՛նդ ձևացիր և այլևս մի՛ խառնվիր իմ գործին: --Հեռանա՛մ, -- խորտակված ձայնով ասաց Տեր Ավետիսը: --Միայն կրկնում եմ՝ *այսպես կկոտորվենք ազգովին...»* /ՍԽՄՍ, 574/ և այլն:

Ուղիղ խնդիր երկրորդական այս խմբի նախադասությունները դիրքով վերջադաս են: Գլխավոր նախադասության ենթական սովորաբար զեղչված է լինում, բայց զգացվում է նրա դեմքը, իսկ խնդրառու բայ-ստորոգյալը մեծ մասամբ դրվում է սահմանական եղանակի ներկա ժամանակով, որպիսի կիրառությունը, իհարկե, բացարձակ չէ /քիչ դեպքերում կարող են պատահել և եղանակաժամանակային այլ կիրառություններ. հմմտ. վերևը վկայակոչված օրինակներից մեկը՝ «Չէ՛, որդի՛, ես մատյան-բան չգիտեմ: Միշտ *ասել եմ*, էսոր էլ *կասեմ վանքի մատյանը նրա վանահայրն է»*:

Այսպիսով՝ ստորադաս նախադասության շարադասությունը, գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությունը այն գործոններն են, որոնք իրավունք են տալիս մեզ պնդելու, թե դրանք ավելի շատ անուղղակի խոսքեր են, քան թե ուղղակի, և իբրև այդպիսիք կազմում են ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությամբ բարդ նախադասությունների մի տեսակը: Սակայն, մյուս կողմից՝ դրանք անուղղակի կերպով հաստատում են այն ենթադրությունը, որ ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների մի մասը առաջացել է ուրիշի ուղղակի խոսքից, որը վերածվելով անուղղակի խոսքի՝ ստորադասական կապակցության մեջ է մտել, այսպես ասած, հեղինակի խոսքի հետ:

Եթե փորձենք խախտել հիշյալ կառուցվածքը, ասենք, փոխելով շարադասությունը, ապա երկրորդական նախադասությունը հեշտությամբ կարող է դիտվել որպես ուրիշի խոսք. օրինակ՝ *«Արդար*

*վրեժխնդրության բաժակը լցված է*, կրկնում եմ ես»[1]: Եթե սրան ավելացնենք ստորադասությունը վկայելու տեսակետից ոչ պակաս կարևոր նշանակություն ունեցող այն հանգամանքը, որ վերջադաս դիրքով երկրորդական նախադասության սկզբում սպասելի է որևէ ստորադասական շաղկապ /թե, որ. -- օրինակ «...էսօր էլ կասեմ, *որ վանքի մատյանը նրա վանահայրն է*»/, իսկ առաջադաս լինելու դեպքում սպասելի չէ /հմմտ. նույնի անսովոր շրջուն շարադասությունը. «*Որ վանքի մատյանը նրա վանահայրն է*, էսօր էլ կասեմ»/, ապա թվում է, թե կարելի է համոզված արձանագրել, որ իր մասերի տարբեր շարադասությամբ նույն բարդ նախադասությունը ունի երկու տարբեր, իրարից անկախ կառուցվածքներ:

6. Բարդ նախադասության բաղադրիչների կապակցությունը կարող է շարահարական լինել և այն դեպքում, երբ երկրորդական նախադասության սկզբում ձևականորեն առկա է որևէ համադասական ներհականական շաղկապ */իսկ, բայց, սակայն/*: Ընդ որում վորջինս տվյալ նախադասության սահմաններում չէ, որ ունի ներհականական կապակցության դեր և ոչ էլ միացնում է բարդ նախադասության համադաս մասեր, որպիսի դեր նա կատարում է առհասարակ իր բառիմաստին ու շարահյուսական կիրառություններին համապատասխան: Նրա կատարած ներհականական կապակցությունը դուրս է գալիս տվյալ նախադասության սահմաններից և ընդգրկում լեզվական ավելի մեծ միավոր՝ ասույթը, որի շնորհիվ գլխավոր նախադասությունն իր այս կամ այն կողմով հակադրվում է ասույթի մեջ մտնող համապատասխան նախադասությանը, և ո՛չ թե տվյալ բարդ նախադասության՝ մեր կողմից գլխավոր համարվող բաղադրիչին, թեև ներհականական շախկապը, ինչպես ասվեց, դրվում է երկրորդական նախադասության սկզբում: Մեր միտքը ավելի շոշափելի դարձնելու համար քննենք հետևյալ երկանդամ պարբերույթը:

«Եկողները ոչ թե թշնամիներ, այլ հայ զորքեր էին: *Սակայն ո՞ր իշխանի զորքերն էին*, ոչ ոք չգիտեր» /ՄԳՄ, 267/: Չնայած որ ընդգծված նախադասությունը սկսվում է *սակայն* համադասական շաղկապով, բայց և այնպես շարահյուսորեն համարժեք չէ «ոչ ոք չգիտեր» նախադասությանը, այլ նրա լրացումն է, ուղիղ խնդիրը:

---

[1] Մենք գիտակցաբար բայի կողքին դրեցինք **ես** ենթական, որպեսզի նախադասության այս հատվածը ևս քիչ թե շատ ամբողջական լինի: Սա իր հերթին վկայում է, որ չի կարելի շրջել նման բարդ նախադասության կառուցվածքը՝ առանց փոխելու նրա մասերի միջև եղած շարահյուսական հարաբերությունները:

Սակայն այդ շաղկապը, որը թեև դրված է կախյալ նախադասության սկզբին, տրամաբանական ներքին կապ է ստեղծում տվյալ բարդ նախադասության միջի գլխավոր նախադասության և ասույթի մեջ մտնող նախորդ նախադասության միջև:

Ձարգացնելով այս միտքը՝ ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ կախյալ նախադասության սկզբում դրված համադասական ներհակական շաղկապը ավելի շատ վերաբերում է ոչ թե բուն երկրորդական նախադասությանը, այլ հենց իրեն՝ գլխավոր նախադասությանը, որին ներհակական կապի մեջ է դնում ասույթի մեջ մտնող այլ նախադասության /կամ նախադասությունների/ հետ: Այն պետք է դրվեր հենց գլխավոր նախադասության սկզբում: Նույնի համապատասխան տարբերակը՝ շաղկապավոր կախյալ նախադասությամբ, կարող է լինել հետևյալը. «Եկողները ոչ թե թշնամիներ, այլ հայ զորքեր էին: Սակայն ոչ ոք չգիտեր, թե ո՛ր իշխանի զորքերն էին»:

Այսպիսով՝ թեև ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունը սկսվում է համադասական շաղկապով, սակայն նա չի դադարում երկրորդական լինելուց և ստորադասվում է նախորդ նախադասությանը, որովհետև շարունակում է մնալ նրա բայ-ստորոգյալի գործողության առարկան:

Համադասական-ներհակական շաղկապով սկսվող քննվող կառուցվածքի ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները գերազանցապես ունեն հարցական երանգ. այդպես էր բերված օրինակում: Նման կառուցվածքի նախադասությունների կապակցությունը ևս շարահարական է և, ինչպես տեսանք, ունի համապատասխան շաղկապավոր զուգահեռ ձևեր:

Այս առթիվ ուշադրության արժանի է շարահյուսական մի նրբություն ևս: Նման զուգահեռ կառուցվածքի շաղկապական կապակցության մեջ շաղկապը հաճախ դրվում է ոչ թե անմիջապես երկրորդական նախադասության սկզբում, այլ համադասական շաղկապից հետո, եթե կախյալ նախադասությունը առաջադաս է: Բերենք մի քանի օրինակ ևս.

*«Բայց ո՞վ էր նա իսկապես և ինչո՞ւ միայնակ դեպի ժայռերի գահավանդն էր առաջանում,* թագուհին չհմացավ...» /ՄԳՄ. նույնի շաղկապավոր տարբերակը կլինի՝ «Բայց թե ո՞վ էր նա...» և այլն/, «*Բայց ի՞նչ օգուտ ունի իմ վերադարձը,* բացատրի՛ր վերջապես», «Ուզում եմ հարցնել *իսկ դու ճանաչո՞ւմ ես նրան այլ կերպ, ոչ թե հեռվից տեսնելով:* Խոսե՞լ ես հետը, հայտնե՞լ ես նրան սերդ» /ՀՍՅԵ, 25/: «Անզեն գյուղացիք, իրանց խրճիթները թողած, հավաքվել էին լեռների բարձրությունների վրա և ճանապարհից անցնողների վրա քարեր էին գլորում: *Բայց ո՞ւմ վրա էին գլորում,* իրենք ևս չգիտեին: Ամեն ոք նրանց

համար «ուրացող» էր» /ՐՍ, 272, այսինքն «Բայց թե ո՞ւմ վրա էին գլորում, իրենք ևս չգիտեին»/ և այլն:

Կապակցության մեջ երկրորդական նախադասության դիրքը էական նշանակություն ունի: Այն կարող է լինել միայն առաջադաս: Միջադաս և վերջադաս դիրքով երկրորդական նախադասություններ քիչ են հանդիպում նման կառուցվածքի մեջ: Ի դեպ՝ միջադաս շարադասությունը առհասարակ հատուկ չէ շարահարությամբ կապակցվող բարդ նախադասություններին:

7. Հաճախ շարահարությամբ ստորադասական կապակցություն է առաջանում այնպիսի բարդ նախադասություններում, որոնց երկրորդական նախադասությունները միավորված են ենթականերով կամ ստորոգյալներով կամ ունեն բազմակի լրացումներ: Ընդ որում՝ երկրորդական նախադասությունը հարցական երանգ ունի. հարցը վերաբերում է այդ ենթականերին, ստորոգյալներին կամ բազմակի լրացումներին, որոնք միմյանցից զատվում են *թե* ներհակական շաղկապով: Գլխավոր նախադասության խնդրառու բայը այստեղ ևս ունի իմացական-ասացական նշանակություն և դրվում է գերազանցապես ժխտական խոնարհմամբ. իսկ եթե դրական խոնարհմամբ է, ապա յուրահատուկ կառուցվածքի ու հնչերանգի շնորհիվ դարձյալ ունի ժխտական իմաստ: Օրինակ.

«... Լույս հայացքի խորքում անհուն վառված սիրո կրակն անշեջ,

Եվ ո՞վ կասի *կրա՞կն է շատ, թե՞ սրբությունն իր անարատ*» /ՀԹԵ, 1, 139/. այսինքն «Ոչ ոք չի ասի...», կամ «Ոչ ոք չի կարող ասել...» և այլն:

Բնույթով ուղիղ խնդիր այս երկրորդական նախադասության մեջ մի ստորոգյալի շուրջը միավորված են ենթակաները, որոնք հակադրվում են միմյանց *թե* շաղկապով: Նշելի է նաև, որ հեղինակը կամ խոսողը գլխավոր նախադասության բայի միջոցով գերադասական կամ նախընտրելիության վերաբերմունք չի ցույց տալիս միավորված անդամներից որևէ մեկի նկատմամբ: Նայած ամբողջ բարդ նախադասության տրամաբանական շեշտին՝ երկրորդական նախադասությունը կարող է լինել առաջադաս կամ վերջադաս, որը կապակցության համար էական նշանակություն չունի: Այս կառուցվածքի մեջ շարահարական կապակցությունը բաղադրիչների միջև զգալիորեն, եթե չասենք ուղղակի, կախում ուի երկրորդական նախադասության մեջ առկա *թե* շաղկապից, որով հակադրվում են և միավորվում ենթակաները, ստորոգյալները կամ բազմակի լրացումները: Բառային կամ, ավելի ճիշտ, շարահյուսական տարնմանությամբ նույնատիպ, թեկուզ և իմաստով ու նշանակությամբ տարբեր, շաղկապներից մեկը, որ տվյալ դեպքում

պետք է կատարեր ստորադասական կապակցության դեր, բաց է թողնված, իսկ նրա թեական վերաբերությունը մնում է միավորիչ դեր խաղացող *թե՞* շաղկապին՝ իր հարցական հնչերանգով:

Բերենք մի քանի օրինակ.

*«Եղա՞վ դատաստան այս վերջինի համար, թե՞ չեղավ, և ի՞նչ էր նրա մեղքը. մենք չգիտենք»* /ԼՄՄ, 144/, *«Ուրախությա՞ն արցունք էր դա, թե՞ ապագա վշտերի նախազգացմունք, չկարողացա իմանալ»* /ՄԳՄ, 65/, *«Նախազգացմո՞ւնք էր այս, թե՞ նախապաշարման ազդեցություն, հարկավ նա չէր կարող որոշել...»* /Ն. տ., 137/, «Նա չէր զգում՝ *քնա՞ծ է, թե՞ մտքերի մեջ է խորասուզված»* /ՀՍՅԵ, 291/.

«Ու չեմ իմանում՝ *փրկե՞լ ենք իրար,*
*Թե ամեն ինչից զրկել ենք իրար»* /ՀՍՄԱ, 117/.

«Առջևում բնակավայր է՝ կապույտ մշուշով պարուրված:*Քաղա՞ք է, թե՞ գյուղ*, չգիտեմ» /ԲՀՍՉ, 42/, «Հա՛, ի՞նչ խոսք ունիս սրան, պ. Համբարձում, -- հարցրավ նրան տանուտեր Գրիգորը, -- սո՞ւտ է ասում, թե՞ ճշմարիտ: --Ես ի՞նչ գիտեմ, *սո՞ւտ է ասում, թե՞ ճշմարիտ*, -- կես բարկությամբ պատասխանեց Համբարձումը» /ՄԵ, 1, 25, այսինքն՝ «ես չգիտեմ...» և այլն/: «Այնպես էլ չիմացանք՝ *նրան ավելի դրվատում էին իբրև շախմատիստի՞, թե՞ իբրև դաշնակահարի*», «Ես չգիտեմ՝ *աղո՞ք անեմ, թե՞ ըզմայլվեմ...»* /ՀԹԵ, 1, 138/, «Մարդ չգիտի՝ *լա՞ց լինի, թե՞ ծիծաղի նման դժբախտության վրա»* /ՍԽՔ, 14/:

Այս կառուցվածքի նախադասություններին սերտորեն առնչվում է շարահյուսական զգալի հետաքրքրություն ներկայացնող մի այլ խումբ, որտեղ նույնպես համեմատությունը որոշ դեր ունի, որով հիշեցնում է նախորդ կազմությունը:

Համեմատությունը այստեղ նույնպես բուն ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության մեջ է և վերաբերում է ստորոգյալներով միավորված տարբեր ենթականերին կամ ենթականերով միավորված տարբեր ստորոգյալներին, ենթակայի կամ ստորոգյալի տարբեր հատկանիշներին՝ բազմակի լրացումներին և այլն: Ընդսմին՝ այս յուրօրինակ համեմատության նպատակն է, ինչպես և նախորդ դեպքում, ոչ թե առավելություն կամ գերադասություն տալ համեմատվող կողմերից որևէ մեկին, այլ պարզել, ճշտել ու հավաստել, թե դրանցից ո՛րն է համապատասխանում իրականությանը, իրավիճակին: Եվ շնորհիվ այն բանի, որ համեմատվող նյութերը, դրանց հատկանիշները կամ հատկանիշների հատկանիշները իրենց արտաքին կողմերով նման են և գտնվում են առնչակցական կապի մեջ, հեղինակը երկբայում, տատանվում է՝ որոշակի վերաբերմունք ցույց տալու դրանց նկատմամբ: Այդ, սակայն, չի նշանակում, թե վորաբերմունք չկա: Գլխավոր նախա-

դասությամբ արտահայտված վերաբերմունքը հենց երկմտությունն է որոշելու, թե համեմատվող երկու ծայրաթևերից ո՞րն է իրականը: Մի բան հաստատ է, որ այդ երկուսից մեկնումեկը ճշմարիտ է, արտացոլում է իրական վիճակը, իսկ մյուսը՝ ոչ:

Այսպիսի ստորադասական նախադասությունների մեջ գլխավոր նախադասությունը կազմված է մի բաղադրյալ ստորոգյալից, որի կազմի մեջ է մտնում եղանակավորիչ նշանակություն ունեցող որևէ ածական էական բայի եզակի երրորդ դեմքի ներկա /անցյալ/ ժամանակով և *ասել, պարզել, որոշել*, հաստատել և նման իմաստ ունեցող մի քանի ներգործական սեռի բայերի անորոշ դերբայը, որ կատարում է ենթակայի դեր: Գլխավորի ստորոգյալը կարող է ունենալ և լրացումներ: Երկրորդական նախադասության շարահարական կապակցությունը բացատրվում է նույն շարժառիթներով, ինչ որ քիչ առաջ քննված միավորյալ կամ բազմակի լրացումներ ունեցող նախադասություններում:

Կախյալ նախադասությունը արտաբերվում է հարցական երանգով, որը վերաբերում է ճշտելու ենթակա երկու առարկաներից, հատկանիշներից կամ հատկանիշների հատկանիշներից մեկնումեկին: Այդ երկու առարկաները, հատկանիշները և այլն, *թե* շաղկապով միանում են միմյանց, որ իր հերթին սաստկացնում է թեությունը, մանավանդ, երբ ինքը ևս ստանում է հարցական հնչերանգ: Երկրորդ եզրում սովորաբար գեղչվում են այն անդամները, որոնք ընդհանուր են առաջինի հետ: Այսպես.

«Այնքան էլ հեշտ չէր պարզել՝ *անկեղծությո՞ւնն էր շատ նրա ճառում, թե՞ հեգնանքը*», «*Կոզու աշխարհական բնակիչների՞ց էր նա, թե՞ հոգևոր*, անկարելի էր որոշել» /ՄԳՄ, 296/, «Աչքերը լայն բացված են, ու ինձ համար դժվար էր որոշել՝ *դրանց մեջ սարսա՞փն էր ավելի շատ, թե՞ հետաքրքրությունը*» /ԲՀՍՉ, 91/, «*Մեր գլխի վրա՞ է, թե՞ Արմյանսկ քաղաքի վրա*, դժվար է որոշել» /Ն. տ., 46/ «Մեզանից այնքան հեռու է, որ դժվար է որոշել՝ մե՞ր գնդացիրն է կրակում, թե՞ գերմանականը» /Ն. տ., 144/, «Դժվար է ասել՝ *այս պարկուճի հանած ծա՞նն է ավելի զզվելի, թե՞ խաղաղ պայմաններում լուսադեմին գինվորին արթնացնող գոռոցը՝ վե՞ր կաց...*» /Ն. տ., 163/ «Նույնիսկ դժվար էր ասել՝ *խմո՞ւմ էր, թե՞ համբուրում...*» /ՀԽՄԸ, 78/ և այլն:

Քննության ենթակա այս նախադասություններում ստորադասական կապակցությունը, ինչպես ասվեց, իրացվում է շարահարությամբ, որը պայմանավորված է երկրորդականի հարցական հնչերանգով ու թեական նշանակությամբ: Թեությունն արտահայտվում է նաև առանց *թե* ստորադասական շաղկապի, ուստի և ավելորդ է այն: Երկրորդական նախադասության մեջ եղած թե շաղկապը, որ այստեղ միավորիչ

դեր ունի և կապում է նրա ծայրաթևերը, իր հերթին նույնպես վանում է ձևով նման ստորադասական շաղկապի առկայության անհրաժեշտությունը և նպաստում շարահարությանը: Ըստ էության՝ երկրորդական նախադասության ամբողջ կառուցվածքը՝ իր բոլոր հատկանիշներով, ներկայացնում է շարահարական կապակցության բնորոշ օրինաչափություն:

8. Բնույթով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների վերաբերյալ և առհասարակ նախորդ հատվածներում քննված օրինակներից կարելի էր նկատել, որ շարահարական կապակցությամբ ստորադասական նախադասություններ հավասարապես պատահում են և՛ արծակ, և՛ չափածո խոսքում: Ուսումնասիրությունները մեզ բերել են այն եզրակացության, որ քննության ենթակա կապակցությունը ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություն ունեցող բարդ ստորադասական նախադասություններում այնուամենայնիվ ավելի շատ տարածում ունի չափածո խոսքում: Ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցության առանձին օրինաչափություններ քննելիս մենք տեսանք, որ չափածո խոսքի բազմաթիվ օրինակներ իրենց շարահյուսական այս կամ այն հատկանիշներով մտնում են այս կամ այն խմբի կամ ենթախմբի մեջ՝ կազմելով համապատասխան կառուցվածքի շարահարական կապակցություն: Սակայն չափածո խոսքում հաճախ հանդիպում են շարահարական բարդ ստորադասական այնպիսի նախադասություններ, որոնք քերականական հատուկ օրինաչափություն չեն կազմում, և դժվար է դրանք մտցնել մեր քննած խմբերից որևէ մեկի մեջ: Պատճառն այն է, որ եթե դրանք շատ կողմերով նույնական են կապակցության այսինչ եղանակներն ունեցող նախադասությունների հետ, ապա ուրիշ կողմերով էլ հարում են այլ կապակցական միջոցներով օժտված կառուցվածքների:

Սրանք բնույթով ուղիղ խնդիր այնպիսի երկրորդական նախադասություններ են, որոնց մեջ շարահարական կապակցությունը պայմանավորված է չափածո խոսքին հատուկ որոշ պահանջներով: Եվ եթե փորձենք խորանալ նման կապակցության համար հիմք ծառայած բուն պատճառների մեջ, ապա յուրաքանչյուր առանձին դեպքում կնկատենք առանձին դրդապատճառ, որը նախադասությունից նախադասություն կարող է փոփոխվել, և ի վերջո այդ բոլոր պատճառները կունենան ոչ թե շարահյուսական-քերականական, այլ ոճական-ոճագիտական արժեք և կհետապնդեն մեկ նպատակ՝ բանաստեղծական խոսքի բովանդակության և ձևի ներդաշնակություն, որի տակ պետք է հասկանալ գեղարվեստական-արտահայտչական միջոցների կատարելություն:

Պրոֆ. Գ.Սևակը իր «Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն» մեծարժեք աշխատության մեջ, հատուկ ուսումնասիրության ենթարկելով Հ.Թումանյանի լեզուն, ի միջի այլոց բացահայտում է նաև այն իրողությունը մեծ լոռեցու լեզվի մասին, որը ուրիշ խոսքով կոչվում է «*պարզ ու կենդանի*»[1]:

Ուռենու մասին Անուշի գողտրիկ պատմության առնչությամբ պրոֆ. Գ. Սևակը ցույց է տալիս, թե Հ. Թումանյանի խոսքը ինչո՛վ է *պարզ* ու *կենդանի*. որոնք հենց «ժողովրդային լեզվի գլխավոր ու տարբերակիչ հատկանիշներն են»[2]:

Նա բերում է հետևյալ քաղվածքը.

«Ասում են՝ ուռին աղջիկ էր ինձ պես, մնում էր յարին, ու չեկավ նա տես: Խեղճը դողալով անհույս կռացավ, դարդից չորացավ, ուռենի դարձավ» և ապա գրում.

«Այս հատվածի մեջ, որ հատուկ միտումով արձակ եմ շարադրել, զգացվում են վշտոտ, պարզ գեղջկուհու պարզ ու բնական հոգեբանությունը, պարզ ու բնական խոսքը, ու թվում է, թե այլ կերպ չէր կարող արտահայտվել ինքը Անուշը, և հետևաբար Թումանյանը որևէ ջանք չի գործադրել այդ շարադրելու համար: Սակայն այդ միայն *թվում է*, որովհետև իրոք այդպիսի պարզությունը տրվում է միայն ամենամեծ ջանքի շնորհիվ, ըստ որում այդ ջանքը սովորաբար նախորդում է տվյալ երկի ստեղծագործական պրոցեսին մինչև այդ արդեն դարձած լինելով ներքին ունակություն, փորձի կուտակում, «ենթագիտակցություն»:

Ինձ թվում է, որ, օրինակ, մի ուրիշը կվարաներ Անուշի այս տրտունջը արտահայտել այսքան պարզ ու անզարդ. նա կգրեր մոտավորապես այսպիսի «գեղեցիկ» «բանաստեղծություն»:

«Ասում են, որ ուռին այս անմխիթար... դժբախտ աղջիկ է եղել, ինչպես ես, երկար, շատ երկար սպասել է իր սիրած յարին, բայց նա, ավա՜ղ, չի եկել...»»[3] և այլն:

Գ. Սևակը այնուհետև ցույց է տալիս, թե ինչը դարձավ վերջին տարբերակի մեջ տձևության ու տհաճության պատճառը, և «ինչն սպանեց «Ասում են ուռին» հատվածի պարզությունն ու կենդանությունը, այսինքն որոնք են այն «մանրուքները», որ միանգամայն ուրիշ ու

---

[1] Ինչպես հեղինակն է նշում, միայն «...ասել, թե Թումանյանի լեզուն պարզ է ու կենդանի, միևնույնն է թե ասել **գերագույն ճշմարտությունն** այդ լեզվի մասին և այնուամենայնիվ համարյա ոչինչ չասել». հիշ.աշխ., Երևան, 1948, էջ 137, ընդգծումը մերն է – Ա. Պ.:

[2] Տես նուն տեղը:

[3] Նույն տեղը, էջ 138:

տհաճ երանգ տվին նույն պատմությանը»[1]: Եվ տհաճության ու տձևության պատճառներից մեկը, եթե ոչ հիմնականը, Գ.Սևակը իրավացիորեն համարում է շաղկապի հավելումը /*որ, բայց*/, թեև, ինչպես նկատում է հեղինակը, ոչ ոք չի կարող պնդել, թե շաղկապը կամ առհասարակ ,«հիշյալ փոփոխություններից որևէ մեկը ինքնին, առանձին վերցրած, վատ է կամ չոր ու գրքային»[2]:

Այսպիսով՝ բանաստեղծական խոսքում ստորադասական կապակցությունը շարահարությամբ արտահայտելը երբեմն յուրաքանչյուր առանձին դեպքում կարող է բացատրվել ստեղծագործության խոսքային /կոնտեքստային/ հատկանիշներով, որոնք զուգորդվելով կապակցության եղանակի և այլ լեզվական-ոճական օրինաչափություններով՝ իրենց ամբողջության մեջ ձգտում են խոսքը դարձնել պարզ, բնական ու կենդանի:

Մեր նպատակներից դուրս համարելով հատկապես քննելու չափածո խոսքում շարահարական կապակցություն ստեղծելու դրդապատճառներն ու դրանց հետ կապված հարակից հարցերը, որոնք, ինչպես ասացինք, տվյալ դեպքում ունեն առավելապես ոճաբանական արժեք, քան քերականական, բավարարվում ենք քաղվածաբար բերելով ստորադասական կապակցության մի քանի բնորոշ օրինակներ.

«Գիտե՞մ, գիտե՞մ,
*Գուշակ էլ ես, կախարդ էլ ես,*
Չէ՞ որ դու ինձ ոտով-գլխով կախարդել ես:
Բայց իմ ափը ի՞նչ է տալիս:
Ինքդ գիտես, որ մի ափը
Մինչև անգամ ծափ չի տալիս:
Ախար ի՞նչ կա այդ ափի մեջ:
Կուզե՞ս՝ *դառնամ*
*Մարդ՝ ափի մեջ*» /ՊՍՄԱՄ, 82/:
«Աղաչում եմ.--
*Եղեք նաև քիչ հոգեբան.*
Եթե որդին տրտում երգով
Իր ծնողի մահն է սգում,
Աղաչում եմ՝ *մի ընդհատեք,*
Ինչ է թե նա... լավ չի երգում» /Ն. տ., 124/:
«Զգում եմ արդեն՝ *հանգչում է հոգիս,*
*Էլ չկա բոցը ոգևորության...*» /ՀՀԵ, 40/:
«Նայում է վեր, համրում, դիտում

---

[1] Տես նույն տեղը:

[2] Տես նույն տեղը, էջ 139:

Աստղերն, արև ու լուսին...
Եվ հաշվում է *ամեն միը*
*Քանի՞ միլիոն տարի կա»* /ՀԹԵ, 2, 148/:
«Քո բարի աչքով տեսնում ես էլի,
*Տկլոր ու սոված էսպես տարին բուն,*
*քարի, հողի հետ կռիվ ենք տալիս»* /Ն. տ., 34/:
«Հորեղբա՛յր Օհան, ինչո՞ւ չես ասել
*Իմ հերը որսի սար է ուներել»* Ն. տ., 105/:
«Նայեց թե չէ, զգաց *իր մեջ*
*Տասը գոմշի ուժ պակասեց»* /Ն. տ., 122/:
«Արծիվն ահավոր նայեց դեպի վեր,
Տեսավ *ուժը չէ աշխարհիս միշտ տեր»* /ԱԻԵ, 163/:
«Կխորտակեմ կամարները երկնային,
Ես չեմ թողնի, ես չեմ թողնի *դու մեռնիս.* /ԱԻԵ, 2, 151/:
«Կուզեի *լիներ երկրիս ապագան*
*Այնքան լուսավոր և այնքան մաքուր,*
Որքան աչքերիդ ժպիտը պայծառ
Եվ հմայքը քո դեմքի ու հոգու» /ԵՉԸԵ, 85/:
«Զգում եմ *կուտակվում է ներից*
*Փոթորիկը կյանքի ու մահու»* /Ն. տ., 277/:
«Հրճվանքով եմ ես տեսնում ամենուր
*Մարդիկ դարձել են ժպտուն ու բարի,*
*Քիչ է ավելի չարչարանքն այն զուր,*
Որը ծնունդ էր երկար հերթերի...» /ԱՏՀՀ, 179/
և այլն, և այլն:

Ահա մի օրինակ արձակից, որտեղ ևս կապակցության եղանակը պայմանավորված է առավելապես ոճական դրդապատճառներով. «Շապուհը կարծում էր, թե թագավորին բանտարկելով կընկճի երկիրը...: Կարծում եք *թագավորի բանտարկությամբ հայոց Աշխարհը գլո՞ւխ իջեցրեց պարսից արքայի առաջ...»* /ՍՁՀԲ, 499/:

Նկատելի է, որ այս վերջին օրինակում կան նույնաբնույթ, սակայն կապակցության եղանակներով տարբեր երկու հատվածներ, որոնցից ամեն մեկն ունի իր ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունը: Երկրորդ հատվածում ստորադասական հարաբերությունը արտահայտված է շարահարությամբ թերևս կառուցվածքային /շաղկապի/ կրկնությունից խուսափելու նկատառումներով, մանավանդ որ այդտեղ արդեն իսկ կրկնված է առաջին հատվածի գլխավոր նախադասությունն ամբողջությամբ /«Կարծում էր» -- «կարծում եք»/:

9. Հաճախ ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունները

ստորադասվում են այնպիսի նախադասությունների, որոնք հայոց լեզվի զարգացման ներկա փուլում մասամբ կամ ամբողջությամբ ստացել են դարձվածաբանական արժեք: Դա նշանակում է, թե տվյալ նախադասության մեջ մտնող միավորները անդամները, մասամբ կամ ամբողջությամբ կորցրել են իրենց հարաբերակցային-շարահյուսական և իմաստային ինքնուրույնությունը, այսինքն իբրև ինքնուրույն միավորներ այլևս տրոհման ենթակա չեն և իրենց միասնության մեջ ստացել են նոր դարձվածային ամբողջական իմաստ ու ոճական արժեք[1]:

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծել, որ ստորև բերվող կազմությունները այսօր չի կարելի դիտել իբրև լիարժեք բարդ ստորադասական նախադասություններ: Եվ եթե մենք, այնուամենայնիվ, դրանք մտցնում ենք բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ, ապա նկատի ունենք դրանց ծագումնաբանական հատկանիշները այն, որ դրանք իրոք ինչ-որ ժամանակ եղել են սովորական ստորադասական նախադասություններ կապակցված շաղկապներով կամ շարահարությամբ: Իրենց ծագումով դրանց մի մասը կապված է նախապատմական շրջանի մարդկային հասարակության զարգացման ստորին աստիճանի հետ, երբ ամեն ինչ վերագրվում էր աստծուն արարչին, որը իբր ամենատես ու ամենագետ էր: Այն ժամանակ, ասենք, «Աստված գիտե *ողջ է թե մեռած*» արտահայտության մեջ ընդգծված հատվածը ըմբռնվում էր առարկայական իմաստով, այսինքն ոչ ոք, բացի նրանից, միայն նա աստված, կարող է իմանալ և գիտե այսինչի ողջ կամ մեռած լինելը: Այստեղ անկասկած առկա է մասերի ստորադասական հարաբերությամբ բարդ նախադասություն: Ժամանակի ընթացքում ընդգծված հատվածը, պահպանելով իր արտաքին կառուցվածքային-քերականական հատկանիշները, կորցրել է իր նյութական նախկին իմաստը և ստացել նոր վերաբերական նշանակություն:

Այսօր այն ունի եղանակավորող բառի, բառակապակցության, նախադասության արժեք հետևյալ մոտավոր նշանակություններով *անհայտ է, պարզ չէ, անորոշ է, ոչ ոք չգիտե* և այլն: Սակայն շնորհիվ այն բանի, որ վերջին արտահայտությունները ունեն նյութական որոշակի իմաստ, նրանցով կազմված նախադասությունները իրոք լիարժեք բարդ նախադասություններ են, մինչդեռ նախորդները միայն ձևով են բարդ, իսկ բովանդակությամբ պարզ են և արտահայտում են մեկ հիմնական միտք, որը դրսևորվում է ձևականորեն ուղիղ խնդիր կախ-

---

[1] Համմտ., օրինակ ***В.В. Виноградов*, Об основных типах фразеологических единиц в русском языке, М.–Л., 1947б стр. 353.**

յալ նախադասությամբ: Չեզոքանորեն գլխավոր նախադասության շարահյուսական պաշտոն կատարող նախադասությամբ արտահայտվում է խոսողի կամ հեղինակի այս կամ այն վերաբերությունը, տվյալ դեպքում՝ անվստահություն, անորոշություն և այլն, ուրիշ ոչինչ: Այն նյութական-առարկայական իմաստ չունի: Ընդ որում՝ դարձվածային նշանակություն ունեցող նախադասության մեջ տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է խնդրառու բայը, որը ներգործական սեռի է և հանդիսանում է այդ դարձվածային միավորի հիմքը:

Օրինակ՝ շատ սովորական, առօրյա խոսակցական լեզվում հաճախակի հանդիպող և գեղարվեստական գրականության մեջ թափանցած՝ *աստված գիտե, ով գիտե* կամ *ով է իմանում* արտահայտություններով նախադասությունները: Ահա օրինակներ.

«Երիտասարդների հետ այդպիսի բաներ շատ են պատահում. ո՞վ գիտե *ինչ է մտաբերել* ... երևի յուր նշանածին...», «Ո՞վ է իմանում *ինչո՛ւ է այդքան լաց լինում*», «Պիտի գնամ դեպի հեռավոր հայ գյուղերը, և աստված գիտե՝ *երբ կվերադառնամ*» /Մե. 5, 16/, «Նրանց նման փորել են փոսեր, խրամատներ, դիրքեր, որոնք, աստված գիտե, *մե՞զ պետք կգան, թե՞ գերմանացիներին*» /ԲՀՍՉ, 143/ և այլն:

Ահա նման դարձվածային միավորի արժեք ունեցող այլ օրինակներ. «Կերթար գոմը, որ Պեգասին դուրս քաշեր այնտեղից, բայց մեկ էլ տեսար՝ *քո Պեգասըդ... քը՞ո...*» /ՂԱԸԵ, 146/, «...Մեկ էլ տեսար՝ *պատասխանը գրել տվի այս իսկ պահին*,... բայց բովանդակությանը ծեռնպահ եմ» /ԴԴՎ, 65/:

«Քաղքցիք հանկարծ մին էլ էն տեսան՝

*Գալիս են հանկարծ անհամար գազան*» /ՀԹԵ, 2,101/,

«Մեկ էլ տեսար՝ *մի սարի ուսից տարածվեց մի առածգական ծայր*» /ՀԹԵ, 3, 68/, «Մեկ էլ տեսար՝ *հոպ՝ ընկար ցանցի մեջ*» /ՍԽՔ, 108/, «Նստել ես, չես նստել, մեկ էլ տեսար՝ *եկան*» /ՎՓԸԵ, 461/, «Մեկ էլ տեսար՝ *մի բզեզ թռավ, և նրա բզզոցը լսվեց օդում միլիոնավոր բզեզների բզզոցի ուժգնությամբ, կամ մի թեթև հովից Այգեստանի ծառերի տերևները շրջվեցին*...» /ԳՄԵ, 318/, «Ու երբեմն այնքան էր տարվում գործով, այնքան էր ենթարկվում սեփական երևակայությամբ ստեղծված իրականությանը, որ մոռանում էր, թե կողքին մարդ կա, ծայներ էր հանում, տնքում, կամ մեկ էլ տեսար՝ *մի բարակ ժպիտ ողողում էր նրա ոսկրացած, այդ օրերին դալկացած, սրված դեմքը*» /ՍԳ, 1962, 12, 72/ և այլն:

Ի տարբերություն նախորդ խմբի նախադասությունների, որտեղ դարձվածային միավորի հիմքը *իմանալ, գիտենալ* բայն էր, որոնց կա-

պակցությունը իրացվում էր շարահարությամբ, և որոնց կողքին կարող էին լինել դրանց զուգահեռ շաղկապական կապակցություններ /օրինակ՝ «Աստված գիտե, *թե* երբ կվերադառնամ»/, վերջին նախադասությունների /«Մեկ էլ տեսար...»/ շաղկապական համապատասխան կապակցություններով տարբերակներ չկան:

Այստեղ ևս *գլխավոր նախադասություն* և *երկրորդական նախադասություն* արտահայտությունները պետք է ըմբռնել պայմանական ծագումնաբանական, իմաստով: Ամբողջ նախադասությունը իր արտաքին, ձևական հատկանիշներով է միայն բարդ, իսկ բովանդակությունը ըստ էության պարզ է: Բարդ նախադասության նյութական-առարկայական իմաստը, այսինքն՝ հատկանիշի վերագրումը ստորոգումը, առարկային արտահայտված է ձևականորեն ուղիղ խնդրի պաշտոն կատարող նախադասության մեջ, իսկ բարդ նախադասության մյուս հատվածը իր շարահյուսական կառուցվածքով, ձևական հատկանիշներով է միայն գլխավոր: Բարդ նախադասությունների հիմնական միտքը, ինչպես ասվեց, ընդգծված նախադասությունների մեջ է ամփոփված, իսկ ձևականորեն գլխավոր նախադասությունները արտահայտում են հանկարծակիության, անսպասելիության, զարմանքի վերաբերություն և, կարելի է ասել, նույնիսկ հակում ունեն ստանալու մակբայական, անգամ եղանակավորման արժեք:

Այստեղ շարահարական ստորադասական կապակցությունը պայմանավորված է գլխավոր նախադասության դարձվածային հատկանիշներով: Նախորդ ենթախմբի պես այստեղ ևս գլխավոր նախադասության միավորները անդամները, հատկապես բայ-ստորոգյալը ունեն ձևաբանական և շարահյուսական կայունացած, անփոփոխ կիրառություն: Բայը դրվում է սահմանական եղանակի անցյալ կատարյալ ժամանակի եզակի երրորդ դեմքով /հազվադեպ՝ նաև մյուս դեմքերով/: Ընդ որում դարձվածային արժեք ունեցող նախադասության հիմնական հատկանիշներից մեկն էլ հենց նրա միավորների՝ ձևաբանական-շարահյուսական կայուն, «քարացած» կիրառությունն է: Ուրիշ խնդիր է, թե դարձվածային այդ կայուն, «քարացած» կիրառությունը ինչ-ինչ հանգամանքներում կարող է զուգադիպել նույնատիպ նախադասություններին՝ սովորական առարկայական իմաստով: Օրինակ՝ հայերենում «գլուխն առավ փախավ» /«գնաց» և այլն/ դարձվածային նշանակություն ունեցող նախադասությունը՝

Ա՜խ, *գլուխս առնիմ*, ընկնիմ սարերը,
Զարկե՜մ քարեքար, զարկե՜մ քարեքար,
Սիրտըս գայլերին թող բաժի՜ն դառնա,
Միայն թե մայրըս մահըս չիմանա» /ԱԻԵ, 1, 131/ ,

որտեղ ընդգծված հատվածը նշանակում է «թողնել ու փախչել» կամ

«փախչել-ազատվել» և այլն. և արտաքնապես նման նախադասությունը Ն.Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» գրքում, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես որբանոցից վտարվելուց հետո Սեդրակը, հայտնի պայմաններում, «...ոչխարի *գլուխն առավ փախավ*»: Այսպես կարող է պատահել և մեր ուսումնասիրած բարդ նախադասություններում:

Վերցնենք մեկը, օրինակ, մեր քննած նախադասություններից: Այսպես դարձվածային նշանակություն ունեցող նախադասությունը կարող է նյութական-թանձրացական, իմա առարկայական իմաստ ստանալ հետևյալ շաղկապավոր ստորադասական նախադասության մեջ. «Ո՞վ գիտե, *թե ինչ է պատահել*...»: Այստեղ գլխավոր նախադասության հարցումը նախորդի պես անհասցե ու վերացական չէ, այլ ուղղված է նրան, ով գիտե ինչ-որ մի տեղ ինչ-որ մի բան պատահած լինելու մասին, և սպասվում է պատասխանը: Իմաստի այսպիսի փոփոխությունը զգալիորեն առնչվում է հնչերանգի և կապակցության բնույթի փոփոխության հետ: Հնչերանգը զգալիորեն տարբեր է դարձվածային նշանակություն ունեցող նախադասությունների և նրանց սովորական, նյութական իմաստով կիրառվելու դեպքերում:

Ահա դարձվածային իմաստ ստացած նախադասություններով կազմված շարահարական կապակցությամբ ստորադասական մի քանի նախադասություններ ևս. «Դու մի՝ ասիլ *հնուց էդ պատում գանձ է եղել պահած*» /ՀԹԵ, 2, 156/, այսինքն՝ «բանից պարզվում է, որ...» կամ «բանից դուրս է գալիս, որ...» և այլն. «Դու մի՝ ասա *սա էլ մեզ նման ծնող ունի, ընկեր ունի*» /ն. տ., 158/, «Դու ասա՝ *մարդ դառնա*, թե չէ գազանություն ով ասես կանի» /ն. տ./, «Դու մի՝ ասիլ՝ *էդ գիշեր մրջյունների թագավորն իր անթիվ ու անհամար մրջյուններով եկել է, ու երախտագետ մրջյունները շաղ տված կորեկը հավաքել են*...» /ՀԹԵ, 2, 477/, «Դու մի՝ ասիլ՝ *էս մեր ծառան օձի միսն ուտելուն պես կենդանիների լեզուն հասկանալու շնորհք է ստացել*» /ն. տ.,473/, *«Դու ես, ահավասիկ, համարձակվում եմ ասել, այս ամեն աղետների պատճառը.* /ԱԱՔ, 138/[1] և այլն:

Այստեղ նույնպես գլխավոր նախադասությունները շարահյուսական իրենց կառուցվածքով են միայն գլխավոր, մինչդեռ ըստ էության ստացել են եղանակավորող նշանակություն և արտահայտում են

---

[1] Այս նախադասությունը վերցված է Ա. Այտընյանի «Քննական քերականութիւն» աշխատությունից, որտեղ նա մի առիթով նկատում է, թե ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություն է առաջանում և այն դեպքում, երբ գլխավորը ասել բայով ընկնում է, «ներխուժում» երկրորդական նախադասության մեջ, ինչպես հիշյալ օրինակում:

խոսողի կամ հեղինակի կամային-զգացական համապատասխան վերաբերություններ երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողության կատարման նկատմամբ, երբեմն որոշ թերահավատություն դրա իրականացման հնարավորության հանդեպ, կամ զարմանք, անսպասելիություն և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ դարձվածային նշանակություն ստացած գլխավոր նախադասության անդամների դասավորությունը կայուն ու անփոփոխ է, ճիշտ այնպես, ինչպես և ինքը գլխավոր նախադասությունը անփոփոխ կերպով դրվում է երկրորդական նախադասությունից առաջ, թեև հազվադեպ այսպիսի շարադասությունը կարող է խախտվել /հմմտ. վերջին օրինակը/, որի դեպքում այն կարող է ընդհնվել իբրև միջանկյալ նախադասություն:

10. Շարահարական կապակցությամբ ենթակա երկրորդական նախադասությունների մասին խոսելիս նկատեցինք, որ որոշ դեպքերում, երբ առկա է երկրորդական կարգի նախադասություն, ստորադասական կապակցությունը գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների միջև իրացվում է յուրահատուկ ձևով. իբրև կապակցության ձևական շարահյուսական միջոց ծառայում է առաջադաս երկրորդական կարգի նախադասության շաղկապը կամ հարաբերական բառը, և արտաքուստ ստացվում է զոդվածական բարդ ստորադասական նախադասության տպավորություն:

Կապակցական այսպիսի միջոցը զգալիորեն օգտագործվում է ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցության մեջ: Այս հանգամանքը թերևս բացատրվում է նրանով, որ առհասարակ շարահարությամբ կապված ուղիղ խնդիր նախադասությունները համեմատաբար ավելի մեծ կշիռ ունեն հայերենում, քան կապակցությամբ նույն կառուցվածքի այլ հարաբերություններ արտահայտող կախյալ նախադասությունները:

Կապակցության այս եղանակի մեջ, ինչպես ասվել է, վճռական դերը պատկանում է բարդ նախադասության կազմում եղած պարզ նախադասությունների դասավորությանը: Բուն ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունը, այսպես ասած, կրկնակի վերջադաս է. նա վերջադաս է և իբրև երկրորդական նախադասություն իր գլխավորի նկատմամբ, և իբրև գերադաս նախադասություն ենթաստորադաս /երկրորդական կարգի/ նախադասության նկատմամբ: Ուրեմն շաղկապով կան հարաբերական բառով սկսվող երկրորդական կարգի նախադասությունը ընկնում է բարդ նախադասության մեջ բուն գլխավոր նախադասության և ուղիղ խնդիր կախյալ նախադասության միջև և, այդպիսով, իբրև միջանկյալ օղակ բազմաստիճան ստորադասա-

կան կապակցություն ստեղծում գլխավոր, ստորադաս և ենթաստորադաս նախադասությունների միջև, թեև ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունը կապակցական եղանակով շարահարական է:

Քննենք հետևյալ օրինակները. «Դու մոռացե՞լ ես, երբ քո սուրբ Վրթանես պապը հենց այդ Աշտիշատի վանքի տաճարի մեջ հունաց լեզվով պատարագ էր մատուցում, *հանկարծ երկու հազար հոգի պաշարեցին վանքը, կամենում էին քարկոծ առնել նրան*» /ՐՍ, 80-81/. «Եվ ես կարծում եմ, եթե մենք ևս կյանքում հետևինք այդ իմաստուն խրատին, *անշուշտ կգործենք ավելի հաջողությամբ, քան կարող ենք այժմ երևակայել*» /Մե, 5, 10/:

Այս երկու նախադասություններում կախյալ շարահարությամբ ուղիղ խնդիր են ընդգծված նախադասությունները, որոնց նախորդել են *«երբ քո սուրբ Վրթանես պապը... պատարագ էր մատուցանում...»*. *«եթե մենք ևս կյանքում հետևինք...»* ժամանակի պարագա և պայմանի պարագա ենթաստորադաս նախադասությունները: Վերջիններիս *երբ* հարաբերականը և *եթե* շաղկապը առերևույթ կապակցում են հիշյալ նախադասությունները *«Դուք մոռացե՞լ եք»*, *«Եվ ես կարծում եմ»* նախադասություններին, մինչդեռ իրականում նրանք ունեն շարահյուսական այլ նշանակություն. ստորադասական կապակցություն են ստեղծում ենթաստորադաս նախադասության և ուղիղ խնդիր կախյալ նախադասության միջև, որի միտքը տվյալ նախադասությամբ լրացվում, պարզաբանվում է այս կամ այն կողմով, այս կամ այն տեսակետից: Իբրև ապացույց բավական է հիշել այն հանգամանքը, որ երկրորդական և երկրորդական կարգի նախադասությունները զատելով գլխավոր նախադասությունից, կարելի է կազմել նոր բարդ ստորադասական նախադասություն՝ մասերի նույն հարաբերությամբ, պահպանելով նույնությամբ հին կառուցվածքը, ինչպես *«եթե մենք ևս կյանքում հետևինք այդ իմաստուն խոսքին, անշուշտ կգործենք ավելի հաջողությամբ...»*: Դժվար չէ նկատել, որ այս երկու պարզ նախադասությունների միջև ստորադասական կապակցությունը իրացվել է նույն *եթե* շաղկապի միջոցով: Այսպես է վիճակը և զուգահեռաբար քննված մյուս օրինակում, եթե կրճատենք այն նույն սկզբունքով:

Հատկանշական է, որ չկրճատված օրինակում, այսինքն մեր քննած նախադասությունների բնագրային կառուցվածքի շաղկապավոր տարբերակում շաղկապը կդրվի ոչ թե բուն ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության սկզբում, այլ սրան նախորդող երկրորդական կարգի նախադասությունից ու նրա շաղկապից կամ հարաբերական բառից առաջ, օրինակ՝ «Կարո՞ղ եք ասել, թե երբ եկեղեցում մոմեր եք վառում, *ամենակալից դուք ինչ եք խնդրում*» /ԱԴՊԱ/: Այստեղ ընդգծվածը ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություն է, *թե* շաղ-

կապը, որ իրացրել է նրա և գլխավոր նախադասության կապակցությունը, մեր հավելումն է, իսկ երկրորդական կարգի նախադասությունը ընկել է ուղիղ խնդիր նախադասության մեջ նրա շաղկապի և նախադասության անդամների միջև, որը ավելորդ անգամ վկայում է, որ այն շարահյուսորեն կապված է ոչ թե գլխավոր, այլ ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության հետ:

Այսպիսի շարադասություն ունեցող ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության շարահարական կապակցության դեպքում է միայն, որ արտաքուստ չի զգացվում նման կապակցությունը, որովհետև գլխավոր նախադասությանը անմիջապես հաջորդում է երկրորդական կարգի նախադասությունը իր շաղկապով կամ հարաբերական բառով: Ինչպես նշել ենք արդեն վերը, շարահյուսական այսպիսի կառուցվածքի նախադասություններում երկրորդական կարգի նախադասությունների ստորադասական շաղկապի կամ հարաբերականի կապակցական դերը երբեմն վերառված կերպով ընդլայնվում է և տարածվում ամբողջ բարդ ստորադասական նախադասության մասերի վրա, որտեղ անհրաժեշտ է այդպիսի կապակցությունը, և, սակայն, բացակայում է շաղկապը կամ հարաբերական բառը: Ճիշտ է, երկրորդական կարգի նախադասության շաղկապը կամ հարաբերական բառը ամբողջությամբ չի փոխարինում և չի էլ կարող փոխարինել ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասության սպասելի շաղկապին /հարաբերականին/, որովհետև դրանք կարող են իմաստով և նշանակությամբ չհամընկնել, սակայն նրա դերը փոքրիշատե կայանում է նրանում, որ քերականորեն, ձևական արտահայտությամբ զգուշացնել է տալիս, թե տվյալ կառուցվածքի բարդ նախադասության բաղկացուցիչ մասերի կապը ստորադասական է. առաջին պարզ նախադասությանը հաջորդելու է ոչ թե համարժեք, այլ ստորադաս նախադասություն, քանի որ ստորադաս նախադասության հենց սկզբում արդեն իսկ ձևականորեն առկա է ստորադասական շաղկապ կամ հարաբերական բառ:

Բերենք ևս մի քանի օրինակ. «Այսօր տեսնում եմ, ինչպես դրած էր, *այնպես էլ մնացել էր, մի հատ անգամ չէր կերել*» /ՐՍ, 230/, «...Այդ գլուխները դրել է յուր գերիների առջև, որ նրանց զգալ տա, եթե չեն խոնարհվի յուր հրամաններին, *այն ժամանակ նրանց գլուխները ևս կավելանան այդ կտրված գլուխների վրա*» /ն. տ., 491/, «Աշտարակների ամբողջ շարքը կանգնած է բարակ, մաշված պատվանդանի վրա, և մարդ կարծում է, եթե փչելու լինի, *բոլորը ցած կթափվի*» /ն. տ., 526/, «Բայց թող ներե՛ ինձ տեր ներքինապետը ասել, երբ նա ցանկություն ունի յուր թագավորի հետ միայնակ լինել, *ես ստիպված կլինեմ դուռը փակել նրա ետևից*» /ՐՍ, 451/ և այլն:

## Բ. ԱՆՈՒՂՂԱԿԻ ԽՆԴԻՐ ԵՐԿՐՈՐԴԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունները ցույց են տալիս գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի արտահայտած գործողության հետ անուղղակի կերպով առնչվող իրողություններ, երևույթներ, եղելություններ և այլն: Ուղիղ և անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների տարբերակման հիմնական սկզբունքը այն է, որ եթե առաջինները գերազանցապես առնչվում են գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի սեռի հետ, ապա երկրորդները այսպես թե այնպես կապված են բայիմաստի հետ և առաջանում են նրա պահանջով: Հենց այդ պատճառով էլ անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունները, ի տարբերություն ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների, սահմանափակություն չեն մտցնում և չեն պահանջում հարկադրաբար ընտրելու գլխավոր նախադասության որոշակի սեռի բայ-ստորոգյալ կամ համապատասխան դերբայ: Դրանք կարող են լրացնել գլխավոր նախադասության և ներգործական, և մանավանդ չեզոք ու կրավորական սեռերի խնդրառու բայերի:

Անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունները լինում են տարաբնույթ՝ համաձայն այն բանի, թե այդ առարկայացած գործողություններն ու եղելությունները ի՛նչ են ցույց տալիս, որ կողմով են լրացնում գլխավոր նախադասության խնդրառու բային, լրացական ինչպիսի՛ առնչություն ունեն նրա հետ:

Ուսումնասիրությունները ցույց՝ են տալիս, որ անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների կապակցությունը ժամանակակից հայոց լեզվում գերազանցապես իրացվում է շաղկապների և հարաբերական բառերի միջոցով: Շարահարական կապակցության արտահայտություններն ու միջոցները այստեղ համեմատաբար սակավ են և չունեն այն բազմազանությունը, ինչ որ մենք տեսանք ուղիղ խնդիր կախյալ նախադասությունների կապակցությունը քննելիս:

Հայոց լեզվի ներկա փուլում քիչ թե շատ տարածում ունեն անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցության հետևյալ արտահայտությունները:

## 1. Հանգման անուղղակի խնդիր

Հանգման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունները ցույց են տալիս առարկայացած այնպիսի գործողություններ, եղելություններ, որոնց վրա հանգում կամ որոնց ուղղվում է գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի գործողությունը: Շարահարությամբ կապված հանգման երկրորդական նախադասությունները լրացնում են թվով սահմանափակ բայերի, ինչպես *հավատալ, սպասել, ականջ դնել, վստահ լինել, կասկածել, նայել* և այլն: Նկատի ունենալով հանգման երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցության արտահայտման եղանակները դրանք կարելի է բաժանել մի քանի խմբերի:

1. Շարահարական հանգման երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցության մեջ զգալի դեր ունեն եղանակավորող մի շարք բառեր /գուցե, թերևս, արդյոք, մի՞թե և այլն/: Դրվելով երկրորդական նախադասության սկզբում կամ միջում դրանք նպաստում են գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների կապակցությանը միաժամանակ արտահայտելով թերահավատություն, երկմտանք հանգման երանգ ունեցող երկրորդական նախադասությունների բայ-ստորոգյալի նշած գործողության կամ նրա որևէ հատկանշի հանդեպ: Քննենք մեկ-երկու օրինակ.

«Սպասում էր *արդյոք յուր տերը կբարեհաճե՞ր ջուր պահանջել*» /ՐՍ, 30/. «Նա կասկածում էր *գուցե իր ծրագրերը խանգարելու նպատակո՞վ է բերդակալն այդ հարցերն ուղղում իրեն*» /և. տ., 123/:

Առաջին օրինակում ընդգծված նախադասությունը ցույց է տալիս այն գործողությունը, որին հանգում է կամ ենթադրաբար պիտի հանգի գլխավոր նախադասության ենթակայի գործողությունը: Նույնը կարելի է ասել և երկրորդ ընդգծված նախադասության մասին, որից պարզվում է, թե *ինչի՞ն է կասկածում* կամ *ինչի՞ վրա է կասկածում նա /«...Իր ծրագրերը խանգարելու նպատակով բերդակալի՞ այդ հարցերն իրեն ուղղելուն»* կամ, որ ավելի ճիշտ է «*ուղղելու վրա*»/:

Հատկանշական է, որ երկրորդական նախադասությունները, շնորհիվ եղանակավորող բառերի առկայության, ստացել են հարցական երանգ: Ընդ որում հարցը կարող է վերաբերել թե գործողությանը և թե նրա հատկանիշներին: Ինչ վերաբերում է երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառություններին, ապա այստեղ նշելի է շարահյուսական մի օրինաչափություն: Գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի իմաստի թելադրությամբ երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը սովորաբար ժամա-

նակային հարաբերությամբ հաջորդում է առաջինին, որով երկու պարզ նախադասությունների կապը ավելի սերտ է դառնում, չնայած շաղկապի բացակայությանը: Այսպես վերևի օրինակներից առաջինում գլխավոր նախադասության ստորոգյալը սահմանական եղանակի անցյալ անկատար ժամանակն է, իսկ երկրորդական նախադասության ստորոգյալը պայմանականի անցյալի ապառնի */սպասում էր – կբարեհաճե՞ր/*, որոնք, եթե հաշվի չառնենք գործողության կատարման եղանակային-վերաբերական բայական հատկանիշները, ժամանակի տեսակետից հաջորդում են իրար /երկրորդը՝ առաջինին/: Այս օրինաչափությունը մասամբ առկա է նաև նույնաբնույթ նախադասությունների շաղկապավոր կապակցության մեջ[1], այն տարբերությամբ, որ եթե ստորադասական շաղկապի առկայության դեպքում երկու ժամանակների համաձայնությունը դեր չունի, ապա շարահարական նախադասություններում նման համաձայնությունը, ինչպես ասվեց, անուղղակիորեն, մի լրացուցիչ օղակով ևս կապակցում է բարդության բաղկացուցիչ մասերը, դրանով իսկ ամրապնդում ստորադասությունը:

Բերենք մի երկու օրինակ.

«Եվ բոլորը շնչները կտրեցին կրծքների մեջ սպասելով *արդյոք չի՞ արտասանի այնպիսի խոսքեր, որոնք սեփական ապահովության համար պետք կգային*» /ՀՍՅԵ, 489/, «Ուզում էր հավատալ *թերևս մի օր կվերադառնա և իր որդին*» և այլն:

Հարկ է նշել, որ առանձին դեպքերում կարող է բացակայել մաև շարահարությանը նպաստող եղանակավորող բառերը: Օրինակ վիպասան Ս.Խանզադյանը ունի այսպիսի կիրառություններ: «Իսկ դու երևի կասկածում ես *ճանապարհ կառուցողների բրիգադիր կարող՞ եմ լինել, թե՞ ոչ*» /ՍԽՔ, 186/, «Հավատում են *եթե մեկնումեկը նեղն ընկնի, մյուսն իր կյանքի գնով կփրկի նրան.* /Ն. տ., 126/, «Հավատում են *կմեռնեն միասին, կապրեն դարձյալ միասին*» Ն. տ./, -«--Պետք է նրան ավանսովետի նախագահությունից էլ վտարել: Ետ կանչել դեպուտատությունից: --Դեմ չեմ, բայց սպասենք *շրջկոմը քննի նրա կուսակցական հարցը, հետո*» /Ն.տ., 412/:

Ինչպես երևում է օրինակներից, հանգման բնույթի երկրորդական նախադասությունները շարահարական կապակցության դեպքում սովորաբար դրվում են վերջադաս դիրքով:

---

[1] Հմմտ. **Ն. Պառնասյան**, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, էջ 85: Ըստ հեղինակի ժամանակների գործածությունը գլխավոր նախադասության մեջ ազատ է, իսկ երկրորդական նախադասության ստորոգյալը ցույց է տայիս կատարվելիք գործողություն:

2. Խոսելով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների շարահարական կառուցվածքի մասին մենք կապակցության եղանակներից մեկը համարեցինք այն, որ երկրորդական նախադասության սկզբում, թեպետ ձևականորեն, առկա է հարցական մի դերանուն, սակայն նախադասությունը հարաբերական չէ, այլ շարահարական, որը ունի իր համապատասխան շաղկապական զուգահեռ ձևերը: Այսպիսի օրինաչափության մենք հանդիպում ենք նաև հանգման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցության մեջ, իհարկե, կառուցվածքային ոչ այնպիսի բազմազանությամբ, ինչպես ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների մեջ էր: Հարցական մի քանի դերանուններ /*որ, ինչպես, ինչքան* և այլն/, դրվելով հանգման բնույթի երկրորդական նախադասությունների սկզբում, նպաստում են ստորադասական կապակցությանը բարդ նախադասության համապատասխան մասերի միջև: Սակայն, ինչպես ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություններում, այստեղ ևս առաջին հայացքից է միայն այնպես թվում, թե կապակցությունը հարաբերական է, այսինքն առկա է հարաբերական կախյալ նախադասություն, և ստորադասությունը որոշակի զգալի է, շնորհիվ երկրորդական նախադասության սկզբում եղած զոդի: Մինչդեռ իրականում այդպես չէ: Օրինակ.

«Բայց նայի՛ր, *ինչքան նա զվարթ է,*
*Ինչպես նոր է ու միշտ անհատնում*» /ԵՉ,64/,

«Իր շուրջն է նայում ու սպասում է *որ կողմից է մահը գալու*» /ՀՍՅԵ, 281/ և այլն:

Այս երկու օրինակներում *ինչքան, ինչպես* և *որ* դերանունները, թվում է, ստորադասական հարաբերություն են ստեղծում բարդ նախադասության մասերի միջև: Դա, իհարկե, մասամբ այդպես է, սակայն տվյալ դեպքում նրանց մեջ ավելի զգալի է նախադասության համապատասխան անդամի /ասենք որոշչի/ հարաբերակցային հատկանիշը, քան թե կապակցության դերը, որովհետև առկա են ոչ թե *հարաբերական*, այլ *շարահարական* կախյալ նախադասություններ, որոնք ունեն իրենց շաղկապական տարբերակները /հմմտ. «Իր շուջն է նայում ու սպասում է, **թե** *որ կողմից է մահը գալու*»/: Այստեղ արդեն *որ* դերանունից միանգամայն հանվել է կապակցական հատկանիշը և թողնվել է նրան կատարելու նախադասության սոսկական անդամի դերը: Ստորադասական կապակցությունն իրացվել է *թե* շաղկապով, որով որոշ թեություն է հաղորդվել երկրորդական նախադասությանը, ինչը բացակայում էր շարահարական կապակցության մեջ:

Ի տարբերություն նույն կառուցվածքի ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների, քննարկվող ենթատեսակի հանգման երկ-

րորդական նախադասություններում նաև կապակցական որոշ դեր խաղացող հարցական դերանունը չի արտաբերվում սովորաբար հարցական հնչերանգով, այսինքն իբրև հարցական չեն կիրառվում հարցական դերանունները: Սա պայմանավորված է գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի բառային իմաստով: Այսպիսի ստորադասական կապակցություն ունեցող երկրորդական նախադասությունների մեջ հիշյալ հարցական դերանունների շնորհիվ արտահայտված վերաբերական իմաստների մասին արդեն խոսվել է ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասությունների առիթով, ուստի այստեղ ավելորդ ենք համարում անդրադառնալ նույն խնդրին:

Բավարարվենք բերելով մի քանի օրինակ ևս.

«Առաջ գնալով նա աջ ու ձախ էր դարձնում իր գլուխը ժամանակ առ ժամանակ աչքերը պլշացնելով և ուշիուշով ականջ դնելով *ինչպես էին իրեն ողջունում*» /ՀՍՅԵ, 399/, «Չես հավատա *ինչպես այս բանը զվարթացնում ու կազդուրում է*» /Ն. տ., 24/, «Հռոմում այնքան անզգամներ կան, որքան ավազակ կա կրկեսի ասպարեզում. բայց չես հավատա *ինչպես քանկ են իրենց գնահատում*, երբ մի ազնիվ մարդ կամենում է վարձել նրանց անզգամությունը» /Ն. տ., 196/ և այլն:

Այսպիսի կառուցվածք ունեցող բարդ ստորադասական նախադասությունների շարադասությունը կայունացած է. երկրորդական նախադասությունը սովորաբար դրվում է գլխավոր նախադասությունից հետո: Նման շարադասությունը շարահարական կապակցության դեպքում, շարահյուսական այլ գործոնների հետ մեկտեղ, զգալի չափով նպաստում է երկու համապատասխան նախադասությունների ստորադասական հարաբերության դրսևորմանը: Այդ է վկայում այն փաստը, որ շրջված շարադասությամբ /առաջադաս երկրորդականով/ ոչ միայն խախտվում է ստորադասական հարաբերությունը մասերի միջև, այլև խեղվում է մտքի հստակությունը ամբողջ մասերի միջև, և անհրաժեշտություն է ծագում բարդ նախադասության բաղադրիչները կապակցել շաղկապով ամբողջ բարդ նախադասության իմաստը հստակելու և մասերի համապատասխան շարահյուսական հարաբերությունը պահպանելու համար:

Այսպիսով քննության ենթարկվող հանգման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությունն իրացվում է երկու հիմնական գործոններով հարցական դերանվամբ և շարադասությամբ, որոնք զուգակցվում են հատուկ հնչերանգով, շարահյուսական դադարով և այլն: Վերջիններս ստորադասական կապակցության տեսակետից, ինչպես և նախորդ ենթախմբում, ածանցիկ դեր ունեն:

3. Նախորդ հատվածում, բնույթով ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություններն ուսումնասիրելիս, մենք տեսանք, որ շարահարական կապակցության եղանակներից մեկը սերտորեն առնչվում է շարահյուսական տեսակետից գլխավոր համարվող այնպիսի նախադասությունների հետ, որոնք ստացել են դարձվածաբանական արժեք: Որոշ իմաստով հիշյալ կառուցվածքն են հիշեցնում հանգման անուղղակի խնդիր այնպիսի երկրորդական նախադասություններ, որոնք շարահյուսորեն նախադասության արժեք ունեցող կայուն կապակցություններ են՝ դարձվածի վերածված կամ վերածվող միավորներ:

Մեր միտքը բացատրելու համար քննենք հետևյալ օրինակը. «Ոտքի վրա հազիվ էր կանգնում, քիչ էր մնում *վայր ընկներ*»: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում են այս բարդ նախադասության կազմի մեջ մտած վերջին երկու պարզ նախադասությունները, որոնցից մեկը՝ չընդգծվածը, շարահյուսական տեսակետից գերադաս է մյուսի նկատմամբ, որը իր բնույթով հանգման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասություն է և իբրև այդպիսին ցույց է տալիս այն առարկայացած գործողությունը, ինչին առնչվում է գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի գործողությունը /«... *վայր ընկնելուն* քիչ էր մնում»/: Որ շարահյուսորեն վերջինս իրոք ստորադաս նախադասություն է՝ շարահարությամբ կապակցված, վկայում է ձևաբանական տեսակետից ոչ այնքան քիչ կարևորություն ունեցող այն օրինաչափությունը, որ նրա ստորոգյալը բացառապես անփոփոխ կերպով դրվում է բայի ըղձական եղանակով: Այս եղանակը երկար ժամանակ *ստորադասական* է կոչվել հենց միայն այն պատճառով, որ նրա կիրառության սահմանները գերազանցապես ամփոփվում են երկրորդական նախադասության մեջ:

Գլխավոր կոչված այսպիսի նախադասությունը իրենից ներկայացնում է ինքնուրույն ստորոգում ունեցող, այսինքն՝ նախադասության հիմնական հատկանիշը դեռևս պահպանած, կայուն կապակցություն, սակայն այնպիսին, որ նախադասության արժեք ունի, արտահայտում է միտք: Նրա բայ-ստորոգյալը ցույց է տալիս ստույգ կերպով կատարված կամ կատարվող գործողություն և միշտ դրվում է սահմանական եղանակի ներկա, անցյալ անկատար, կատարյալ, վաղակատար ժամանակաձևերով: Ուրիշ հարց է, որ բարդ նախադասության մեջ այն ստացել է եղանակավորման արժեք և սոսկ ձևական, այսպես ասած, շարահյուսական տեսակետից է կատարում գլխավոր նախադասության պաշտոնը, իրականում բուն գլխավոր միտքը արտահայտվում է ստորադաս նախադասությամբ: Գլխավոր նախադասության շնորհիվ իմացվում է, որ երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողությունը կատարվելու վրա է /էր/, սակայն չի կա-

տարվել, եթե բայը դրական խոնարհման է, և ընդհակառակն: Այլ խոսքով գլխավոր նախադասությունը ցույց է տալիս երկրորդական նախադասության ստորոգյալի արտահայտած չկատարված /կամ կատարված/ գործողության և նրա հնարավոր կատարման /կամ չկատարման/ միջև եղած տևողությունը ժամանակի և տարածության մեջ:

Բերենք մի քանի օրինակ ևս. «Մազ էր մնում *կամուրջից վայր ընկներ*», «Մի քայլ էր մնում *հասներ բնագծին*, և այն ժամանակ արդեն կարելի էր մտածել փրկության մասին»: «Քիչ էր մնում *սիրտս պայթեր ուրախությունից*...» /ՀՄԸ, 245/, «Ինչ վերաբերում է Ցլիկ-Ամրամին, ուրախությունից քիչ էր մնում *թագավորի ծեռքերը համբուրեր*» /ՄԳՄ, 90/, «...Ուրախությունից քիչ մնաց *խելքս թռչեր*» /և.տ., 59/, «Հուսահատությունը, քիչ մնաց, *դեպի ծովակի խորքը մղեր նրան*...» /և.տ., 303/, «Սրանով միջատ սոխակը /ծղրիդը/, քիչ է մնում, *խլի թռչուն սոխակի փառքը*» /ՀԹԵ, 1, 180/, «Սաղավարտը սեղմում է ճակատս, քիչ է մնում *ականջներս պոկվեն*, բայց ցավ չեմ զգում» /ԲՀՍՉ, 58/, «Մուտքի մոտ կանգնած մի կին, քիչ էր մնում *գետնին գլորվեր*, երբ մի մարդ բռնեց նրա թևից» /ՀԽՄԸ, 137/, «Հազիվ էր զսպում հեկեկանքը: Մազ էր մնում *ծառս լիներ տեղում ու գլուխը ծեծեր*» /ՍԽՄՄ, 713/, «*Ճել Ավան բիծան*, քիչ էր մնում, *տրաքվի*» /և.տ., 35/ և այլն:

Որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում այսպիսի կառուցվածք ունեցող նախադասությունների շարադասությունը: Գլխավոր նախադասությունը կարող է ընկնել երկրորդականից առաջ կամ նրա մեջ /հմմտ. վերի օրինակներից մի քանիսը, հատկապես վերջինը/: Եվ շնորհիվ այն բանի, որ գլխավոր նախադասությունը շատ հաճախ ընկնում է երկրորդականի մեջ, այն միտում է հանդես բերում ծուլվելու երկրորդականին և կորցնելով շարահյուսական հատկանիշները վերածվելու եղանակավորող կայուն կապակցության ի լրացումն ստորադաս նախադասության բայ-ստորոգյալի:

Ստորադասական կապակցությունը այսպիսի նախադասություններում, շաղկապի բացակայության դեպքում, իրացվում է երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային որոշակի, անփոփոխ կիրառությամբ. այն, ինչպես ասվեց, դրվում է ըղձական եղանակի երկու ժամանակաձևերով և պայմանավորում է ստորադասությունը բարդ նախադասության համապատասխան մասերի միջև:

Դարձվածային արժեք են ստացել նույնատիպ կառուցվածքի բարդ նախադասությունների մեջ նաև հետևյալ գլխավոր կոչվող նախադասությունները: Սրանք ևս, ծագումնաբանական, այժմ արդեն ձևական, քերականական տեսակետից են միայն գլխավոր, մինչդեռ իրականում նույնպես ստացել են եղանակավորող նշանակություն և

իրենց բովանդակությամբ հավաստիացնում են երկրորդական նախադասության ստորոգյալի արտահայտած գործողության, եղելության կատարումը, դրանց այս կամ այն հատկանշի իրական, ստույգ լինելը կամ չլինելը: Դրանք դարերի ընթացքում մշակված ժողովրդական լեզվամտածողության արգասիք հանդիսացող, այսպես ասած, երդումներն են, որոնց միջոցով մարդ արարածը աստվածներին, ժամանակի ընթացքում պաշտամունքի վերածված երկնային մարմիններին, շատ անգամ հարազատներին վկայակոչելով կամ իբրև վկա ներկայացնելով հաստատում է իր խոսքի ճշտությունը: Այսօր աշխարհի շատ լեզուներում, նմանապես և հայերենում, դրանք գրեթե կորցրել են իրենց նյութական իմաստը և ստացել եղանակավորող նշանակություն: Համենայն դեպս այսօրվա միջմոլորակային հրթիռների, համակարգիչների ու ջերմամիջուկային դարի մարդը, երբ ասում է «*Արևս վկա* էլ սիրտ ու տեղ չկա», այնքան էլ չի հավատում, որ իրոք «Արևը վկա է էլ սիրտ ու տեղ չլինելուն»: Սակայն դրա շնորհիվ նա որոշ իմաստով փորձում է հաստատել երկրորդական նախադասությամբ արտահայտված միտքը /«... որ էլ սիրտ ու տեղ չկա»/: Եվ սակայն երկրորդական նախադասությունը շարահյուսորեն ցույց է տալիս այն առարկայացած գործողությունը կամ եղելությունը, վիճակը, երևույթը և այլն, որին ուղղվում է ձևական տեսակետից գերադաս համարվող նախադասության ստորոգյալի արտահայտած իմաստը, չենք ասում գործողությունը, որովհետև բաղադրյալ ստորոգյալի հանգույցը, տվյալ դեպքում *վկա է* ստորոգյալի *է* հանգույցը ավելի հաստատում է որևէ բանի իբրև վկա գտնվելը, քան թե վկայելու գործողություն կատարելը: Ի դեպ, գլխավոր նախադասության ստորոգյալը, ինչպես ասվեց, սովորաբար բաղադրյալ է՝ կազմված *վկա* վերադրից և *եակաե* բայից, որը դրվում է ներկա ժամանակով՝ թվով և դեմքով համաձայնելով ենթակայի հետ: Եթե ենթական եզակի թիվ ունի, շատ հաճախ երկրորդական նախադասության շարահարական կապակցության դեպքում զեղչվում է գլխավոր նախադասության բաղադրյալ ստորոգյալի հանգույցը, և մնում է միայն վերադիրը /օրինակ՝ *Աստված վկա..., արևս վկա..., երկինքը վկա.../:* Նման դեպքերում գլխավոր նախադասության ստորոգելիական հատկանիշը փոքր-ինչ մթագնում է, դրանով իսկ ավելի շոշափելի է դառնում նրա եղանակավորող դերը, և բարդ նախադասության մասերը, կարծեք թե, աստիճանաբար ձուլվում են իրար՝ վերածվելով մեկ պարզ նախադասության: Ահա մի քանի օրինակ.

«Այդ ի՞նչ եմ տեսնում...: Աստված է վկա՝ *առանց հարցնելու կարող եմ ասել, որ հայրս գալիս է*» /ՐՍ, 39/, «Դժգույն լուսինն է վկա՝ *չեմ զարմանում քեզ վրա...*» /ՀՍՅԵ, 50/, «Քարիդների սպիտակ ազդրերն են վկա՝ *պետք է պատմես ինձ այդ*» /Ն.տ., 9/, «Աստվածները վկա են

*որչափ թանկ է նստում իրեն ամեն մի փորձը»* /Ն.տ., 96/.

«--Դուք գիտեք, -- ասավ Մսրա թագավոր, --

Բայց թե իմ գլխին փորձանք գա մի օր,

Ես օրը վկա.

*Սրանից կգա»* /ՀԹԵ, 2. 99/.

«Հինգերորդ տարին է, որ ճանապարհի վրա եմ աշխատում, տղե՛րք, -- ասաց նա, -- բայց հորս գերեզմանը վկա. *մեր լեռնաշխարհում ոչ մի տեղ այդպիսի անհնարին տեղամաս դեռ չեմ տեսել»* /ՍԽՔ, 73/.

«Սիրել է խանը աղջկան.

Սիրել գաղտնի, իր հոգում.

Այնպես կին, Ղուրանը վկա,

*Չի եղել նույնիսկ քաննաթում»* /ԳՍԲ, 234/.

«Շուտով, փութով գարունը գա,

Նրա ստեղծիչ շունչը վկա,

*Ձյունի խաղն այդ նրբին ու պաղ*

*Դառնալու է լուսաշաղախ*

*Ծաղիկների անթև թերթեր.*

*Հազար-հազար նախշուն թիթեռ»* /ՎՆԳՔ, 130/:

Վերջին օրինակներում ստորադասություն այլևս գրեթե չկա. համապատասխան կապակցությունները ըստ էության արտահայտում են եղանակավորման իմաստ և ուրիշ ոչինչ: Դա մասամբ պայմանավորված է հանգույցի բացակայությամբ, նաև նրանով, որ եթե հանգույցի առկայության դեպքում նախ կապակցությունը այսպես թե այնպես կազմում է նախադասություն, երկրորդ ներքուստ զգացվում է շաղկապական կապակցության հնարավորությունը, մինչդեռ հանգույցի բացակայությամբ կապակցությունը երկրորդ եզրի հետ չի կարող հարաբերության մեջ մտնել շաղկապով, այսինքն կիրառություն չունեն շաղկապական զուգահեռ ձևեր, եթե առաջին եզրում բաց է թողնված հանգույցը:

Այս խմբի նախադասությունները նաև շարադասությամբ հիշեցնում են նախորդ ենթատեսակը այն իմաստով, որ այստեղ ևս գլխավոր համարվող նախադասությունը ընկնում է երկրորդականից առաջ: Սակայն, ի տարբերություն նախորդ ենթատեսակի, ստորադասական կապակցության ձևաբանական ու շարահյուսական միջոցները այստեղ այնքան ցայտուն չեն: Իբրև կապակցության միջոց ծառայում է շարահյուսական դադարը երկու համապատասխան պարզ նախադասությունների միջև, և հատուկ հնչերանգը, որ միավորում է նախադասության երկու եզրերը:

Սրանք էին հանգման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախա-

դասությունների շարահարական կապակցության հիմնական եղանակներն ու միջոցները:

Ինչ վերաբերում է հանգման հարաբերություն արտահայտող շաղկապավոր և հարաբերական նախադասություններին, ապա դրանք իրացվում են *որ, թե* շաղկապներով և *ով /ովքեր/* և այլ հարաբերականներով, որոնց սովորաբար գլխավոր նախադասության մեջ համապատասխանում է որևէ հարաբերյալ. օրինակ «Մեր ձայնը կտանք *նրանց, ովքեր կարդարացնեն մեր սպասելիքները*»:

Ն. Պառնասյանը նկատում է, որ հանգման երկրորդական նախադասություն «կարող են ունենալ նաև ձայնարկությունները...: Օրինակ

«Էրնե՛կ նրան, *ով իր գործով*
*Կապրի անվերջ, անդադար*»[1]

կամ

«Էրնե՛կ նրան, *ով որ ինձ պես*
*Գիտե տանջվել սիրուց էսպես*» /ժողովրդական/:

Այստեղ, սակայն, կուզեինք կատարել մի ճշտում: Հանգման կախյալ նախադասությունը վերաբերում կամ լրացնում է ոչ թե ձայնարկությանը, այլ զեղչված, ինչպես Գ. Սևակը կասեր «աներևույթ» բային *լինի* /«Էրնե՛կ *լինի* նրան...»/:

## 2. Միջոցի անուղղակի խնդիր

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ բնույթով միջոցի անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցությունը դեռևս օրինաչափության չի վերածվել ժամանակակից հայերենում: Պատճառն այն է, որ սովորաբար միջոցի խնդիր երկրորդական նախադասությունների կապակցության մեջ *որ, թե* շաղկապներին առընթեր գլխավոր նախադասության մեջ դեր են խաղում նաև հարաբերյալները, որոնց նյութական իմաստ են հաղորդում երկրորդական նախադասությունները[2]:

---

[1] Հմմտ. **Ն. Պառնասյան**, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, Երևան, 1961, էջ 88:

[2] Պետք է ասել, որ արդի հայերենում ոչ միայն հիշյալ շարահարական կապակցությունը, այլև առհասարակ միջոցի անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունները այնքան էլ շատ տարածում չունեն: Թերևս դրանով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ զոդվածավոր ստորադասական կապակցությունները քննելիս Ն. Պառնասյանը կես էջից փոքր-ինչ ավելի տեղ է հատկացրել միջոցի անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասություններին /տես նրա «Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում» աշխատությունը, էջ 89-90/, իսկ Վ. Առաքելյանը մեկ էջ /տես նրա «Հայերենի շարահյուսությունը», հ. 2, էջ 173/:

Շաղկապներն ու հարաբերյալները նման կառուցվածքի նախադասություններում սերտորեն առնչվում են միմյանց հետ և պայմանավորում մեկը մյուսին, և եթե բացակայում է սրանցից որևէ մեկը, չի կիրառվում նաև մյուսը կամ բարդության մասերի միջև փոխվում է հարաբերությունը: Օրինակ հետևյալ նախադասությունը. «Պատերազմը կանխվեց նրանով, *որ երկու մեծ տերությունները փոխադարձ զիջումներ արեցին միմյանց*» /մամուլ/: Ընդգծվածը միջոցի երկրորդական նախադասություն է: Այս մասնավոր օրինակի մեջ, ինչպես հեշտությամբ կարելի է նկատել, հնարավոր չէ զեղչել հարաբերյալը /*նրանով*/ կամ հարաբերությունը արտահայտել շարահարությամբ առանց աղավաղելու նախադասության իմաստը: Օրինակ չի կարելի ասել «Պատերազմը կանխվեց, որ երկու մեծ տերությունները...» և այլն, բայց կարելի է ասել «Պատերազմը կանխվեց, որովհետև երկու մեծ տերությունները...» և այլն, կամ բոլորովին առանց շաղկապի «Պատերազմը կանխվեց. երկու մեծ տերությունները...» և այլն, որպիսի փոփոխությունը, սակայն, իր հետ բերում է բարդ նախադասության մասերի հարաբերության *փոփոխություն: Փոփոխված տարբերակներից մեկում* մենք գործ ունենք պատճառահետևանքային հարաբերության հետ, մյուսում պարզապես առկա են երկու համարժեք նախադասություններ:

Միջոցի անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունը երբեմն կարող է գլխավոր նախադասության հետ կապակցվել *ինչ* հարաբերական բառով, որ կազմում է հարաբերական կախյալ նախադասություն: Այս դեպքում գլխավոր նախադասության մեջ հարաբերյալը կարող է չդրվել, ինչը քիչ է հանդիպում զոդվածավոր կապակցության մեջ: Հարաբերական կապակցության մեջ հարաբերականը կարող է ստանալ գործիական հոլով, ինչպես և այլ հոլովներ նախադասության մեջ կատարած իր շարահյուսական դերին համապատասխան: Օրինակ «մենք հարգում, հյուրընկալում ենք բարի կամքով մեզ մոտ հյուր եկած օտարերկրացիներին, հյուրասիրում ենք, *ինչով կարողանում ենք*»: Ընդգծվածը, իբրև միջոցի անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասություն, մատնանշում է այն առարկան կամ առարկայացած այն գործողությունը, որի շնորհիվ կամ որի միջոցով կատարվում է գլխավոր նախադասության գործողությունը:

## 3. Անջատման անուղղակի խնդիր

Անջատման անուղղակի խնդիր կախյալ շարահարությամբ նախադասությունները ունեն կիրառման համարյա շատ նեղ շրջանակներ: Սա նույնպես կարելի է բացատրել նրանով, որ անջատման երկ-

րորդական նախադասությունների զոդվածական կապակցության մեջ ևս, շաղկապից զատ, զգալի դեր ունեն հարաբերյալները, որոնք դրվում են գլխավոր նախադասության մեջ: Իսկ հարաբերյալների և զոդվածների շարահյուսական առնչությունը, ինչպես արդեն նշել ենք, հատկապես այստեղ շատ զգալի է. նրանք սովորաբար հանդես են գալիս միասին, և մեկը չի կիրառվում առանց մյուսի: Մեկնումեկի բացակայությունը կարող է հանդիպել այնպիսի նախադասություններում, որտեղ չի խախտվում բարդ նախադասության ամբողջականությունը, և պահպանվում է մտքի հստակությունը, շարահյուսական որոշակի հարաբերությունը համապատասխան մասերի միջև: Երբ առկա է հարաբերյալը, և բացակայում է շաղկապը /կամ հարաբերականը/, ապա ստորադասական կապակցության դերը հիմնականում հենց նրա վրա է ընկնում: Եթե չեն կիրառվում երկուսն էլ, ապա երկրորդական նախադասության սկզբում սովորաբար դրվում է որևէ եղանակավորող բառ կամ եղանակավորիչ նշանակություն ունեցող մակբայ, թեպետ կապակցությունը երբեմն կարող է իրացվել նաև դրանց բացակայությամբ:

Ինչ վերաբերում է անջատման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների բովանդակությանը, ապա պետք է նշել, որ նրանցում արտահայտված է այն գործողությունը, երևույթը, վիճակը, որը իբրև սկզբնաղբյուր է ծառայում գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի գործողության կամ եղելության իրականացման կամ բացառման համար:

Քննենք հետևյալ օրինակը. «Մի փամփուշտ էլ չկա, որ ինձ խփեմ: Հիմարություն: Ի՞նչ օգուտ նրանից, *ես եմ սպանում ինձ, թե նրանք*» /ԲՀՍՉ, 247/: Ընդգծված անջատման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունը լրացնում է գլխավոր նախադասության «կա» սպասելի բայ-ստորոգյալի իմաստը և ցույց է տալիս նրա կատարման սկզբնաղբյուրը /թե ինչից օգուտ չկա/, դրանով իսկ բացահայտելով *նրանից* հարաբերյալի նյութական բովանդակությունը:

Ինչպես և շարահյուսական այլ բնույթի երկրորդական նախադասություններում, այստեղ նույնպես, շարահարության մեջ կապակցության դերը մասամբ անցել է հարաբերյալին, որը երկրորդականի վերջադաս շարադասությամբ իրացնում է ստորադասական կապակցությունը բարդ նախադասության համապատասխան հատվածների միջև:

Ահա նույն կառուցվածքի ևս մեկ-երկու նախադասություն. «Նա ավելի շատ երկյուղ էր կրում այն բանից, *չլինի հանկարծ ուժերը չբավարա-*

*րեն. և մնա կիսաճանապարհին*»[1]: «Դու անշուշտ քաշվում էիր այն բանից, *արդյոք պատշաճի սահմանը չանցա՞ր առաջինը սեր բացատրելով նրան*». «Այդ պահերին ես հաճախ նրանից էի վախենում, *արդյոք կկարողանա՞մ այս թոհուբոհի մեջ մնալ անխոցելի*» և այլն:

Ինչպես ասվեց, շարահարական կապակցություն ունեցող բարդ նախադասության շարահյուսորեն գլխավոր համարվող եզրում կարող է բացակայել հարաբերյալը. այդ պարագայում գլխավոր նախադասության խնդրառու բային սովորաբար հաջորդում է անջատման երկրորդական նախադասությունը, որի սկզբին հաճախ դրվում է երկբայական կամ ենթադրական նշանակություն ունեցող որևէ եղանակավորող բառ: Դրանք դրսևորում են գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի գործողության կատարման երկրորդական նախադասությամբ արտահայտված սկզբնաղբյուրի նկատմամբ խոսողի հարցմունքը տարակուսանքի հետ միասին, որոշ ենթադրություն,երկմտանք[2]:

Ահա օրինակներ.

«Ձորքը վախենում էր *միգուցե քաղաքացիք բաց անեն քաղաքի դռները և թշնամուն ճանապարհ տան ներս մտնելու*» /ՐՍ, 306/: «Նա չմտավ Տարոն /.../ զգուշանալով, *միգուցե հանդիպի յուր հորը*» /Ն.տ., 476/, «--Եղբորս կյանքը վտանգի չենթարկելու համար, գոնե, պետք է ընդունենք ոստիկանի առաջարկությունը. --խոսեց իսկույն Սմբատ իշխանը՝ վախենալով, կարծես, *միգուցե ուրիշները հակառակ կարծիք հայտնեն*» /ՄԳՄ, 400/, «Ո՞ւր ես տանում կրակոտ մորուքդ: Գուցե վախենում ես, *չլինի թե Հռոմը դրանից այրվի*» /ՀՍՅԵ, 400/ և այլն:

Ինչպես դժվար չէ նկատել, անջատման անուղղակի խնդիր շարահարական կախյալ նախադասությունները լրացնում են գլխավոր նախադասության թվով սահմանափակ, չեզոք կամ կրավորական սեռի խնդրառու բայերի */զգուշանալ, վախենալ, երկյուղ կրել, սարսափել, քաշվել, ապշել, շվարել* և այլն/, որոնց իմաստի թելադրությամբ հիշյալ նախադասությունները ստանում են պատճառի

---

[1] Այստեղ երկրորդական նախադասությունը գլխավորի հետ մասամբ հարաբերվում է նաև **չլինի** բառով, որը ոմանց կողմից համարվում է ստորադասական շաղկապ, մանավանդ **թե**-ի հավելումով /չլինի թե/: Մեր կարծիքով այն ավելի շատ ունի եղանակավորող բառի հատկանիշներ, քան շաղկապի, քանի որ հավասարապես կարող է գործածվել և պարզ նախադասության մեջ առարկայի հատկանիշի նկատմամբ խոսողի վերաբերմունքն արտահայտելու համար (օրինակ «**Չլինի՞ /չլինի՞ թե/** հանկարծ ուժերը չբավարարեն, և մնա կիսաճանապարհին»): Այս կարծիքն է պաշտպանում նաև ակադեմիկոս Ս.Աբրահամյանը իր «Ժամանակակից հայերենի չթեքվող խոսքի մասերը» գրքում /Երևան, 1959, էջ 223/: Ուրիշ խնդիր է, որ տվյալ նախադասության մեջ, այլ գործոնների հետ միասին, այն մասամբ կատարում է նաև հարաբերության դեր, ինչը հատուկ է շատ եղանակավորող բառերի:

[2] Տե ս **Ս. Աբրահամյան**, Ժամանակակից հայերենի չթեքվող խոսքի մասերը, էջ 234:

երանգ. թեև չեն նույնանում պատճառի պարագա երկրորդական նախադասությունների հետ: Հիրավի, շաղկապի և հարաբերյալի բացակայության դեպքում դրանք ձևով ևս շատ են նմանվում իրար: Թվում է, թե դժվար է որոշել *զգուշանալ ինչի՞ց* և *զգուշանալ ի՞նչ պատճառով* կապակցությունների մեջ ո՞ր հարցն է ճիշտ: Այսպիսի դժվարություն չէր լինի, իհարկե, եթե առկա լինեին հարաբերյալն ու շաղկապները «զգուշանալ *այն բանից, որ*...», «զգուշանալ, *որովհետև*...»: Սակայն, այնուամենայնիվ, հենց այդ բացակա, բայց սպասելի շաղկապներն ու հարաբերյալներն են, որ բանալի են տալիս մեզ որոշելու շարահարությամբ երկրորդական նախադասության անջատման անուղղակի խնդի՞ր, թե՞ պատճառի պարագա լինելու հարցը:

Ելնելով գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի իմաստից և հիմք ունենալով ամբողջ երկրորդական նախադասության կառուցվածքն ու բովանդակությունը, հատկապես նրա բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառությունը կարելի է որոշել, թե ո՛ր շաղկապով /անհրաժեշտության դեպքում նաև գլխավորի մեջ հարաբերյալով/ սպասելի, հնարավոր է կապակցություն ստեղծել առանց էապես փոխելու, աղճատելու բարդ նախադասության իմաստը և հարաբերությունը նրա մասերի միջև: Վերցնենք վերևի օրինակներից որևէ մեկը. «Նա չմտավ Տարոն, զգուշանալով *նրանից /այն բանից/*, որ միգուցե հանդիպի յուր հորը»: Որոշակի նկատվում է այստեղ ընդգծված շաղկապի ու հարաբերյալների բնական, տեղին կիրառությունը: Այլ բան է, որ նախադասության կառուցվածքը փոքր-ինչ արհեստական է ու անհարթ. դա ոճական հարց է: Սակայն չեն աղճատվել ամբողջ բարդության մասերի փոխհարաբերությունն ու նյութական իմաստը, և սա է տվյալ դեպքում մեզ համար կարևորը: Կարո՞ղ ենք նախադասությունը փոխակերպել, նրա բաղադրիչները կապակցել *որովհետև /քանի որ/* շաղկապով: Փորձենք: «Նա չմտավ Տարոն, զգուշանալով, որովհետև /քանի որ/ միգուցե հանդիպի...», -- շարունակելն ավելորդ է, քանի որ նախ ակնհայտորեն խախտվել է բարդ նախադասության համապատասխան հատվածների նախկին հարաբերությունը, երկրորդ պատճառի իմաստ ունեցող *որովհետև* շաղկապը չի կարող դրվել այնպիսի ստորադաս նախադասության մեջ, որի բայ-ստորոգյալը ըղձական եղանակով է կիրառված /«... *որովհետև* հանդիպի՞՞...»/: Մյուս կողմից նախորդ օրինակում գործածված *որ* շաղկապը ևս կարող է երբեմն արտահայտել պատճառի հարաբերություն[1]. օրինակ «Նրա համար, որ այդպես է, լավ նայիր քեզ ու ինչքան կարող ես, շատ ապրիր»

---

[1] Տես, օրինակ, **Ս. Աբրահամյան**, Ժամանակակից հայերենի չքեքվող խոսքի մասերը, էջ 212 և հջ.:

/ ԷՀՃՃ. 14/. որտեղ ընդգծված նախադասությունը ցույց է տալիս գլխավոր նախադասության ստորոգյալի արտահայտած գործողության պատճառը («Լավ նայիր քեզ, *որովհետև* /կամ *քանի որ*/ այդպես է...» և այլն): Այս ճիշտ է: Սակայն «Սամվելից» քաղված մեր վերի օրինակում *որ* շաղկապը, այնուամենայնիվ, չի կարող արտահայտել պատճառի հարաբերություն, քանի որ, ինչպես մասամբ նշվեց վերը, պատճառի պարագա երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը կարող է կիրառվել բայի բոլոր եղանակներով, բացի ըղձական /և հրամայական/ եղանակից:

Այս փոքրիկ քննությունից հետո համոզված կարելի է պնդել, որ հիշյալ շարահարական նախադասությունները ոչ թե պատճառի պարագա, այլ անջատման անուղղակի խնդիր են, որոնք, անշուշտ, երբեմն կարող են ունենալ նաև պատճառի որոշ երանգ:

Այսպիսի կառուցվածքի անջատման երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությունը, շաղկապների ու հարաբերյալների բացակայության դեպքում, գերազանցապես իրացվում է շարադասությամբ: Գլխավոր նախադասության վերջում դրվում է բայ-ստորոգյալը կամ խնդրառու բայը, նայած այն բանին, թե շարահյուսորեն դիմավո՞ր, թե՞ անդեմ բայի հետ է կապված երկրորդական նախադասությունը: Վերջինս դիրքով վերջադաս է և սովորաբար սկսվում է երկբայական կամ ենթադրական իմաստ ունեցող որևէ եղանակավորող բառով:

Սակավ դեպքերում երկրորդական նախադասության մեջ կապակցությանը քիչ թե շատ նպաստող եղանակավորող բառն էլ կարող է բացակայել: Այսպիսի նախադասություններում մասերի միջև եղած ստորադասական հարաբերությունը ենթադրվում է իմաստից, իսկ դրա շարահյուսական ձևական արտահայտությունը, այնուամենայնիվ, շարադասությունն է և երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառությունը: Երկրորդական նախադասությունը վերջադաս է, իսկ նրա ստորոգյալը սովորաբար ըղձական եղանակի բայ: Հմմտ. հետևյալ օրինակները.

«Շատ եմ վախենում *Պարսկաստան կանչվենք*» /ԴԴՎ, 222/. «Սութ է, վախենում եմ *գերմանացիների երախը ընկնենք*» /ԲՀՍՉ, 176/. «Ապշեցան, շվարեցան *ինչպես գոց դռներով սրահին մեջ մտավ*» /ԱԱՔ, 181/ և այլն:

Անջատման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների այսպիսի կառուցվածքը ևս քիչ է տարածված և առանձին օրինաչափություն չի կազմում: Այն հեշտությամբ կարելի է փոխակերպել վերածելով դերբայական դարձվածի, պահպանելով նույն միտքն ու իմաստը: Օրինակ «Շատ եմ վախենում *Պարսկաստան կանչվե-*

*լուց*»: Դեմքի ու թվի շփոթումից խուսափելու համար, մանավանդ երբ ստորոգյալների դեմքն ու թիվը տարբեր են, նպատակահարմար է դարձվածի մեջ մուծել համապատասխան դեմքի ու թվի դերանուն[1]. թեև այն կարող է բացակայել երկրորդական նախադասության մեջ, որտեղ դրանք հեշտությամբ արտահայտվում են խոնարհված բայ-ստորոգյալով /հմմտ. հենց նոր բերված օրինակը *մեր* դերանվամբ և առանց դերանվան, որտեղ անորոշ է, թե ում «Պարսկաստան կանչվելուց» է վախենում/:

Անջատման անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությունը կարող է դրսևորվել նաև հարաբերական կախյալ նախադասություններում, որտեղ կապակցության դեր են խաղում հարաբերականները: Գլխավոր նախադասության մեջ սովորաբար առկա է լինում մի հարաբերյալ բացառական հոլովով, որ կատարում է ձևական անջատման անուղղակի խնդրի պաշտոն: Օրինակ «Մերժողական պատասխան ստացավ նույնիսկ նրանից, *ում բոլորից շատ էր հավատ ընծայում, և ով իր ամբողջ կյանքով պարտական էր իրեն*»:

## 4. Վերաբերության անուղղակի խնդիր

Անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասությունների մի տեսակն էլ վերաբերության նախադասություններն են, որոնք սերտորեն առնչվում են ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություններին, սակայն, ի տարբերություն վերջինների, ցույց են տալիս այն գործողությունը, եղելությունը կամ երևույթը, որի վերաբերյալ մի բան է պատմվում կամ հաղորդվում գլխավոր նախադասության խնդրառու բայի շնորհիվ:

Իրենց կատարած շարահյուսական դերին համապատասխան վերաբերության երկրորդական նախադասությունները լրացնում են գլխավոր նախադասության ասացական-հասկացական իմաստի խնդրառու բայերին[2], ինչպես *ասել, պատմել, տեղեկանալ, խորհուրդ անել, մտածել, հարցնել, հարցուփորձ անել* և այլն: Այս բնույթի երկրորդական նախադասությունների ստորադասական հարաբերությունը գլխավոր նախադասությանը շարահարական կապակցության դեպքում հնարավոր է իրացնել հետևյալ եղանակներով:

---

[1] Հմմտ. նաև **Ժ. Տ. Ճշմարիտյան**, Դերբայական դարձվածը արդի հայերենում. Երևան. 1961. էջ 34 և հջ.:

[2] Տես նաև **Ն. Պառնասյան**, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում. էջ 90, այլև նույնի «Անշաղկապ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում». Լեզվի և ոճի հարցեր. Երևան, 1964. № 2. էջ 100:

1. Վերաբերության երկրորդական նախադասություններին շատ հաճախ գլխավոր նախադասության մեջ համապատասխանում է *մասին* կապը իր խնդրի հետ, որ *այն* դերանունն է կամ *նա* դերանվան սեռական հոլովաձևը /*այն* կամ *նրա մասին*/: Վերջիններս փաստորեն կատարում են հարաբերյալի դեր: Արդ, եթե շարահարական է կապակցությունը, երկրորդական նախադասության գլխավորի հետ շարահյուսական հարաբերություն ստեղծելուն զգալիորեն նպաստում են հիշյալ հարաբերյալները, որոնք մի կողմից վկայում են, որ մենք գործ ունենք միմյանց նկատմամբ ստորադասական հարաբերության մեջ գտնվող նախադասությունների հետ, մյուս կողմից իրենց նյութական բովանդակությունը ստանում են հենց երկրորդական նախադասությամբ:

Վերցնենք հետևյալ օրինակները. «Ավելի լավ է պատմիր *այն մասին, արդյոք չվախեցա՞ր մեն-մենակ դուրս գալով ամեհի գազանի դեմ*», «Բայց Վինիկիոսը մտածում էր *այն մասին արդյոք Քիլոնը սուտ չի՞ խոսում*» /ՀՍՅԵ, 577/, «Ինձ տեսավ թե չէ, սկսեց հարցուփորձ անել *այն մասին իսկապես դեռ հավատարի՞մ եմ մնացել իմ ուխտին*», «Խորհուրդ հարցրեց Պետրոնիոսից նաև *այն մասին արդյոք պատահարին նվիրված ոտանավորին չկցի՞ մի քանի փառահեղ անարգանքներ աստվածների հասցեին*» /ՀՍՅԵ, 488/ և այլն:

Ընդգծված հատվածները վերաբերության անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասություններ են, և դժվար չէ նկատել, որ շարահարական կապակցության ձևական-շարահյուսական արտահայտությունները չեն սահմանափակվել միայն հարաբերյալների առկայությամբ:

Ստորև քննվող կառույցներում մենք կտեսնենք, որ վերջիններիս առկայությունը այնքան էլ պարտադիր չէ: Այստեղ կապակցության մեջ որոշ դեր ունեն նաև առանձին եղանակավորող բառեր կամ մակբայներ, որոնք կապակցական շարահյուսական մասնակի հատկանիշներից զատ, իրենց բառիմաստին համապատասխան, միաժամանակ դրսևորում են խոսողի այս կամ այն վերաբերմունքը հանդեպ երկրորդական նախադասության բովանդակության, ավելի ստույգ նրա ստորոգյալի արտահայտած գործողության, իրավիճակի կամ սրանց հատկանիշների և այլն: Դեռ ավելին, եղանակավորող բառերը կանխորոշում են տվյալ նախադասության նաև հնչերանգը, և եթե այն հարցական է, ապա այդպիսին, ինչպես արդեն նշել ենք, ավելի հակում ունի գլխավոր նախադասության հետ կապակցվելու առանց շաղկապի:

2. Հետևյալ նախադասության մեջ բացակայում է նաև հարաբերյալը, սակայն ստորադասական կապակցությունը այնուամենայնիվ

զգացվում է. դա շնորհիվ *արդյոք* եղանակավորող բառի է. որ դրվել է երկրորդական նախադասության սկզբում գլխավոր նախադասության խնդրառու բայից անմիջապես հետո: «Ծերունին հայտնեց, թե հայրը մի քանի անգամ մարդիկ է ուղարկել տեղեկանալու *արդյոք վե՞ր է կացել որդին, թե՞ ոչ*» /ՐՍ, 489/: Այս տիպի երկրորդական նախադասությունն ունի իր շաղկապավոր տարբերակը *թե*-ով, որը սաստկացնում է առանց այն էլ որոշ թեություն ունեցող նախադասության երկբայական վերաբերությունը, որից խուսափել է հեղինակը կազմելով շարահարական նախադասություն: Դրան նպաստել է նույն *թե* շաղկապի առկայությունը երկրորդական նախադասության մեջ, չնայած որ նրա շարահյուսական պաշտոնը տարբեր է *թե* ստորադասական շաղկապից: Այստեղ կարծեք թե ևս առկա է շարահյուսական յուրահատուկ տարնմանություն:

3. Հիշելի է քերականական նաև մի այլ օրինաչափություն. քննվող բնույթի երկրորդական նախադասությունը սկսվում է որևէ հարցական դերանվամբ, սակայն հարաբերական նախադասություն չէ, այլ առկա է շարահարական կապակցություն:

Ահա մի քանի օրինակ. «Մի՞թե քարսրտություն չէր լինի հարց ու փորձ չանել նրանց մասին, չտեղեկանալ *ի՞նչ է նրանց պատահում, ինչպե՞ս է նրանց առողջությունը, և որտե՞ղ են բնակվում*» /ՀՍՅԵ, 365/, « Վերջը սկսեց նրանց հարց ու փորձ անել *ի՞նչ է կատարվում նրանց սրտում*». «Մի քանիսը միմյանց հետ խորհուրդ էին անում այն մասին *ինչպե՞ս հեռացնեն վտանգը*...» և այլն:

Թվում է, թե այստեղ վերաբերության երկրորդական նախադասությունը գլխավորին շաղկապում են *ինչ, ինչպես, որտեղ* դերանունները: Դա մասամբ այդպես է, եթե չհաշվենք այն հանգամանքը, որ կապակցությանը զգալիորեն նպաստում է և բարդ նախադասության մասերի շարադասությունը երկրորդականի վերջադաս դիրքը: Սակայն հիշյալ դերանունների հարաբերականի որոշ դեր ստանձնելը նրանց շարահյուսական հիմնական հատկանիշը չէ տվյալ հարաբերության մեջ, այն ածանցիկ է, եկամուտ և պայմանավորված է շարահարական կապակցությամբ: Դրանց կապակցական դերը վերանում է շաղկապական *համապատասխան նախադասության մեջ, որտեղ բաղադրիչները* կապակցվում են շաղկապով: Այստեղ դրանք միայն կկատարեն նախադասության համապատասխան անդամի պաշտոնը, ինչպես կապակցական դերին զուգահեռ կատարում էին նաև շարահարական կապակցության մեջ /հմմտ. «Վերջը սկսեց նրանց հարց ու փորձ անել, *թե ի՞նչ* է կատարվում նրանց սրտում» շաղկապական տարբերակը/:

* * *

Վերջում հարկ ենք համարում նշել, որ, ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, կախյալ շարահարությամբ անուղղակի խնդիր նախադասությունները այլ տիպի շարահարական կապակցությունների համեմատությամբ զգալի չափով ավելի պակաս են կիրառվում կապակցության եղանակների ու ձևերի սակավության պատճառով[1]:

[1] Գուցե այս է պատճառը, որ Ն. Պառնասյանը իր անշաղկապ նախադասությունների մասին մենագրության մեջ բոլոր տեսակի անուղղակի խնդիրներին հատկացրել է միայն 3 էջ, իսկ Վ. Առաքելյանը ոչ մի էջ, ըստ երևույթին առհասարակ չընդունելով այդպիսի կախյալ շարահարությունների հնարավորությունն ու գոյությունը: Համմտ.. օրինակ **Ն. Պառնասյան**. Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում. Լեզվի և ոճի հարցեր, հ. 2, Երևան, 1964. էջեր 99--102, այլև **Վ. Առաքելյան**. Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, Երևան, 1964, «Կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասություն» գլուխը. էջ 369 և հջ.:

# ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

## ՊԱՐԱԳԱՅԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ ԿԱԽՅԱԼ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅԱՄԲ ՇԱՐԱՀԱՐԱԿԱՆ ԲԱՐԴ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Պարագայական երկրորդական նախադասությունները, անկախ իրենց կապակցության եղանակներից /շաղկապով կամ հարաբերական բառով, ձևաբանական-շարահյուսական ուրիշ միջոցներով և այլն/, լրացնում են գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալին կամ դերբայով արտահայտված որևէ անդամի և ցույց են տալիս սրանց նշած գործողության, եղելության հետ առնչվող զանազան հանգամանքներ, պարագայական այլևայլ հարաբերություններ: Սակայն որքան բազմազան են շարահարական կապակցության եղանակները պարագայական երկրորդական նախադասություններում, այնքան թվով սահմանափակ են պարագայական երկրորդական նախադասությունները ըստ իրենց լրացական բնույթի: Եվ միշտ չէ, որ զոդվածավոր պարագայական նախադասությունների կողքին առկա են շարահարական համապատասխան փոփոխակներ: Այլ խոսքով ոչ թե բազմազան են իրենք շարահարությամբ պարագայական երկրորդական նախադասությունները, այլ շատ են ու բազմազան եղածների կապակցական միջոցները:

Քերականական այս օրինաչափությունը ուղղակիորեն կախում ունի շաղկապավոր պարագայական երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցության եղանակներից, ձևաբանական-շարահյուսական միջոցներից, նրանից, թե, արդյոք, տվյալ պարագայական նախադասության ստորադասական կապակցությունը իրականում կարո՞ղ է իրացվել շաղկապով, թե՞ ոչ, թեև շաղկապավոր կապակցության առկայությունը *ինքնին* դեռևս նախադրյալ չէ նրան զուգահեռ շարահարական կապակցության գոյության համար:

Չպետք է մոռանալ, որ պարագայական որոշ տիպերի նախադասություններ էլ կան, որոնք, ընդհակառակն, կազմում են միայն շարահարական կապակցություններ: Կան և այնպիսիք, որոնք կապակցվում են միայն հարաբերականներով, և շաղկապավոր կապակցությունը նրանցում բացառվում է: Օրինակ պարագաների մեջ, հերթականությամբ սովորաբար առաջին տեղը գրավող, հենց տեղի պարագա երկրորդական նախադասությունները: Ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրությունները, դրանց ստորադասական կապակցությունն իրացվում է *որտեղ, ուր* հարաբերական բառերով, իսկ շաղկապներն այստեղ

որևէ դեր չունեն: Ինչպես նկատում է Ն. Պառնասյանը, որն իր աշխատության մեջ մանրակրկիտ ուսումնասիրության է ենթարկել շաղկապավոր կապակցությունները բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ, «Նրանք /տեղի պարագա երկրորդական նախադասությունները -- Ա.Պ./ գլխավոր նախադասությանը միանում են *միայն հարաբերական բառերով*: Որպես տեղի երկրորդական նախադասությունների կապակցության միջոց օգտագործվում են *որտեղ, ուր* հարաբերական դերանունները...»[1]:

Նույնը վկայում է նաև Վ. Առաքելյանը ավելացնելով «*որ կողմ*» բառերը[2]: Ուստի, բնականաբար, երբ չկա շաղկապավոր կապակցություն, այսինքն երբ առկա է ոչ թե շաղկապական, այլ հարաբերական կախյալ նախադասություն, տեղի պարագա երկրորդական նախադասությունների շարահարական կապակցությունը դառնում է հազվագյուտ իրողություն:

Արդ տեսնենք, թե որոնք են ժամանակակից հայերենի պարագայական երկրորդական նախադասությունների շարահարությամբ ստորադասական կապակցության տեսակներն ու դեպքերը ներառյալ այնպիսի կապակցությունը, որի մեջ բացակայում են շաղկապի դեր խաղացող հարաբերական դերանունները հարաբերականները:

## 1. ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՊԱՐԱԳԱ

Բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասությունները կապված են գլխավոր նախադասության ստորոգյալի կամ որևէ պաշտոն կատարող դերբայի հետ և ցույց են տալիս նրա արտահայտած գործողության, եղելության կատարման կամ որևէ վիճակի, դրության մեջ գտնվելու ժամանակը: Թե զոդվածավոր և թե շարահարությամբ բարդ նախադասությունների համապատասխան հատվածների ստորոգյալների միջև լինում է եղանակաժամանակային որոշակի առնչություն, որը մերթ արտահայտվում է ժամանակածևերի լիակատար կամ մասնակի համաձայնությամբ, մերթ ձևաբանական-շարահյուսական այլ գործոններով: Նշելի է, որ զոդվածավոր ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասությունները ժամանակակից հայերենում հարաբերակից պարագայական այլ երկրորդական նախադասությունների համեմատութ-

---

[1] **Ն. Պառնասյան**, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, էջ 94, ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 203:

յամբ աչքի են ընկնում իմաստային հարաբերությունների և կառուցվածքային հատկանիշների խիստ բազմազանությամբ. ինչը որոշակիորեն պայմանավորված է կապակցական դեր խաղացող. բառային նշանակություններով չափազանց հարուստ բազմապիսի շաղկապներով. ինչպիսիք են՝ *միևչև. միևչև որ. հենց. հենց որ. քե չէ. որ* և այլն: Իմաստային և կառուցվածքային այսպիսի բազմազանությունից զուրկ են. սակայն. կախյալ շարահարությամբ ժամանակի պարագա նախադասությունները. և դա. իհարկե. բնական է. քանի որ իմաստային բազմազանությունն ու բազմիմաստությունը երկրորդական նախադասությանը մեծ մասամբ հաղորդում են. ինչպես նշվեց. վերևի շաղկապները. որոնք բացակայում են շարահարական կապակցության մեջ:

Ինչ վերաբերում է կախյալ նախադասություններից ժամանակի պարագայի շարահյուսական պաշտոն կատարող հարաբերական երկրորդական նախադասություններին. ապա դրանց իմաստային երանգները ևս բազմազան են. ինչը կապված է կապակցության դեր խաղացող *քանի /քանի որ/. երբ /երբ որ/* հարաբերականների հետ: Օրինակներ.

«*Ու միշտ քանի որ կա շահ ու գերի. ստրուկ ու տեր.*
Չի լինելու երկրի վրա ոչ շիտակ խոսք. ոչ կյանք. ոչ սեր...» /ՀԹ. 2. 276/:

«*Երբ էս հին աշխարհը մտա ես տաղով. սազով. քամանչով.*
Ի՞նչ պիտի անի աշխարհում էս անմիտ-անճարը ասին:
Սակայն *երբ խալխի քեֆերին ես անուշ իմ տաղերը ասի.*
Ամառվա մրգերի նման անուշ է քո բառը ասին» /ԵՉԸԵ.42/:

«*Երբ ես երգեր եմ գրում.* ինձ հետ հուզվում ես դու.
Ինձ հետ ուրախ ես լինում. ինձ հետ տխրում ես դու» /ԳՄԵ. 56/ և այլն:

Սրանք սովորական կազմություններ են և տեղ են գտել նաև դպրոցական դասագրքերում:

Որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև շարահարական կապակցությունները իրենց առանձին դրսևորումներով:

1. Ամենից առաջ անհրաժեշտ է հիշել. որ երբ կապակցությունը իրացվում է շարահարությամբ. ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասություն ունեցող բարդ նախադասության մեջ կապակցական դերը գերազանցապես իրենց վրա են վերցնում գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությունները: Ընդ որում երկրորդական նախադասության բայ-ստորոգյալը հաճախ ստանում է հարաբերական իմաստ: Այսպես. հայտնի է. որ սահմանական եղանակի անցյալ

կատարյալ ժամանակածևը միշտ չէ, որ արտահայտում է անցյալում ստուգապես կատարված-ավարտված գործողություն: Այն երբեմն կարող է արտահայտել նաև կատարելի գործողություն կամ եղելություն, ինչպես նաև դրական խոնարհման բայը կարող է արտահայտել ժխտական, իսկ ժխտական խոնարհման բայը դրական իմաստներ և այլն:

Ահա հենց այսպիսի հարաբերական կիրառությունները հաճախ նպաստում են և կապակցությանը: Քննենք հետևյալ նախադասությունը: «Դասը սկսվեց էլ ոչ ոքի ներս չեմ թողնելու»: Կախված հնչերանգից այս բարդ նախադասության մասերը կարող են ունենալ երկակի իմաստ ու շարահյուսական հարաբերություն.

ա/ Եթե ամբողջ բարդ նախադասության երկու հատվածների հնչերանգները ունենան երկու բարձրացող-իջնող կորագծեր /չմոռանանք, իհարկե, որ առաջին հատվածի ավարտման պահին ձայնը այնքան չի իջնում, որքան ամբողջ նախադասությունը ավարտելու ժամանակ, հակառակ պարագայում նախադասությունը կավարտվեր հենց այդտեղ, և կունենայինք երկու անկախ, ինքնուրույն միավորներ երկու ավարտուն նախադասություններ/.

օրինակ.

«Դասը սկսվեց, էլ ոչ ոքի ներս չեմ թողնելու»:

այս դեպքում առաջին պարզ նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառությունը կարելի է հասկանալ իր սովորական, «բնական» իմաստով, իբրև ստույգ կերպով կատարված-ավարտված փաստի արձանագրություն /այն, որ «Դասը արդեն *սկսվել է, սկսվեց*»/: Այստեղ դիրքով երկրորդ պարզ նախադասությունը արտահայտում է կատարվելիք այնպիսի գործողություն, որի իրականացումը հաստատ է, կախում չունի որևէ այլ գործողությունից, պայմանից կամ պարագայից, այսինքն ունի մոտավորապես այսպիսի իմաստ «Դասը /արդեն/ սկսվեց, և էլ ոչ ոքի ներս չեմ թողնելու»: Նման դեպքում բարդ նախադասության մասերը թեև միմյանց հետ փոխադարձորեն կապված են իմաստով, սակայն շարահյուսորեն համարժեք են և կազմում են համադասական կապակցություն: Կարելի է որոշ սահմաններում փոփոխել երկու պարզ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային կիրառությունները առանց էապես ազդելու նրանց շարահյուսական հարաբերության վրա. օրինակ «Դասը *կսվել է /սկսված է, սկսվում է* և այլն/, և էլ ոչ ոքի ներս *չեմ թողնելու /չեմ թողնի, չպետք է թողնեմ* և այլն/», կամ «Դասը *սկսվել էր /սկսված էր, սկսվելու էր, սկսվում էր* և այլն/, և էլ ոչ ոքի ներս *չէի թողնելու /չպիտի*

*թողնեի* և այլն/»:

բ/ Եթե առաջին հատվածի ստորոգյալը փոքր-ինչ ավելի շեշտված է արտաբերվում, քան բարդ նախադասության մյուս հատվածները. այսինքն այն հանդիսանում է արտաբերման-ելևէջավորման բարձրակետը. քանի որ նաև տրամաբանական շեշտի կրողն է, և եթե այդ հնչերանգը *համապատասխանում* է ստորադասական շաղկապով կապակցված նախադասության հնչերանգին. ինչպես հետևյալ կորագծերում

«Հենց որ դասը սկսվեց, էլ ոչ ոքի ներս չեմ թողնելու».

«Դասը սկսվեց, էլ ոչ ոքի ներս չեմ թողնելու».

ապա առաջին պարզ նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակա-ժամանակային կիրառությունը հարաբերական է և չունի իր բուն կատարյալի կատարված-ավարտված գործողության իմաստը: Բարդ նախադասության առաջին բաղադրիչ հատվածը ցույց է տալիս այն ժամանակը. երբ կատարվելու է կամ պետք է կատարվի երկրորդ հատվածի բայ-ստորոգյալի *արտահայտած գործողությունը*: *Այստող արդեն* մենք գործ ունենք ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասությամբ բարդ ստորադասական նախադասության հետ: Ստորադաս նախադասության բայը թեև դրված է սահմանականի անցյալ կատարյալ ժամանակաձևով, սակայն ունի ապառնիի նշանակություն. քանի որ չի ցույց տալիս ստույգ կերպով կատարված-ավարտված գործողություն, ինչպես առաջին դեպքում էր, այլ այնպիսի գործողություն, որի կատարումը հնարավոր է ու սպասելի, և երբ որ *այն* կատարվի, անխուսափելիորեն կատարվելու է նաև երկրորդ, տվյալ պարագայում գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի նշած գործողությունը: Այսպիսի կառուցվածքի երկրորդական նախադասությունների բայ-ստորոգյալը շարահարական կապակցության դեպքում իր հարաբերական իմաստի շնորհիվ ստանձնում է նաև շարահյուսական լրացուցիչ դեր, որով և ստորադասություն է ստեղծվում այդ ամբողջ բարդ նախադասության եզրերի միջև: Ամբողջ նախադասությունը ունի հետևյալ մոտավոր իմաստը, *«Դասը որ սկսվի*, էլ ոչ ոքի ներս չեմ թողնելու» /կամ «*Հենց որ դասը սկսվի*, էլ ոչ ոքի...» և այլն/, որտեղ ընդգծված հատվածները, իբրև ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասություններ, ցույց են տալիս գերադաս նախադասության բայի *արտահայտած գործողության կատարման ժամանակը զուգահեռաբար* ընդգծելով հեղինակի կամային, այսպես ասած, նախազգուշական վե-

րաբերությունը: Վերջին հանգամանքի շնորհիվ ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասությունը կարծեք թե հակվում է ստանալու նաև պայմանի երանգ:

Հիշյալ կառուցվածքն ու բայերի եղանակաժամանակային կիրառությունն ունեցող բարդ նախադասությունների համապատասխան հատվածների ստորադասական շաղկապը կամ նույնիսկ հարաբերականը */երբ/*, այսպիսով, երբեմն կարող են բացակայել, երբ այդ հատվածը դրսևորում է մեր քննած հարաբերություններից երկրորդը ժամանակային պարագայական իմաստը: Կապակցության մեջ քիչ դեր չունի նաև նախադասության հատուկ հնչերանգը, որը կարող է փոխել բարդ նախադասության մասերի շարահյուսական հարաբերությունը, ինչպես մենք փորձեցինք ցույց տալ վերը:

Բերենք մեկ-երկու օրինակ ևս.

«Գիշերը դեռ կարելի է կանգնած լուսացնել...: Իսկ ցերե՞կը: *Մշուշը ցրվեց* հնարավոր չի լինի գլուխ բարձրացնել» /ԲՀՍՉ, 132. ուզում է ասել՝ գիշերը, երբ մշուշ է, դեռ կարելի է կանգնած լուսացնել, իսկ *հենց որ մշուշը* ցրվի, հնարավոր չի լինի գլուխ բարձրացնել և այլն/: «Արամ ասածս մարդ հո չէ, կրակ է, կրակ: *Խոսքը բերանից դուրս եկավ* չի թողնի սառչի, կկատարի...» /ՎԱԼԿ, 272/: «Պատերազմը պետք է խեղդել բնում: *Առաջին արկերը շառաչեցին* արդեն ուշ կլինի» /մամուլից/:

«Գողն էլ մի կռնից, գելն էլ մյուս կռնից,
*Աչքդ թեքեցիր* բանիդ տերը չես.
Քաշում են տանից, քաշում են դռնից,
Ու չես իմանում ո՛ր կողմը թռչես...» /Հ.Թում., «Հառաչանք», այսինքն «*Հենց որ աչքդ թեքես, կամ աչքդ որ թեքես, երբ որ աչքդ թեքես*, բանիդ տերը չես...» և այլն:

Ինչպես նշվեց վերը, և դա երևում է նաև «Հառաչանքից» բերված օրինակից, այսպիսի կառուցվածքի կախյալ նախադասությունների լրացական իմաստը անխառն չէ. դրանք հակվում են դրսևորելու գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողության կամ եղելության կատարման նաև պայմանը, այսինքն ստանում են պայմանի պարագայական որոշ երանգ: Սակայն, մեր կարծիքով, նրանց մեջ, այնուամենայնիվ, ժամանակային պարագայական հարաբերությունը գերազանցում է, իհարկե, պայմանի որոշ երանգով: Երկրորդական նախադասության ստորոգյալը սովորաբար դրվում է բայի սահմանական եղանակի անցյալ կատարյալ ժամանակածևով և ունի հարաբերական նշանակություն:

Կախյալ նախադասությունների ստորադասական կապակցության մեջ, բացի դրանց բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային

որոշակի կիրառություններից, հայտնի չափով դեր ունի նաև շարադասությունը: Ինչպես երևում է վերջին օրինակներից, հիշյալ կառուցվածքի երկրորդական նախադասությունները բացառապես նախադաս են:

Ահա ևս մեկ հետաքրքիր կառուցվածք, որտեղ կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալը, դրվելով սահմանական եղանակի անցյալ կատարյալ ժամանակածևով, ունի ոչ թե հարաբերական, այլ իր սովորական իմաստը և, սակայն, ցույց է տալիս գլխավոր նախադասության ստորոգյալի արտահայտած գործողության կատարման ժամանակը. այսպես «*Իմացավ* մոտենում ենք, շտապով ետ-ետ գնաց, ներս մտավ, թաքնվեց» /ՀԹԵ, 1, 361/: Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ առկա է, այսպես ասած, կրկնակի շարահարություն. շարահարական է «*իմացավ*» ժամանակի պարագա երկրորդական նախադասության կապակցությունը, շարահարական է նաև ուղիղ խնդիր երկրորդական կարգի նախադասությունը /«*մոտենում ենք*»/: Ահա մեկ այլ օրինակ միևնույն կառուցվածքով.

«*Տեսավ* չեն գալի, դուռ բաց չեն անում,
Ինքն էլ մեկնվեց քաղքի մեյդանում,
Գլուխը դրավ մի քարի, մնաց
Ու մուշ-մուշ քնեց մինչև լուսաբաց» /ՀԹԵ, 2, 101/:

Այստեղ ևս ժամանակային հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասության իմաստը անխառն չէ, որոշ չափով հիշեցնում է պատճառի հարաբերություն: Սակայն շարահարական կապակցության մեջ, մեր կարծիքով, այնուամենայնիվ, գերակշռում է ժամանակային հարաբերությունը: Որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև բերված նախադասության շարադասությունը. նախ կախյալ նախադասությունն է դրվել, հետո ենթաստորադաս նախադասությունը, ապա գլխավոր նախադասությունը:

2. Արդի հայերենում առկա է ժամանակային հարաբերություն արտահայտող շարահարական կապակցությամբ երկրորդական նախադասությունների մի հետաքրքիր օրինաչափություն:

Ինչպես և նախորդ ենթախմբում, առավել ևս այստեղ ստորադասական կապակցությանը զգալիորեն նպաստում է կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալը: Վերջինս դրվում է սահմանական եղանակի մի քանի ժամանակածևերով և հատկապես անցյալ կատարյալով, միաժամանակ դրական և ժխտական խոնարհումներով: Ստացվում է, օրինակ, անցյալ կատարյալ ժամանակի բայածևի կրկնություն, նախ դրական, ապա ժխտական խոնարհմամբ. օրինակ՝ «եկավ-չեկավ», «ասաց-չասաց» և այլն: Սրա ամբողջությունը արտահայտում է հանկարծակի կատարված այնպիսի գործողություն, որին անմիջականո-

րեն. նույն պահին հաջորդում է գլխավոր նախադասության գործողությունը կամ եղելությունը: Կրկնավոր բայերի այսպիսի կառուցվածքը ունի դրական խոնարհման նշանակություն և իր բայիմաստին զուգահեռ նախադասություններին տալիս է մոտավորապես հետևյալ ստորադասական բարդ շաղկապների նրբիմաստները *հենց որ. թե չէ* և այլն /օրինակ «Հենց որ լույսը բացվեց...». «Լույսը բացվեց թե չէ...» և *սրանց համապատասխան շարահարական կառուցվածքը «Լույսը* բացվեց-չբացվեց...» և այլն/: Հմմտ. հետևյալ նախադասությունները.

«Ինձ տեսավ-չտեսավ. վրա բերեց. թե պարտքս տուր»: «Եկավ-չեկավ. բարձրացավ ամբիոն և սկսեց իր քարոզը» /սրա իմաստն է *«Եկավ թե չէ.* բարձրացավ ամբիոն...»/: «Լույսը բացվեց-չբացվեց. սկսվեց ամպրոպը»[1] և այլն:

Արդեն նշել ենք. որ հատկապես այսպիսի կազմություն ունեցող կախյալ նախադասությունների ստորադասական հարաբերությունը իրացվում է գերազանցապես նրա բայ-ստորոգյալների յուրահատուկ գործածությամբ: Սրան պետք է ավելացնել. որ այսպիսի կառուցված-

---

[1] Հատկանշական է. որ Մ. Աբեղյանը թեև մասնավորապես չի զբաղվել շարահարությամբ արտահայտված ստորադասական կապակցության հարցերով. սակայն այս կամ *այն շարահյուսական օրինաչափության առթիվ արած թռուցիկ դիտողություններն* անգամ վկայում են. որ նա նկատել է քննության ենթակա. շարահարական կապակցության առանձին ձևեր ու եղանակներ /հմմտ.. օրինակ. նրա «Աշխարհաբարի շարահյուսությունը». էջ 306 և հջ./:

Բայերի խոնարհված ձևերի կրկնությամբ շարահարական կախյալ նախադասություն ստեղծելու հնարավորությունը նկատել է ամենից առաջ թերևս Արսեն Այտընյանը. որն իր «Քննական քերականություն» հայտնի աշխատության մեջ վկայակոչում է հետևյալ հետաքրքիր օրինակները «Ըրավ-չըրավ. միտքը դրածն հաջողցուց». «Լսեց-չլսեց. փախավ գնաց». «Լսեց-չլսեց. չեմ ուզեր գոռաց» և ապա նշում. որ բայի կրկնությունը *շաղկապի դեր է կատարում /էջ 213/: Սակայն անվանի հայագետը այս օրինաչա*փությունը փորձում է ընդհանրացնել և տարածել մյուս խոսքի մասերի. հատկապես ածականների վրա. որ. մեր կարծիքով. գոնե ժամանակակից հայերենի նկատմամբ վիճելի է: Օրինակ նա կախյալ նախադասություն է համարում հետևյալ ընդգծված լրացումները. որոնք կազմված են ածականի կրկնությամբ: «Ոսկի հալեցուցած բերին **տաք-տաք** Ակիւղասայ բերնին վրա լցուցին». «Շամփուր մը կարմրցնել տվավ Սմբատ. **տաք-տաք** ոլորեց. անցուց Մերուժանա գլուխը» և այլն: Երկու դեպքում էլ. ըստ Ա. Այտընյանի. ընդգծված լրացումները կախյալ նախադասություն են /տես էջ 249/ և ցույց են տալիս գլխավոր նախադասության գործողության կատարման ժամանակը /այսինքն ունեն *«քանի դեռ տաք էր» և այլն իմաստը/: Այս տեսակետի հետ դժվար է համաձայնել* թեկուզ այն պարզ պատճառով. որ ածականների հիշյալ կրկնության մեջ ամենահեռավոր կերպով անգամ չի զգացվում ստորոգման հատկանիշը. իսկ առանց ստորոգման. ինչպես հայտնի է. չի կարող լինել երկկազմ նախադասություն կախյալ թե անկախ: Ուրիշ հարց է. որ ածականների կրկնությունը տվյալ նախադասությունների մեջ ավելի շատ գործողության ժամանակային հարաբերություն է ցույց տալիս /այսինքն «տաք-տաք եղած ժամանակ»/. քան թե առարկայի հատկանիշ /«տաք-տաք ոսկին...». «տաք-տաք շամփուրը...» և այլն/ կամ գործողության կատարման ձևը ինչպե՞ս բերին. «տաք-տաք բերին». թեև այս իմաստային երանգները նույնպես զգացվում են:

քի մեջ կապակցությունը լրացնում և այն ամբողջացնում են երկրորդական նախադասության բացառապես առաջադաս դիրքը և գլխավոր ու կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային համաձայնությունը:

Ինչ վերաբերում է ստորադասական շաղկապներին կամ հարաբերական բառերին, ապա քննության ենթակա կազմությամբ կախյալ *նախադասությունները, ի տարբերություն նախորդ ենթախմբերի*, հնարավոր շաղկապական կամ հարաբերական կապակցության զուգահեռ տարբերակներ չունեն: Համենայն դեպս, այդպիսի կառուցվածքները խորթ են ժամանակակից հայերենին, տարածում չունեն և եթե կիրառվեն էլ, շատ ճապաղ ու արհեստական կհնչեն /«*Հենց որ* եկավ-չեկավ...» և այլն/:

3. Հաճախ զգալի դժվարություն է առաջանում բարդ նախադասության կազմի մեջ մտած, ժամանակի երանգ արտահայտող այս կամ այն միավորի մյուս նախադասությունների հանդեպ ունեցած հարաբերակցական կապը որոշելիս, երբ մանավանդ բացակայում է շաղկապը կամ համապատասխան հարաբերականը: Վերցնենք հետևյալ օրինակը.

«*Նայում ես աչքերին, բարի է թվում*, բայց ներքուստ զգում ես, որ այնքան էլ բարի չէ, և չես հավատում նրա անկեղծությանը»: Մենք գիտակցաբար վերցրինք այսպիսի բազմաբաղադրիչ նախադասություն, որպեսզի մեզ հետաքրքրող պարզ նախադասությունների իմաստների հարաբերությունը ավելի հստակ զգացվի:

Արդ, ընդգծված առաջին երկու պարզ նախադասությունները, թվում է, միմյանց նկատմամբ շարահյուսական տեսակետից համարժեք են, դրա օգտին է խոսում և այն հանգամանքը, որ նրանց բաղադրիչները կարելի է կապակցել համադասական *և, ու* շաղկապներով, ինչպես «*Նայում ես աչքերին, և /նա/ բարի է թվում*»: Սակայն պետք է նկատել, որ այս հնարավորությունը երևութական է, այն, ըստ էության, չի բխում ամբողջ բարդ նախադասության կառուցվածքից, որովհետև համադասական հարաբերության մեջ նրանց իմաստը այլ է և չի համապատասխանում շարահարական կապակցությամբ նախադասության ունեցած իմաստին: Այսպես, մինչդեռ երկրորդ դեպքում համադասական շաղկապի առկայությամբ, մենք գործ ունենք երկու ներհակական պարզ նախադասությունների հետ /սրանց բայ-ստորոգյալները գործածված են ոչ հարաբերական իմաստներով/, առաջին դեպքում ամբողջական բարդ նախադասության մեջ, որտեղ բացակայում է կապակցող բառը, շարահյուսական հարաբերությունը երկուսի միջև ստորադասական է. մեկ պարզ նախադասությունը բացահայտում է մյուսի

բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողության կատարման ժամանակը, ուստի և կախյալ վիճակում է գտնվում նրա նկատմամբ /ինչպես «երբ նայում ես աչքերին, բարի է թվում»/: Ուրեմն, ի՞նչն է մեզ հիմք տալիս կարծելու, որ հիշյալ երկու նախադասությունների հնարավոր համադասական և ստորադասական կապակցություններից շարահարության դեպքում հնարավոր ու ճիշտ է վերջինը, քան առաջինը:

*Ինչպես ասացինք, այստեղ մեզ օգնության է գալիս ամբողջ* բարդ նախադասության նաև մյուս մասերի արտահայտած իմաստը, որից զգացվում է, թե նա. «այնքան էլ բարի չէ, սակայն բարի տեսք է ստանում» /ուրեմն կեղծում է/ «երբ նայում ես աչքերին»: Այստեղ չպետք է մոռանալ նաև հետևյալ նրբիմաստը, որ ստացել է գլխավոր նախադասությունը յուրահատուկ կառուցվածքի ժամանակային պարագայական հատկանիշ արտահայտող կախյալ նախադասության շնորհիվ: Դա, այսպես ասած, անհամապատասխանության վերաբերություն է իրականության այս կամ այն իրի, առարկայի այս կամ այն հատկանիշի կամ հատկանիշների հատկանիշի վերաբերյալ: Այլ խոսքով, *օրինակ եթե գլխավոր նախադասության ստորոգումը դրական* խոնարհմամբ է[1], ենթագիտակցորեն զգացվում է, որ ժխտական իմաստ պետք է արտահայտվի և ընդհակառակն:

Ահա ևս մի քանի համապատասխան նախադասություններ. «Նայում եմ *երկնքին* կանաչ է, *նայում եմ ծովին* ծովը կանաչ է, *նայում եմ օդին* օդը կանաչ է...» /ԲՀՍՉ, 169/: Հասկանալի է, որ անհամապատասխանություն կա գլխավոր նախադասությունների արտահայտած իմաստների և իրականության միջև, քանի որ իսկապես ոչ երկինքն է կանաչ, ոչ ծովը, և ոչ էլ մանավանդ օդը, սակայն կանաչ են երևում /դառնում/, երբ դրանց է նայում գործող անձը: Սա կարող է *պատրանքի հետևանք լինել կամ տեսողության խանգարման, որևէ* իրական-հոգեբանական այլ պատճառի:

Մեկ այլ օրինակ. «*Շորերին է նայում* տղա է, բայց դեմքը, շարժմունքը, ձենն ու քնքշությունը միանգամայն կանացի են» /ՀՄԵ, 2, 377/:

Նշելի է, որ այսպիսի կառուցվածքը այնքան էլ տարածում չունի և սակավ է հանդիպում ժամանակակից հայերենում, ինչը, սակայն, չի խանգարում նրան կազմելու քերականական որոշակի որակ: Ստորադասական կապակցությունը այստեղ նույնպես իրացվում է գլխավոր և կախյալ նախադասությունների ստորոգյալների եղանակաժամանակային համաձայնությամբ, որը մասնավոր բնույթ ունի, քանի որ գլխավոր նախադասության ստորոգյալը սովորաբար բաղադրյալ է լինում,

[1] Բաղադրյալ ստորոգյալի դեպքում հանգույցն է դրական խոնարհմամբ և այլն:

մինչդեռ կախյալ նախադասության ստորոգյալը նման կազմություններում պարզ է և արտահայտվում է սահմանական եղանակի ներկա ժամանակաձևով. սրան իր ժամանակաձևով համաձայնում է գլխավոր նախադասության ստորոգյալի հանգույցը: Շարադասությունը այստեղ ևս կայուն է. երկրորդական նախադասությունը դրվում է միշտ առաջադաս դիրքով: Առկա է շարահյուսական դադարը կախյալ և գլխավոր նախադասությունների միջև:

## 2. ՉԵՒԻ ՊԱՐԱԳԱ

Շարահարական պարագայական նախադասությունների մի տեսակն են կազմում ձևի պարագա երկրորդական նախադասությունները: Սրանք լրացնում են գլխավոր նախադասության ստորոգյալին կամ որևէ պաշտոն կատարող դերբային նրա բայիմաստի պահանջով: Անկախ կապակցության միջոցներից /զոդվածով թե շարահարական/. ձևի պարագա երկրորդական նախադասությունները դրսևորում են գլխավոր նախադասության ենթակայի գործողության. եղելության տարբեր եղանակները. ձևերը և այլն:

Չևի պարագա երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությունը իրացվում է գերազանցապես *որ* շաղկապով կամ *ինչպես* հարաբերականով. որին երբեմն կարող է կցվել *որ* թարմատարը /*ինչպես որ*/: Գյուղամետ հեղինակների ստեղծագործություններում հանդիպում է նաև ոնց /որ/ հարաբերականով կազմված կապակցությունը:

Հիշյալ շաղկապին ու հարաբերականներին գլխավոր նախադասության մեջ սովորաբար հարաբերում է *այնպես* դերանունը: Նկատելի է. որ ձևի պարագայի նշանակություն ունեցող կախյալ նախադասությունների զոդվածավոր կապակցության եղանակներն ու միջոցները այնքան էլ բազմազան չեն. բնականաբար առավել նվազ բազմազան են շարահարական կապակցության միջոցները:

Տարբեր առիթներով ցույց ենք տվել. որ այն դեպքերում. երբ գլխավոր նախադասության մեջ առկա է որևէ հարաբերյալ. երկրորդական նախադասությունը շարահարությամբ կապակցելիս ստորադասական հարաբերությանը նպաստում է հենց հիշյալ հարաբերյալը: Քերականական այս օրինաչափությունը որոշակի երևում է նաև կախյալ շարահարությամբ ձևի պարագայի հարաբերություն արտահայտող նախադասությունների մեջ: Գլխավոր նախադասության հարաբերյալի կապակցական դերը առավել չափով մեծանում է հատկապես այն դեպքերում. երբ բացակայում է *որ* ստորադասական շաղկապը. և չկան

կապակցական այլ համապատասխան փոխարինող միջոցներ: Այստեղ արդեն հարաբերյալը վերջին, այսպես ասած, փրկարար օղակն է, որ շարահյուսական կապակցություն է ստեղծում բարդ նախադասության համապատասխան հատվածների միջև միաժամանակ բացահայտվելով, նյութական բովանդակություն ստանալով երկրորդական նախադասության շնորհիվ:

Ահա մեկ-երկու օրինակ.

«Հարբած եկել և *այնպես* էր քնել, *գիշերը մարդ էր մտնում ամրոցը, և նա չէր զարթնում*» /ՄԳՄ, 421/, «Այնպիսի խրթին դարձվածքներ ես օգտագործում և առհասարակ *այնպես* ես խոսում, *մարդ բան չի հասկանում*, թե ինչ ես ուզում ասել» և այլն:

Ընդգծվածները կախյալ նախադասություններ են և բացահայտում են գլավոր նախադասության բայ-ստորոգյալների /«քնել էր» և «*խոսում ես*»/ *արտահայտած գործողության կատարման եղանակը*, միաժամանակ նյութական-առարկայական իմաստ հաղորդում ձևականորեն ձևի պարագայի պաշտոն կատարող *այնպես* ցուցական դերանվանը՝ հարաբերյալին: Հատկանշական է, որ այսպիսի կառուցվածքի բարդ նախադասություններում թեև շարահյուսորեն կախյալ են համարվում երկրորդական նախադասությունները, տվյալ դեպքում «*...Գիշերը մարդ էր մտնում ամրոցը, և նա չէր զարթնում*» և «*Մարդ չի հասկանում /թե ինչ ես ուզում ասել/*» հատվածները /երկրորդ օրինակը իր հերթին ունի ենթաստորադաս նախադասություն/, բայց և այնպես նրանք մտքով ավելի ամբողջական են ու ամփոփ, քան նրանց նկատմամբ գերադաս, այսինքն գլխավոր նախադասությունները /«*...այնպես էր քնել*» և «*...առհասարակ այնպես ես խոսում*» և այլն/, որոնց իմաստը կախյալ վիճակում է գտնվում երկրորդական նախադասություններից: Ձևաբովանդակային այս փոխադարձ կախվածությունը նպաստում է բարդ նախադասության համապատասխան մասերի շարահյուսական կապակցությանը: Սակայն ստորադասական կապակցության բուն և հիմնական միջոցը մնում է գլխավոր նախադասության հարաբերյալը: Այդ է վկայում թեկուզ այն փաստը, որ եթե փորձենք զեղչել հարաբերյալը, ապա այդ դեպքում արդեն միանգամայն կխախտվի շարահյուսական հարաբերակցությունը գլխավոր և կախյալ նախադասությունների միջև, ստորադասությունը տեղի կտա պարզ ու որոշակի համադասության (հմմտ. «*Հարբած եկել... քնել էր. /Ա գիշերը մարդ էր մտնում ամրոցը. և նա չէր զարթնում*»): Գիտակցաբար փակագծերի մեջ ենք առել *և* համադասական շաղկապը ցույց տալու համար, որ առանց նրա էլ զգացվում է համադասական հարաբերությունը:

Հարաբերյալը գլխավոր նախադասության մեջ ունի կայուն շա-

րադասություն: Նախ պետք է նշել, որ կախյալ նախադասությունը դիրքով սովորաբար վերջադաս է, իսկ հարաբերյալը գլխավոր նախադասության մեջ միշտ դրվում է բայ-ստորոգյալի կողքին, եթե վերջինս պարզ է, կամ էական բայի հանգույցի կողքին, եթե ստորոգյալը բաղադրյալ է, կամ էլ թե չէ բաղադրյալ ժամանակային կազմություն ունի: Սա շարահյուսական մի օրինաչափություն է, որով հատկապես շեշտվում է հարաբերյալը: Վերջինիս վրա զուգադիպում են տրամաբանական շեշտը և արտասանական ելևէջավորման բարձրակետը /տես վերի օրինակները/:

Ստորադասական կապակցության մեջ, հարաբերյալից բացի, հաճախ զգալի դեր են խաղում որոշ եղանակավորող բառեր և մասնավորապես *ասես /թե/, կարծես /թե/* եղանակավորողները:

Կապակցության մեջ սրանց դերի մասին խոսելուց առաջ անհրաժեշտ ենք համարում արձանագրել հետևյալ իրողությունը:

*Կարծես /կարծես թե/, ասես /ասես թե/* բառերը հայ քերականագիտության մեջ արժանացել են, այսպես կոչված, թափառող որոշ խոսքի մասերի ճակատագրին ոմանց կողմից համարվելով եղանակավորող բառեր, ուրիշների կողմից մակբայներ /ձևի մակբայների մի տեսակը/ կամ նույնիսկ շաղկապներ:

Այսպես դասական հայագիտության խոշորագույն ներկայացուցիչ Մանուկ Աբեղյանը *կարծես*-ը որոշակիորեն մտցնում է եղանակավորող, ինչպես ինքն է անվանում «եղանակական» բառերի մեջ նշելով դրանց վերաբերական հատկանիշը, այն, որ դրանք «... *որևէ կերպ եղանակավորում են խոսքը* դրվելով հաճախ բայերի կամ ուրիշ բառերի վրա»[1]:

Պրոֆ. Ա. Ղարիբյանը թեև հատուկ քննության չի ենթարկում մեզ հետաքրքրող բառերի խոսքամասային պատկանելության հարցը, սակայն խոսելով քերականական քարացած ձևերից առաջացած որոշ մակբայների կազմության մասին գրում է, թե «Ստուգաբանության միջոցով պետք է ցույց տալ, որ նրանցից /մակբայներից --Ա.Պ./ շատերը գոյականի, ածականի կամ բայի հոլովված կամ խոնարհված ձևեր են, որոնք սակայն մեռած են, չեն գիտակցվում մեր լեզվի մեջ: Օրինակ *իհարկե* -- բացառական հոլով, *հավաստյավ* -- գործիական հոլով, *կարծես* -- բայի եզակի երկրորդ դեմք»[2]: Այսպիսով, ըստ Ա. Ղարիբյանի, *կարծես*-ը մակբայ է:

---

[1] Հմմտ. **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965, էջ 131. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

[2] **Արարատ Ղարիբյան**, Հայոց լեզվի դասավանդման մեթոդիկա, Երևան, 1954, էջ 363-364:

Իր մի աշխատության մեջ այս մասին բոլորովին այլ կարծիք է հայտնում Ն. Պառնասյանը: Նկատի ունենալով ստորադասական նախադասության մեջ կիրառվելու որոշ դեպքեր և կապակցական որոշ հատկանիշներ նա հիշյալ բառերը հարմար է համարում մտցնել շաղկապների մեջ և, զարգացնելով իր միտքը, գտնում է, որ դրանցով կարող են կազմվել նոր բարդ շաղկապներ, ինչպես *որ ասես,որ կարծես* և այլն: «*Ասես, կարծես* շաղկապների հետ, -- գրում է նա, -- հանդես է գալիս նաև *որ* շաղկապը, և երկրորդական նախադասությունը միանում է գլխավորին *որ ասես, որ կարծես* բարդ շաղկապներով»[1]:

Քննության ենթակա խնդիրը ավելի հանգամանորեն ուսումնասիրել է պրոֆ. Ս. Աբրահամյանը իր «Ժամանակակից հայերենի չթեքվող խոսքի մասերը» աշխատության մեջ: *Ասես*-ը և *կարծես*-ը իրավացիորեն համարելով եղանակավորող բառեր[2] նա մակբայներից առանձնացնում և մի շարք այլ բառերի հետ միասին դրանք դիտում է իբրև խոսքի մասային նոր կարգ, նոր տասներորդ խոսքի մասը հայերենում: Օգտագործելով առիթը պետք է խոստովանել, որ այս տեսակետը խարսխված է փաստերի խոր ու հմուտ վերլուծության վրա և հիմնավորված է գիտականորեն: Այն հետզհետե ստանում է ընդհանուր ճանաչում:

Եղանակավորող բառերի իմաստային և վերաբերական երանգները նկատի ունենալով նա դրանց մեջ ևս մտցնում է որոշակի տարբերակում: Այսպես, օրինակ, նա գտնում է, որ եղանակավորող բառերից «երկբայական-հավանականության, թվացողության իմաստ են արտահայտում հետևյալ բառերը *կարծես, կարծեմ, կարծյոք* /քիչ գործածական/, *կարծես թե, ասես*... և այլն»[3]:

Իրոք, հիշյալ բառերում, անկախ նախադասության մեջ նրանց ստանձնած դերից, գերակշռում է հեղինակի կամային վերաբերությունը: Կապակցական կամ շաղկապական հատկանիշները համապատասխան կիրառությունների մեջ ածանցիկ են, եկամուտ և չեն փոխում նրանց խոսքի մասային պատկանելությունը: Խոսելով հիշյալ եղանակավորող բառերի կախյալ նախադասություններում կապակցական դերով հանդես գալու հնարավորությունների մասին Ս. Աբրա-

---

[1] Տես **Ն. Պառնասյան**, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, էջ 131-132:

[2] Տես **Ս. Գ. Աբրահամյան**, Ժամանակակից հայերենի չթեքվող խոսքի մասերը, Երևան, 1959, էջեր 222, 228-229, 232-233 և հջ.:

[3] Տես **Ս. Աբրահամյան**, հիշ. աշխ., էջ 232:

համյանը այդպիսի կիրառության մեջ դրանք նպատակահարմար է գտնում կոչել ոչ թե շաղկապներ, այլ *շաղկապական բառեր*[1]:

Սրան պետք է ավելացնել և այն, որ դրանք այս դեպքում ևս շարունակում են պահպանել իրենց խոսքամասային քերականական հատկանիշները, ճիշտ այնպես, ինչպես շատ ուրիշ եղանակավորող բառեր /արդյո՞ք, գուցե, մի՞թե/ նույնպես շաղկապներ չեն դառնում *բարդ ստորադասական նախադասության մեջ նաև կապակցական* դեր ստանձնելիս:

Արդ տեսնենք, թե *կարծես /թե/, ասես /թե/* եղանակավորող բառերը ինչպիսի դեր են կատարում ձևի պարագայի իմաստ ունեցող շարահարական կախյալ նախադասությունների կապակցության մեջ:

Ստորադասական *որ* շաղկապի բացակայության դեպքում կապակցության քննության ենթակա եղանակի մեջ վճռական դերերից մեկը *այնպես* հարաբերյալինն է, որը դրվում է գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի կողքին նրանից առաջ կամ հետո, որի շնորհիվ գլխավոր նախադասության ստորոգյալի արտահայտած գործողությունը կամ եղելությունը *որոշ համեմատության մեջ է դրվում* կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալի դրսևորած գործողության հետ, գործողություն, որն իրականում չի կատարվել և որի նկատմամբ առկա է հեղինակի կամ խոսողի թվացողության վերաբերությունը հավանականության և հնարավորության որոշ երանգով: Թվացողության այդ իմաստը երկրորդական նախադասություններին հաղորդում են *կարծես, ասես* եղանակավորող բառերը, որոնք մեծ մասամբ դրվում են նրա սկզբում՝ այդպիսով նպաստելով շարահարությամբ բարդ նախադասությունների համապատասխան հատվածների ստորադասական կապակցությանը և ամբողջացնելով այն:

*Բերենք մի քանի օրինակ.*

«Պատանին անհամբերությունից *այնպես* սկսեց ծանծրանալ, *կարծես թե ասեղների վրա նստած լիներ*», «Միաժամանակ ծնողական վշտի ներկայացում է տալիս *այնպես, ասես այս անում է մի դերասան բեմի վրա»* /մամուլից/, «Մութ կանաչ թփերը *այնպես* են կպել գետնին, *կարծես ուզում են թաղվել գետնի մեջ»* /մամուլից/:

«Ժանգոտած դուռը *այնպես* պլպլաց,
*Կարծես արծաթից լիներ նոր ծուլած»* /ՂԱԸԵ, 385/:

«Նրանց անհամար վառ կարմիր վարտիքները *այնպես* էին իրար խառնվել, *կարծես զորքը մինչև ծնկները խրվել էր արյան մեջ»* /ՍԽՍՍ, 511/, « *Կարծես ավազ լեյտենանտ չլինի, այնպես* հասարակ է պահում իրեն» /ԲՀՍՉ, 29/:

---

[1] Տես նույն տեղը:

«Երազ տեսա. Սայաթ-Նովեն մոտս եկավ սազը ձեռին.
Հրի նման վառման գինով օսկեջրած թասը ձեռին.
Նստեց, անուշ երգեր ասավ հին քամանչի մասը ձեռին.
*Էնպես* ասավ *ասես ուներ երկնքի ալմասը ձեռին*» /ԵՉԸԵ. 45/

և այլն:

Ի տարբերություն բերված մյուս նախադասությունների. նախավերջին կախյալ ընդգծված նախադասությունը շարադասությամբ առաջադաս է. որը սակավ է հանդիպում նման կառուցվածքի մեջ: Նկատելի է. որ եթե վերջադաս կախյալ նախադասություններին հարաբերակցում են *որ* շաղկապով կապակցված շաղկապական նախադասությունները /հմմտ.. օրինակ. «Մութ կանաչ թփերը այնպես են կպել գետնին. *որ* կարծես ուզում են թաղվել գետնի մեջ»/. ապա նույնը չի կարելի ասել նախադաս կախյալ նախադասության մասին. որի զուգահեռ շաղկապական կառուցվածքը բացառված է: Եվ եթե այստեղ կարելի է հարաբերություն ստեղծել ստորադասական որևէ շաղկապով. ապա դա ոչ թե գլխավոր և երկրորդական նախադասությունները կապակցող շաղկապը կլինի. այլ եղանակավորող բառի շաղկապը /թարմատարը/. եթե. իհարկե. այն բացակայում է /կարծես *թե*/: Սա չի փոխում նրա էությունը և սոսկ հիշեցնում է նրա բայական ծագումը: Սակայն հիշյալ օրինաչափությունը կարևոր է նրանով. որ մի անգամ ևս վկայում է կախյալ և գլխավոր նախադասությունների դասավորության անժխտելի դերը ստորադասական կապակցության մեջ. երբ բացակայում են համապատասխան շաղկապները:

Ասպիսով համապատասխան եղանակավորող բառերը. որոշ դեպքերում նաև հարաբերյալն ու հատուկ հնչերանգը իրացնում են ստորադասական կապակցությունը կախյալ և գլխավոր նախադասությունների միջև:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել. որ հիշյալ եղանակավորող բառերից առաջ *որ* շաղկապի սպասելիության հանգամանքը դեռևս ապացույց չէ այն բանի. թե իբր դրանք շաղկապն ու եղանակավորող բառերը /*որ կարծես. որ ասես*/. երկար ժամանակ գործածվելով. կազմել են բարդ շաղկապներ. իսկ «ավելի ուշ շրջանում *ասես. կարծես* բառերը սկսել են իրենց վրա վերցնել շաղկապի ամբողջ պաշտոնը. որի հետևանքով *որ* շաղկապը շատ դեպքերում դուրս է եկել»[1]. ինչպես կարծում է Ն. Պառնասյանը:

Այստեղ հարցին պետք է մոտենալ հակառակ տեսանկյունից: Բանն այն է. որ եղանակավորող բառերի շաղկապական կիրառություն

---

[1] Տես **Ն. Պառնասյան**. Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում. էջ 132. ծանոթություն:

ստանալը ոչ թե կապակցական դեր խաղացող բուն շաղկապի զեղչման. «դուրս ընկնելու» պատճառն է, այլ նրա հետևանքը: Սույն աշխատության մեջ մենք բազմաթիվ առիթներով փորձել ենք ցույց տալ, որ եղանակավորող բառերը կապակցական դեր են ստանձնում միայն այն ժամանակ, երբ բացակայում են համապատասխան շաղկապները, և այդ դերը կատարում են ոչ թե միայնակ, այլ ձևաբանական-շարահյուսական ուրիշ միջոցների գործուն մասնակցությամբ /շարադասություն, բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային որոշակի կիրառություններ, *հարաբերյալներ և այլն*/: Վերջապես, *որ* շաղկապի կողքին *կարծես, ասես* բառերը երբեք չեն կորցնում իրենց եղանակավորող-վերաբերական հատկանիշները և չեն կազմում բարդ շաղկապներ: Եվ, բացի դրանից, նույն ձևով վարվելով և նույն տրամաբանությամբ հարկադրված կլինենք ընդունելու, որ բարդ ստորադասական շաղկապներ են նաև *թե գուցե, որ երևի, որ թվում է* և նման որոշ ձևեր, մանավանդ որ այստեղ ևս վերջին բաղադրիչները բայական ծագում ունեն, ինչպես նախորդ եղանակավորող բառերում: Սակայն, իհարկե, այդպես չէ, սրանք սոսկ շաղկապի և եղանակավորող բառերի հանդիպադրում են և ոչ բարդ շաղկապներ, իսկ շաղկապի բացակայության դեպքում և *այս* վերջին եղանակավորող բառերը նույն դերն են կատարում բարդ նախադասության համապատասխան մասերի ստորադասական կապակցության մեջ, ինչ որ *կարծես*-ն ու *ասես*-ը:

Ի դեպ իր կազմում «*թվում է /թե/*» նախադասությունն ունեցող կառույցներից մեկը Ն. Պառնասյանը համարում է ձևի պարագայի պաշտոն կատարող *շարահարական* /իր արտահայտությամբ *անշաղկապ*/ նախադասություն: Նա վկայակոչում է հետևյալ օրինակները. «Թափանցիկ մաշկով ձեռքը երբեմնակի ցնցվում էր այնպես, *թվում էր մեկը հրում էր նրան*». «Քայլում էին այնպես երկյուղած, *թվում էր մեկը հետապնդում էր նրանց*»[1]:

Նկատելի է, որ *թվում է /թե/* բաղադրությը այստեղ միևնույն եղանակավորման իմաստն ունի, ինչ որ *ասես /թե/, կարծես /թե/* բառաձևերը, և մեկը առանց որևէ դժվարության կարելի է փոխարինել մյուսով չփոխելով նախադասության կառուցվածքը, բաղադրիչների իմաստային, շարահյուսական հարաբերությունները և, մանավանդ, կապակցության եղանակը (իմմտ. «Քայլում էին այնպես երկյուղած, *ասես /կարծես/* մեկը հետապնդում էր նրանց»): Անհասկանալին, սակայն, այն է, թե ինչպես *ասես /թե/, կարծես /թե/* բառերը համարելով շաղկապ Ն. Պառնասյանը դրանցով կապակցվող նախադասությունները

[1] Ն. Ն. **Պառնասյան**. Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում. Լեզվի և ոճի հարցեր. հ. 2. Երևան, 1964, էջ 144:

դիտում է իբրև շաղկապավոր[1], իսկ *թվում է/թե/* կառույցն ունեցող նախադասությունները, որոնք ոչ իմաստով, ոչ կառուցվածքով չեն տարբերվում նախորդներից, մտցնում շարահարական /«անշաղկապ»/ կապակցության մեջ /ճիշտ է որոշ վերապահությամբ, որ մասամբ հարթում է հակասությունը/. «Վերոբերյալ նախադասությունները, -- գրում է նա, -- մոտենում են շաղկապավոր բարդ նախադասություններին»[2]:

Ինչպես նշվեց սույն հատվածի սկզբում, ձևի պարագա երկրորդական նախադասության ստորադասական կապակցությունը կարող է իրացվել նաև հարաբերական բառերով: Սրանք նույնպես հարաբերական կապակցության արտահայտությունն են այս լրացական բնույթի ստորադաս նախադասությունների: Նման կախյալ նախադասությունները ունենում են համեմատության երանգ, այսինքն գլխավոր նախադասության մեջ արտահայտված գործողության կատարման եղանակը բացատրում են համեմատելով այն մեկ այլ գործողության հետ: Օրինակ «Այնպես է իրեն զգում, ինչպես ծուկը ջրում»[3]: Նկատելի է, որ կախյալ նախադասության որոշ անդամներ կարող են զեղչվել գլխավորի հետ նույնը լինելու պատճառով:

## 3. ՊԱՏՃԱՌԻ ՊԱՐԱԳԱ

Իրերն ու երևույթները բնության մեջ և հասարակական կյանքում փոխադարձաբար կապված են մեկը մյուսի հետ, գտնվում են հավերժական շարժման մեջ ներազդելով մեկը մյուսի վրա և պայմանավորելով միմյանց: Դիալեկտիկական այդ պայմանավորվածությունը, ի թիվս այլ դրսևորումների, կարող է ստանալ նաև պատճառահետևանքային արտահայտություն:

Ինչպես մի առիթով նշում է Ֆ. Էնգելսը, առանձին երևույթներ ըմբռնելու համար մենք պետք է դրանք առանձնացնենք ընդհանուր կապակցությունից և քննության առնենք մեկուսի, իսկ այդ դեպքում «...շարժումները մեր առջև հանդես են գալիս *մեկը որպես պատճառ,*

---

[1] Տես **Ն. Պառնասյան**. Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, էջ 132:

[2] **Ն. Պառնասյան**. Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, Լեզվի և ոճի հարցեր, հ. 2, էջ 145:

Տողատակին նշենք, որ **ասես** /թե/, **կարծես** /թե/ և նման ձևերը Վ. Առաքելյանը համարում է «շաղկապացող բառեր», որոնք բնականաբար կապակցում են շաղկապական նախադասություններ, տես նրա «Հայերենի շարահյուսությունը», հ. 2, էջ 266:

[3] Հմմտ., օրինակ, **Ն. Պառնասյան**, հիշ. աշխ., էջ 129, և **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 259 և հջ.:

*մյուսը որպես գործողություն*»[1]: Այլ խոսքով պատճառականության մասին պատկերացումը այն բանի պատկերացումն է, որ «Մի շարժումը մյուսի պատճառն է հանդիսանում»[2]:

Իրերի ու երևույթների պատճառահետևանքային հարաբերությունները կարող են դրսևորվել բարդ նախադասությունների առանձին կառուցվածքների մեջ, մանավանդ բարդ ստորադասական նախադասություններում:

Բարդ ստորադասական նախադասությունների մեջ պատճառի պարագա երկրորդական նախադասությունների իմաստային հիմնական առանձնահատկությունը. բնականաբար պատճառականությունն է, գլխավոր նախադասությունների մեջ արտահայտված գործողության, եղելության կատարման կամ չկատարման պատճառի բացահայտումը: Ընդ որում գլխավոր նախադասության մեջ արտահայտված գործողությունը, եղելությունը կամ երևույթը հանդես են գալիս կամ կատարվում են իբրև երկրորդական նախադասության մեջ դրսևորված գործողության, եղելության հետևանք: Կախյալ նախադասության մեջ պատճառականությունը կարող է արտահայտել մի քանի հարաբերություններ: Այն կարող է ցույց տալ գլխավոր նախադասության մեջ կատարվող գործողության կամ եղելության իրական կամ տրամաբանական հիմքը կամ բարոյական շարժառիթը, «որից իբրև հետևանք կամ եզրակացություն ծագում է գլխավոր խոսքի /նախադասության -- Ա.Պ./ գործողությունը»[3]:

Պատճառականություն արտահայտող երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությունը իրացվում է շաղկապների միջոցով */որովհետև քանի որ, որ, քանզի/*:

Յուրահատուկ կառուցվածքի շնորհիվ պատճառի պարագա երկրորդական նախադասությունները չեն կարող կապակցվել հարաբերականներով, թվով քիչ են նաև շարահարական կապակցությամբ ցայտուն, որոշակի պատճառահետևանքային հարաբերություն արտահայտող կառուցվածքները: Ստորև քննվող նախադասությունների բաղադրիչների իմաստային երանգները քիչ թե շատ հարում են պատճառահետևանքային հարաբերությանը: Սակայն բանն այն է, որ նման նախադասությունների մեջ, շաղկապների բացակայությամբ, շատ է թուլացել բարդ նախադասության եզրերի ստորադասական կապակցությունը: Օրինակ «Վախտ ու անվախտ դես ու դեն չընկնես, ծեռդ ընկած

---

[1] **Ֆ. Էնգելս**. Բնության դիալեկտիկա. Երևան. 1957, էջ 237: Ընդգծումը մերն է -- Ա. Պ.:

[2] Տես նույն տեղը, էջ 235:

[3] **Ս. Աբեղյան**. Հայոց լեզվի տեսություն. Երևան, 1965, էջ 644:

փողը քոռ ու փուչ չանես, *հազար ու մի պակասություն ունենք*» /ՀԹ, «Գիքոր»/: Հեշտությամբ կարելի է նկատել, որ ընդգծվածը իմաստով պատճառային երանգ ունի: Բայց արդյո՞ք բարդ նախադասության մասերի հարաբերությունը ստորադասական է: Դժվար է ասել. ավելի շուտ այդ հարաբերությունը որքան համադասական, նույնքան էլ ստորադասական է, քանի որ բարդ նախադասության բաղադրիչները միմյանց նկատմամբ շարահյուսական որոշ անկախություն ունեն, չնայած որ այդ բաղադրիչների արտահայտած գործողությունների միջև առկա է պատճառահետևանքային կապ:

Թեև մեր նպատակներից դուրս է համադասական կապակցությունների քննությունը, բայց նկատի ունենալով պատճառահետևանքային հարաբերություն արտահայտող հիշյալ կառուցվածքի առնչակցական սերտ կապերը համապատասխան ստորադասական կապակցությունների հետ, մասամբ շեղվելով մեր նյութից, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ ենք համարում գոնե համառոտակի կանգ առնել որոշ տիպերի այնպիսի բարդ նախադասությունների վրա, որոնց բաղադրիչների շարահյուսական հարաբերությունը թեև ցայտուն արտահայտված ստորադասական չէ, սակայն կա իմաստների պատճառահետևանքային հարաբերություն:

Ամենից առաջ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ պատճառականություն արտահայտող շարահարական նախադասությունը ստորև քննվող խմբերում ոչ թե նախորդում է հետևանքն արտահայտող նախադասությանը, ինչպես *և* շաղկապով կապակցված որոշ համադասական նախադասություններում /օրինակ «Դուռը բացվեց, *և սենյակով միջանցիկ հոսանք անցավ*»/, այլ հաջորդում նրան. այսինքն ասվում է նախ հետևանքը, ապա միայն դրա իրական հիմունքը կամ պատճառը, թեև, ինչպես և վերի նախադասության մեջ, պատճառականություն արտահայտող նախադասության ստորոգյալի ցույց տված գործողության կատարման ժամանակը նախորդում է հետևանքը նշող գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի դրսևորած գործողության ժամանակին:

Հիրավի, մի բանի պատճառը լինելը ամենից առաջ նշանակում է ժամանակային առումով նրանից առաջ լինել: Բայց մյուս ոկղմից սրանից չի կարելի եզրակացնել, թե իրերի, երևույթների *միայն* կանոնավոր հաջորդականությունն արդեն ինքնին կարող է պատճառահետևանքային հարաբերություն առաջացնել: Էնգելսի խոսքերով ասած «Կանոնավոր կրկնվող post hoc-ը (*հետո* /լինելը/)

երբեք չի կարող հիմնավորել propter hoc-ին (*որևէ բանի պատճառով /լինելուն/*)»[1]:

Իրական պատճառականությունն առկա է այնտեղ, որտեղ առկա է իրական հետևանքը այդ նույն պատճառի. մեկի առկայությունը դիալեկտիկորեն պայմանավորված է մյուսի անհրաժեշտ առկայությամբ:

1. Ժամանակակից հայոց լեզվում հանդիպում են շարահարությամբ այնպիսի բարդ նախադասություններ, որոնցից պատճառահետևանքային հատվածների բաժանված եզրերի ստորոգյալները միմյանց հետ աղերսվում են բայիմաստով: Այլ խոսքով ասած՝ առաջին պարզ նախադասության բայ-ստորոգյալը իր այս կամ այն իմաստով որևէ տեսակետից առնչվում է երկրորդ նախադասության բայ-ստորոգյալի հետ լինելով նրա հոմանիշներից մեկը, իսկ երբեմն պարզապես կրկնում է նրան, բայց, իհարկե, ոչ եղանակաժամանակային ձևաբանական հատկանիշներով: Առաջին պարզ նախադասության ստորոգյալը սովորաբար դրվում է հրամայական եղանակով:

Ահա տիպական մի օրինակ, որն արտահայտված է բանաստեղծական տողով.

«Էլ մի՛ ուշացնի, *ես շատ եմ կացել*,
Էլ մի՛ լացացնի, *ես շատ եմ լացել*» /ՀՌԵ, 2, 70/:

Այս զուգահեռ կառուցվածքն ունեցող բազմաբաղադրիչ բարդ նախադասության յուրաքանչյուր թևը յուրահատուկ կերպով արտահայտում է պատճառահետևանքային իմաստ: Առաջին, որոշ առումով անբողջական հատվածում հրամանի վերաբերմունք արտահայտելու համար իբրև հիմունք կամ պատճառ է հանդիսացել նույն առաջին ընդգծված նախադասության մեջ բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողությունը /«Ես շատ *եմ կացել*»/, երկրորդ հատվածի համար՝ երկրորդը /«Ես շատ *եմ լացել*»/: Ընդ որում դժվար չէ նկատել, որ առաջին հատվածի հետևանք և պատճառ նշող նախադասությունների ստորոգելիական պաշտոն կատարող բայերը իմաստի տեսակետից շփման եզրեր ունեն և պարզապես հոմանիշներ են իմաստով (մի՛ ուշացնի // կացել եմ, սպասել կամ ուշացել եմ), իսկ երկրորդ հատվածի պատճառ և հետևանք նշող նախադասությունների ստորոգյալները նույն բայի կրկնություն են, եթե նկատի չունենանք երկրորդ կիրառության մեջ բայական *ցն* ածանցը (մի՛ լացացնի // լացել եմ), իհարկե, մի կողմ թողած նրանց եղանակաժամանակային, սեռային ու կերպային հատկանիշները և սրանց միջոցով արտահայտվող առարկայական

---

[1] **Ֆ. Էնգելս**. Բնության դիալեկտիկա. Երևան, 1957, էջ 235: Ընդգծումները մերն են -- Ա.Պ.:

հարաբերություններն ու կամային վերաբերությունները կատարվող գործողության հանդեպ: Այլ օրինակներ.

«Քնքուշ ձեռներով աչերըս սրբի՛ր,
Մի՛ թող ինձ լալու,
*Ես շատ եմ լացել*» /ԱՎԻԵ, 1, 203/:
Սասմա՛ն քույրեր, բարո՛վ մնաք,
*Բարություն եք արել ինձ,*
Սասմա՛ն մերեր, բարո՛վ մնաք,
*Մերություն եք արել ինձ*»[1] /ՀԹԵ, 2, 123/:
«Այնտեղ մի՛ գնա, *ես այնտեղ արդեն եղել եմ*» և այլն:

Այսպիսով՝ պատճառահետևանքային հարաբերություն կարող է արտահայտվել նաև շարահարական կապակցությամբ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների որոշակի կիրառությամբ: Այդ ստորոգյալները այս կամ այն տեսակետից, իմաստային այս կամ այն առումով առնչվելով միմյանց հետ՝ մասնակի կամ ամբողջական կրկնությամբ *հարստացնում են նախադասության բովանդակությունը*, առավել հուզական ու ազդեցիկ դարձնում խոսքը և ոճական արժեք տալիս նրան: Նախադասության այսպիսի կառուցվածքը հատուկ է ժողովրդական լեզվամտածողությանը, և պատահական չէ, որ նման նախադասություններ ամենից շատ հանդիպում են ժողովրդական ստեղծագործության ակունքներին առավել մոտ կանգնած գրողների երկերում, այլև բանավոր խոսակցական լեզվում:

2. Պատճառահետևանքային հարաբերությունը քիչ թե շատ առկա է նաև այնպիսի շարահարության մեջ, որտեղ բարդ նախադասության *երկրորդ հատվածի ստորոգյալը բաղադրյալ կազմություն ունի* գոյական կամ որևէ այլ վերադրով:

Նման նախադասության մեջ հայտնվում է այնպիսի իրողության,երևույթի կամ դեպքի մասին, որը իբրև հիմք ու պատճառ է դիտվում հեղինակի համար՝ արտահայտելու իր կամային վերաբերմունքը դեպի հայտնվող եղելությունը, իր կամքը թելադրելու խոսակցին, որպեսզի վերջինս կատարի կամ չկատարի անհրաժեշտ գործողությունը, այսինքն՝ ինքը դառնա այդ գործողության կատարողը /կամ չդառնա

---

[1] **«Մի՛ թող լալու», «բարո՛վ մնաք», «բարություն եք արել»** կապակցությունները մենք համարում ենք ամբողջական բաղադրյալ ստորոգյալներ, քանի որ շարահյուսորեն դրանք տրոհման ենթակա չեն: Տրոհելու դեպքում ստացվում են բռնազբոսիկ լրացում-լրացյալներ. խախտվում է քերականական ամբողջականությունը, և կորչում են հեղինակի արտահայտած հուզական իմաստային-վերաբերական երանգները:

կատարողը/[1]: Սիա այս հեղինակային կամային վերաբերմունքի արտահայտությունը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե երկրորդ պարզ նախադասության մեջ ենթակային հատկանիշ վերագրելու հետևանքը: Այսպիսով կազմվում է ուրույն տեսակի բարդ նախադասությունների համապատասխան հատվածների դրսևորած գործողությունների, եղելությունների ու երևույթների պատճառահետևանքային առանձնատիպ հարաբերություն:

Բերենք մի քանի օրինակ.

«...Նստիր վրանո՛ւմ, քո գործի՛ն մտիկ,
Պարկե՛շտ կաց, աղջի՛, *ամո՛թ է, ամո՛թ*» /ՀԹԵ, 2, 47/:
«Նրա անբախտ շիրմի վրա
Պաղ ջո՛ւր ածա աղբյուրի,
Դու էլ գնա՛, նոր սե՛ր արա,
*Էսպես է կարգն աշխարհի*» /և.տ., 68/:

«Ինչո՞ւ կաթողիկոսի գալուստը անհաճո է քեզ: -- Եթե մայր-թագուհին կհրամայե անկեղծորեն խոսել... : --Խոսի՛ր, *ամեն հանգամանքներից թեթևը անկեղծորեն խոսելն է*, -- ասաց թագուհին» /ՄԳՄ, 24/: «Ոտնակոխ կանեն մեր սրբությունները և ապա կասեն մեզ. --Եկե՛ք կրակին ու արևին երկրպագությո՛ւն տվեցեք, *դրանք են ձեր աստվածները*: Մեզ կստիպեն պարսկերեն խոսել և պարսկերեն աղոթել, *որովհետև այդ է նրանց աստվածների լեզուն*: Մեր խրճիթները կծեփեն կովի աղբով, *որովհետև այդ է նրանց սրբությունը*» /ՐՍ, 284/ և այլն:

Ի դեպ, հատկանշական է վերջին օրինակը Րաֆֆու «Սամվել» վեպից: Այստեղ առկա են երեք բարդ անկախ նախադասություններ, թորոնցից բոլորն էլ ունեն պատճառականություն արտահայտող կախյալ նախադասություններ: Ըստ որում երեքի էլ պատճառականություն նշող պարզ նախադասությունները ստորոգելիական հատկանիշներով, այսինքն առարկային հատկանիշ վերագրելու եղանակով նույնն են. ունեն բաղադրյալ կազմություն: Սակայն կապակցության եղանակներով և քերականական-կառուցվածքային այլ հատկանիշներով դրանք զգալիորեն տարբերվում են միմյանցից: Ըստ որում վերջին երկուսը բարդ ստորադասական շաղկապական նախադասություններ են, քանի որ մասերի ստորադաս-գերադաս հարաբերությունը դրսևորվել է *որովհետև* շաղկապով: Ինչ վերաբերում է պարբերության առաջին նախադասությանը, ապա սրա մասերի արտահայտած իմաստների միջև առկա է պատճառահետևանքային հարաբերություն, բայց շարահարական կապակցությամբ: Րաֆֆու «Սամվել» վեպից քաղված

---

[1] Տե ս **Հ. Խ. Բարսեղյան**, Արդի հայերենի բայի և խոնարհման տեսություն, Երևան, 1953, էջ 205:

միևնույն պարբերության մեջ իրար հաջորդող նախադասություններից երևում է, որ պատճառահետևանքային հարաբերություն արտահայտող շաղկապական որոշ կառույցներ կարող են ունենալ զուգահեռ ձևեր:

3. Պատճառահետևանքային հարաբերություն կարող է արտահայտվել շարահարական կապակցությամբ նաև այնպիսի նախադասությունների մեջ, որոնց բայ-ստորոգյալները իրենց եղանակաժամանակային քերականական հատկանիշներով հարում են միմյանց, ունեն լիակատար կամ մասնակի համաձայնություն ժամանակային իմաստով: Ահա օրինակներ.

«Ինչպես գիտես, Սերգոն անգրագետ էր, *լիկկայանում նրան ոչ մի տառ չկարողացան սովորեցնել*» /ԲՀՍՉ, 89/, «Ինձ շատ սիրալիր նամակ է գրել ու խնդրել մի բան ուղարկել տպագրելու համար: Կպատասխանեմ, *քաղաքավարությունն է պահանջում*, բայց ոտանավոր ուղարկելը մտածելու բան է, դեռ կսպասեմ» /ՀՀԵ, 344/:

Ընդգծված հատվածները, պատճառականության հետ միասին, կարծեք թե մի տեսակ մեկնական իմաստ ևս ունեն. իրոք դրանք մեկնում են, բացահայտում շարադասությամբ իրենցից առաջ ընկած պարզ նախադասությամբ արտահայտված գործողության, եղելության, կամ այլ խոսքով որևէ առարկայի որևէ հատկանիշ վերագրելու հիմքն ու դրդապատճառը: Այսպես՝ վերը բերված նախավերջին օրինակում ընդգծված նախադասությունը՝ «...Լիկկայանում նրան ոչ մի տառ չկարողացան սովորեցնել», մեկնում, պարզաբանում է, թե դրան նախորդող պարզ նախադասության մեջ ինչու է տվյալ հատկանիշը /անգրագետ/ վերագրվում համապատասխան առարկային /Սերգոյին/. «...Սերգոն անգրագետ էր...», -- ինչո՞ւ, -- պատճառը՝ «լիկկայանում նրան ոչ մի տառ չկարողացան սովորեցնել»:

Այս տեսակետից զգալի հետաքրքրություն են ներկայացնում մեկնական բնույթ ունեցող պատճառականության այնպիսի նախադասություններ, որոնց ստորոգյալը սովորաբար բաղադրյալ կազմությամբ է: Օրինակ՝ «Այստեղ՝ այս ձորակում, երևի հանգիստ առան հուղարկավորողները, *առջևի լանջը շատ ցից է ու դիք*» /ԼՄՄ, 27/: Ընդգծված պարզ նախադասությունը, ինչպես քիչ առաջ բերված օրինակներում, բացատրում է, թե ինչու տվյալ ժամանակատարածային հարաբերությամբ է կատարվում /կամ չի կատարվում/ նախորդ բաղադրիչում արտահայտված գործողությունը՝ այն, թե ինչու «այս ձորակում... հանգիստ առան հուղարկավորողները»:

Բերենք համանման մի քանի այլ օրինակներ.

«Բայց թողնենք այդ պատմությունը, *նա արդեն հայտնի է քեզ*»

/ՄԳՄ, 390/, «Ֆաբրիկիոսին այնուամենայնիվ խղճում եմ, *լավ ընկեր էր*» /ՀՍՅԵ, 12/, «Աքաղաղները սկսեցին կանչել ... հեռավոր տներում, *կես գիշեր էր*» / Ն.տ., 242/, «Շատ հավանեցի, -- կոկորդը մաքրեց Հովակիմը:-- Եվ լավ է, որ գրպաններ չունի, *գրպանը կեղտի բուն է*» /ՆԶՊՊ, 51/ և այլն:

Այսպիսի կառուցվածքի նախադասություններում շարադասությունը կայուն է ու անփոփոխ. սկզբում հայտնվում է իբրև հետևանք դիտվող գործողությունը, որին հաջորդում է մեկնական բնույթ կրող բաղադրիչը:

## 4. ՆՊԱՏԱԿԻ ՊԱՐԱԳԱ

Ամեն մի գործողություն, անկախ իր բնույթից, կարող է ունենալ որևէ նպատակադրում, հետապնդել որևէ նպատակ: Շարահյուսության մեջ նման նպատակադրումը կարող է դրսևորվալ և՛ պարզ, և՛ բարդ նախադասությունների մեջ: Մի դեպքում դրանք կարող են արտահայտվել իբրև բայի սովորական լրացում[1] նպատակի պարագա, մյուս դեպքում՝ իբրև նպատակի պարագա երկրորդական նախադասություն: Այս տեսակետից շփման որոշ եզրեր կան պատճառի և նպատակային հարաբերություն արտահայտող երկրորդական նախադասությունների միջև: Եթե պատճառի պարագա կախյալ նախադասության մեջ արտահայտվում է գլխավոր նախադասության բայի նշած գործողության ճշմարիտ, իրապես գոյություն ունեցող հիմքը, ապա նպատակի պարագա երկրորդական նախադասությամբ դրսևորվում է գլխավոր նախադասության բայի ցույց տված գործողության ցանկալի հիմունքը[2], որին հասնելու կամ որը իրական դարձնելու համար էլ կատարվում է տվյալ գործողությունը:

Նպատակի պարագա երկրորդական նախադասությունների ստորադասական կապակցությունը գլխավոր նախադասության հետ կարող է իրացվել երկու եղանակով՝ *որ, որպեսզի*, մասամբ նաև *թե, ինչ է թե* շաղկապներով և առանց շաղկապների՝ շարահարությամբ:

Հարաբերյալները նպատակային հարաբերություն արտահայտող բարդ նախադասություններում օգտագործվում են, իբրև կանոն, շաղկապների առկայության դեպքում, հետևաբար շարահարական

---

[1] Չենք ասում **ստորոգյալի լրացում**, որովհետև, ինչպես հայտնի է, բայը կարող է ստորոգյալ չլինել, այլ ենթակա կամ լրացում, և այդ դեպքում նրա լրացումը՝ նպատակի պարագան, կլինի կողմնակի լրացում և այլն:

[2] Տես, օրինակ, **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965, էջ 646 և հջ.:

ստորադասական կապակցության մեջ դրանք դեր չունեն, իսկ սովորական շաղկապական կապակցության դեպքում ընդհանուր, անորոշ կերպով մատնանշում են գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի արտահայտած գործողության ցանկալի հիմքը՝ իրենց նյութական բովանդակությունը ստանալով կախյալ նախադասությամբ:

Ինչ վերաբերում է կապակցության հիշյալ եղանակներին, ապա ժամանակակից հայոց լեզվի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նպատակային հարաբերությունը շաղկապական կապակցությամբ գերազանցապես կիրառվում է գիտական, հրապարակախոսական և գեղարվեստական գրականության, հատկապես արձակի լեզվում: Սակայն գեղարվեստական գրականության և մասնավորապես բանաստողծության մեջ զգալի շերտ են կազմում այնպիսի բարդ նախադասությունները, որտեղ նպատակային հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությունները գլխավոր նախադասության հետ ստորադասական կապակցության մեջ են մտնում ոչ թե շաղկապներով, այլ զանազան ձևաբանական, բառական և շարահյուսական այլ միջոցներով՝ շարահարությամբ:

1. Նպատակային երանգ ունեցող կախյալ նախադասությունները քննելիս ամենից առաջ աչքի է զարնում այն քերականական օրինաչափությունը, որ կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալը կամ ստորոգելիական հանգույցը /եթե բաղադրյալ ստորոգյալ է/ արտահայտված է լինում բայի ըղձական եղանակով: Այս ձևաբանական հատկանիշը գրեթե օրինաչափ կերպով երևում է գլխավոր նախադասության հետ բոլոր եղանակներով ստորադասական կապակցության մեջ մտնող նպատակի պարագա երկրորդական նախադասություններում[1]: Դեռ ավելին, առանձին դեպքերում, երբ բացակայում են կապակցության այլ համապատասխան միջոցներ, հենց ինքը՝ ձևաբանական-շարահյուսական այդ միավորը, բայի եղանակաժամանակային հիշյալ կիրառությունը, ստանում է նոր լրացուցիչ նշանակություն՝ օժանդակելով շարահարական կապակցությանը, ինչը պայմանավորված է ըղձական եղանակի հիմնական շարահյուսական կիրառութ-

---

[1] Այս օրինաչափությունը առանձին դեպքերում կարող է խախտվել. օրինակ «Իշխան Կամսարականը, Քեռայրի թաղումից հետո,, երեք օր ևս մնաց քրոջ մոտ՝ նրան մխիթարելու և խորհուրդներ տալու համար, նաև նրա համար, որ հանցագործներին հետապնդելու գնացողները այսօր-վաղը **կբերեն** փախածներին, և ինքն անձամբ **կտեսնի** նրանց դատաստանը» /ՍՋՀԲ, 92/: Դժվար չէ նկատել, որ նպատակի պարագայի շարահյուսական դեր կատարող երկրորդական նախադասությունների ստորոգյալները արտահայտվել են բայի պայմանաեղթադրական եղանակով, մինչդեռ պետք է լիներին ըղձական: Այս ձևը անշուշտ շեղում է օրինաչափությունից և մերժելի է:

յուններից մեկով՝ կախյալ նախադասության ստորոգյալ կազմելու առանձնահատկությամբ:

Նպատակային երանգ ունեցող կախյալ նախադասությունների քննության ենթակա կառուցվածքում գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառությունը ազատ է, իսկ ամբողջ գլխավոր նախադասության մեջ՝ ժամանակային և տարածական տվյալ հարաբերություններում արտահայտվում է նախապես նպատակադրված մի այնպիսի գործողություն, եղելություն կամ դատողություն, որի կատարման կամ դրսևորման նպատակը բացահայտվում է երկրորդական նախադասությամբ: Օրինակ՝ «Նա մոտեցավ լուսամուտին, ետ քաշեց ծանր կերպասյա վարագույրը և բաց արեց փեղկերից մեկը *փոքր-ինչ օդ ներս թողնե*» /ՐՍ, 26/:

«Քո հերն ու մերը թե որ ինձ չտան,
Արին կթափեմ ես գետի նման,
Սարերը կընկնեմ՝
*Կորչեմ անգյումամ*» /Հ. Թում., «Անուշ»/:

«Նստեց մի քարի՝ *մի քիչ շունչ առնի*» /ԱԲԸԵ, 5/, «Խնդրեցի, սպառնացի, բան դուրս չեկավ: «...Չենք թողնի,-- ասում են,-- մեր քաղաքը»: --Իսկ ուժ ունե՞ն՝ *դիմադրեն*, -- հարցրեց Բեկը» /ՍԽՄՄ, 318/:

«Ես՝ մենակ հոգի, հազար ցավի տեր,
Ի՞նչ ես ուրիշի որբին տուն բերել,
Նստեցրել գլխիս պարապ հացակեր...
Հողե՛մ գլուխը... ես գերի հո չե՞մ՝
*Ամենքի քեֆի հետևից թռչեմ*...» /ՀՊԵ, 2, 100/:

«Դավիթ չդառավ, մի կրա՛կ դառավ:
Ճարը կտրված՝ Օհանը բերավ,
Նետ-աղեղ շինեց ու տվավ իրեն՝
*Գնա որս անի սարերի վրեն*» /Ն.տ., 104/ և այլն:

Ընդգծված պարզ նախադասությունների մեջ բացահայտվում է այն նպատակադրումը, որի իրագործմանն ուղղված է գլխավոր նախադասության արտահայտած գործողությունը կամ եղելությունը:

Ինչպես նշվեց, այստեղ գլխավոր նախադասության մեջ ստորոգյալ կազմող բայերի եղանակաժամանակային կիրառությունները ազատ են: Այս հանգամանքը բացառում է նրանց մասնակցությունը ստորադասական կապակցության մեջ: Կապակցության ծանրության կենտրոնը նպատակային հարաբերություն դրսևորող նախադասությունների այս ենթախմբում, այսպիսով, ընկնում է կախյալ նախադա-

սության բայ-ստորոգյալի համապատասխան եղանակաժամանակային կիրառության վրա: Ինչպես հայտնի է, ղեծական եղանակը, անկախ կամ գլխավոր նախադասությունների մեջ կիրառվելով, իր սովորական իմաստով[1] արտահայտում է խոսողի տենչանքը կամ իղձը որևէ գործողություն կատարելու կամ չկատարելու, որևէ գործողություն կամ եղելություն տեղի ունենալու կամ չունենալու վերաբերյալ, մինչդեռ կախյալ նախադասության մեջ այն ստանում է հարաբերական բովանդակություն՝ տվյալ դեպքում արտահայտելով նպատակային իմաստ: Հենց սրանով էլ պայմանավորված է ղեծական եղանակով կազմված ստորոգյալ ունեցող նախադասությունների կախյալ բնույթը նման բարդ նախադասություններում:

Դառնալով կապակցության միջոցներին՝ պետք է նշել, որ այստեղ դրան նպաստում և ստորադասական կապակցությունն ամրապնդում է նաև շարադասությունը /կախյալ նախադասությունը անփոփոխ կերպով դրվում է վերջադաս դիրքով, հմմտ. վերի օրինակները/, հնչերանգը և շարահյուսական դադարը՝ կախյալ և գլխավոր նախադասությունների միջև:

2. Ինչպես նշել ենք, շարահարական ստորադասական կապակցության մեջ երբեմն դեր ունեն ոչ միայն կախյալ, այլև գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային կիրառությունները: Ձևաբանական-շարահյուսական այս օրինաչափությունը որոշակիորեն դրսևորվում է նաև կապակցության ստորև քննվող եղանակի մեջ:

Գեղարվեստական գրականության մեջ և բանավոր խոսակցական լեզվում սովորական իրողություն է նպատակային հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությունների շարահարական կապակցությունը այնպիսի բարդ նախադասություններում, որտեղ գլխավոր նախադասության ստորոգյալը արտահայտված է բայի հրամայական եղանակով:

Առհասարակ հիշելի է, որ երբ բարդ նախադասության մեջ բայի հրամայական եղանակով արտահայտված ստորոգյալ ունեցող պարզ նախադասությանը հաջորդում է մի նախադասություն, որի ստորոգյալը ղեծական բայ-եղանակով է, ապա վերջին պարզ նախադասությունը դրսևորում է ոչ այլ ինչ, քան նպատակային հարաբերութ-

---

[1] Չի բացառվում, իհարկե, նաև գլխավոր կամ անկախ նախադասության մեջ ղեծականի հարաբերական իմաստով կիրառությունը, սակայն նման կիրառությունները գերազանցապես ունեն ոճական արժեք: Հմմտ. **Պ. Պողոսյան**, Բայի եղանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում. Երևան, 1959, ղեծական եղանակին վերաբերող գլուխը:

յուն: Քերականական այս օրինաչափությունը կախում չունի գլխավոր նախադասության ստորոգյալի հրամայական եղանակով արտահայտված բայի սեռային կարգի հետ: Գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալը, անկախ սեռից, լինի այն չեզոք, ներգործական թե կրավորական, մի բան անելու կամ չանելու, մի բան հաստատելու կամ ժխտելու նպատակով՝ արտահայտում է խոսողի կամքը, խոսքի պահին խոսակցին մի բան թելադրելու ծգտումը: Օրինակ.

«Զարկեցե՛ք, դարբիննե՛ր, կռանը սալին,
Զարկեցեք կռա՛նը՝ *շղթայքն ամրանան,*
*Անիծյալ արքայի կապանքն ամրանան,*
Զարկեցե՛ք, դարբիննե՛ր, կռանը սալին» /Հ.Հովհ., Ե, 83/:

Բերված օրինակում ընդգծված հատվածը ցույց է տալիս այն գործողությունը, որն իրականացնելու համար հեղինակը կարգադրում, իր կամքն է թելադրում խոսակցին՝ կատարելու մեկ այլ գործողություն («Զարկեցե՛ք, դարբիննե՛ր, կռանը սալին, Զարկեցեք կռա՛նը --/որպեսզի/ *շղթայքն ամրանան*»): Նկատելի է, որ թեև գլխավոր և կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալները կիրառված են ապառնի ժամանակաձևով, սակայն իրականում և տրամաբանորեն գլխավոր նախադասության մեջ արտահայտված գործողությունը կամ եղելությունը իր կատարման ժամանակով նախորդում է կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալի նշած գործողության ժամանակին: Եվ դա հասկանալի օրինաչափություն է. գլխավոր նախադասության մեջ դրսևորված գործողությունը որոշ իմաստով նպատակն իրագործելու միջոց է, իսկ միջոցը, ինչպես հայտնի է, ժամանակային հարաբերությամբ նախորդում է նպատակին:

Ահա ևս մի քանի օրինակ.

«Ա՛խ, տվե՛ք ինձ քաղցր մի քուն,
*Կյանքից հեռու սլանամ,*
*Այն աշխարհը*, ուր խնդություն,
Ուր սերն է միշտ անթառամ» /Հ. Հովհ., Ե, 29/:
«Չե՞ս սպանի, քեզ կսպանեն,
Դու՛ սպանիր, *քեզ չսպանեն,*
Լուծ կամ լծկան պիտի լինես,
Ճշմարտություն չկա ուրիշ» /ԱԻԵ, 1, 212/:
«Տո՛ւր ինձ քամի ծին, *հասնեմ փափագիս,*
*Բլբուլը բերեմ, հասցնեմ այգիս...*» /ՀԹԵ, 2, 170/:
«Մի կուռ կորցրո՛ւ, կարգիր մի բանի՛,
*Գընա իր համար աշխատանք անի...*» /Ն.տ., 100/:
«Ծո՛վ, քեզ տամ հիվանդ սիրտըս,
Կուզես լավցո՛ւ, կուզես, չէ.

Մենակ խաբար տար խեղճ մորս,
*Անգութ յարիս չանիծե*» /ԱԻԵ, 1, 110/:
«Եվ ուր որ կերթաս, այնտեղից նորեն
Գնա՛ ու գնա՛, առանց հանգրվան,
Իմ բարի՛ ճամփա, տա՛ր ինձ, կորցըրո՛ւ
*Չքվիմ, տանջանքըս մարդիկ չիմանան*» /Ն.տ., 167/:
«Արագացրո՛ւ ընթացքը, *չուշանանք տոնահանդեսից*» և այլն:

Բերված վերջին օրինակից կարելի է նկատել, որ խոնարհման տեսակետից չի բացառվում գլխավոր և կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային «անհամաձայնությունը». խոսողը կարող է թելադրել խոսակցին՝ կատարելու որևէ գործողություն, որպեսզի չկատարվի կամ կանխվի մեկ այլ գործողություն, և ընդհակառակն, կարող է կարգադրել՝ չկատարելու որևէ գործողություն, որպեսզի կատարվի մեկ ա՛յլ գործողություն կամ եղելություն: Այլ խոսքով՝ գլխավոր նախադասության դրական խոնարհմամբ բայ-ստորոգյալին կարող է հաջորդել նպատակային երանգ ունեցող ժխտական խոնարհմամբ բայ-ստորոգյալ և ընդհակառակն: Սակայն պետք է ասել, որ այսպիսի բարդ նախադասությունների մեջ շարահարական կապակցությունների դեպքում զգացվում է գլխավոր և կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների՝ խոնարհման բնույթով /դրական խոնարհում և ժխտական խոնարհում/ համաձայնվելու հակումը: Հակառակ գործողություն արտահայտելու համար ավելի հաճախ կիրառվում է շաղկապավոր ստորադասական կապակցությունը, ինչպես, օրինակ.

«Պաղատում եմ քեզ, սրտագի՛ն, իմ մտերի՛մ, իմ անգի՛ն,
*Որպեսզի ես որբ չմնամ*, քո շիրմի մոտ, քո կողքին
Մի տե՛ղ պահես, մինչև ես գամ, մի տե՛ղ պահես ինձ համար» /ԱԻԵ, 173/:

Ստորադասական կապակցությունը այստեղ իրացվել է շաղկապով. չկա խոնարհման բնույթի համաձայնություն: Կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալը ժխտական խոնարհման է, իսկ գլխավոր նախադասության ստորոգյալը՝ դրական: Թեև գլխավոր նախադասության ստորոգյալը դրված է ըղձական եղանակով, սակայն իր շեշտված հնչերանգով մոտենում է հրամայական եղանակին:

Ի դեպ՝ վերջին օրինակի պես հնարավոր է գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի հարաբերական կիրառությունը ըղձական կամ պայմանաեենթադրական կամ նույնիսկ հարկադրական եղանակ-

ների ապառնի ժամանակով՝ հրամայականին մոտ իմաստով: Նպատակային հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությունը շարահարությամբ կարող է կապակցվել նաև այնպիսի նախադասությունների հետ, որոնց բայ-ստորոգյալը ունի հիշյալ եղանակաժամանակային հարաբերական կիրառությունը: Օրինակ.

«...Մի ուրիշը պոռում էր՝ գավաթը գլխից բարձր պահած. -- Խմե՛ք ի փառս թագավորի, *մեզ խաղաղության մեջ պահի՛*...» /ՍԶՊԹ, 235/: «Առավոտյան վա՛ղ կգաք՝ *գնանք ծուկ բռնելու*» և այլն:

Քերականական այսպիսի կառուցվածքի նախադասություններում ստորադասական կապակցությունը շարահարությամբ զգալի չափով կախում ունի գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի՝ հրամայական եղանակով և հրամայական եղանակի երանգ ունեցող այլ եղանակներով /ըղձական, պայմանական և այլն/ կիրառվելուց, ինչպես նաև կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալի՝ ըղձականով կիրառվելուց: Կախյալ նախադասությունը վերջադաս է:

3. Ինչպես նկատվել է նախորդ հատվածներում, որոշ եղանակավորող բառեր, ընկնելով կախյալ նախադասության սկզբում, զուգորդվելով այս կամ այն քերականական օրինաչափությամբ, նպաստում են կապակցությանը բարդ նախադասության համապատասխան հատվածների միջև: Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել դրանցից հատկապես *թող* եղանակավորող բառի վրա՝ նշելով նրա կիրառության բազմաթիվ ոլորտներից մեկը, նրա առանձնահատուկ դերը բարդ նախադասությունների բաղադրիչների կապակցության մեջ:

Հայտնի է, որ բայի հրամայական եղանակը իր յուրահատուկ քերականական իմաստի և կիրառության շնորհիվ ունի միայն երկրորդ դեմք: Մինչդեռ խոսքի մեջ հաճախ, իրերի բերումով, հարկ է լինում, որևէ գործողություն կատարելու համար, հրամայական կամային վերաբերմունք ցույց տալ ո՛չ միայն խոսակցի, այլև մի երրորդ անձնավորության նկատմամբ: Նման պարագաներում մեզ օգնության է գալիս հիշյալ եղանակավորող բառը, որը դրվելով ըղձական եղանակի ապառնի ժամանակաձևի եզակի կամ հոգնակի երրորդ դեմքի բայաձևի մոտ, հրամայական հնչերանգին մոտեցող հատուկ շեշտադրությամբ, մասամբ լրացնում է հրամայական եղանակի բայերի դեմքերի պակասը: Դրանով ըղձականը հասնում է ցանկություն արտահայտելու այն սահմանին, որից այն կողմ սկսվում է հրամայականը[1]:

---

[1] Հմմտ. **Պ. Պողոսյան**, Բայի եղանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում, էջ 161-162:

Սակայն սա հարցի միայն մի կողմն է: Հարցի մյուս տվյալ դեպքում մեզ համար առավել կարևոր կողմը այն է, որ դրվելով նպատակային հարաբերություն դրսևորող նախադասության ըղձական եղանակով արտահայտված բայ-ստորոգյալի կողքին՝ այն նպաստում է կապակցելու բարդ նախադասության համապատասխան հատվածները, որով և ստեղծվում է շարահարական կապակցությամբ յուրահատուկ կառուցվածքի նախադասություն: Օրինակ.

«Հա՜, հա՜, հա՜, տղե՛րք, շատ էլ լա՛վ կանի,
Մեջքը թա՛փ տվեք, *թող մի՛ն էլ բռնի*...» /ՀՌԵ, 2, 57/:

Այստեղ բարդ նախադասության վերջին՝ ընդգծված հատվածը ցույց է տալիս, թե ինչո՛ւ, ի՛նչ նպատակով է նախորդ պարզ նախադասության մեջ ենթական հրամայում, կարգադրում կատարելու տվյալ գործողությունը /«Մեջքը թա՛փ տվեք»/. դժվար չէ կռահել պատասխանը՝ «որպեսզի մին էլ բռնի...»: Բայց այսպես չէր կարող արտահայտվել մեծ բանաստեղծը նախ՝ հանգի ու ոտքի պատճառով, երկրորդ, որ ավելի կարևոր է, նման կապակցությամբ չէր զգացվի ամբոխի ծգտումը՝ թելադրելու իր կամքը՝ իր անպատվված հերոսին, որպեսզի վերջինս փորձի վերականգնել իր գետնով տրված պատիվը: Մինչդեռ *թող* եղանակավորող բառով, ըղձականի ապառնիի հետ միասին, հիշյալ շարահյուսական հարաբերության մեջ որոշակիորեն նկատելի է անհատի՝ երրորդ անձնավորությանը իր կամքը թելադրելու անհաղթահարելի ծգտումը:

Ի դեպ՝ զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում *թող* բայի եղանակավորող բառի վերածվելու և կապակցական մասնակի դեր ստանձնելու ուղին:

Ինչպես հայտնի է, *թողնել* բայի հրամայական եզակին՝ *թո՛ղ*, շատ ուրիշ բայերի հրամայականի պես, *որ* շաղկապով կապակցվելով ըղձականի ապառնիի հետ, կարող է կազմել ստորադասական կառուցվածքի բարդ նախադասություն: Օրինակ՝ «*Թո՛ղ* ճակատդ, *թող*, որ սրբեմ իմ ձեռքով» /ՄԱԱԾ, 261/, «*Թո՛ղ*, որ բացատրեմ» /ինչպես և «*Տո՛ւր*, որ կարդամ», «*Նվագի՛ր*, որ լսեմ»/ ձևերում *որ* շաղկապի երկու թևերում ընկած բաղադրիչները դիտվում են իբրև բաղադրության առանձին մասեր: Սակայն հետագայում շարահարական կապակցության պատճառով *թող*-ի մեջ մթագնում են *թողնել* բայի տվյալ եղանակաժամանակային հատկանիշները /եզակի թիվ, երկրորդ դեմք, հրամայական եղանակ/, ինչպես նաև կորչում է ենթակայի ըմբռնումը /«*Դու* թող բացատրեմ»/, և բառս, միանալով ըղձականի ապառնուն,

ստանում է եղանակավորող արժեք և այս անգամ արդեն ինքն է օժանդակում երկրորդական նախադասության կապակցությանը[1]:

Դառնալով «Անուշից» քաղված մեր օրինակին՝ տեսնում ենք, որ նպատակային հարաբերություն դրսևորող հատվածին նախորդող պարզ նախադասության ստորոգյալը դրված է բայի հրամայական եղանակով, որով նա կապակցության տեսակետից զգալիորեն շփվում է նախորդ ենթախմբում քննված նախադասություններին:

Հիրավի, գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի հրամայական եղանակով կիրառվելը կարևոր գործոն է ըղձականի *թող* եղանակավորող բառով նպատակային հարաբերություն դրսևորելու համար, թեև, ինչպես գիտենք, հիշյալ եղանակավորող բառը ըղձականի հետ կարող է կապակցվել նաև այնպիսի նախադասությունների, որոնց ստորոգյալները չեն դրված բայի հրամայական եղանակով:

Օրինակ՝ հետևյալ նախադասությունը.

«*Թող անծիր ծովը եռա՝ փրփրի՝*
*Թխպոտ երկինքը կայծակնե՛ր շաղ տա,*
*Եվ թող փարոսը մշուշո՛ւմ թաղվի,*
*Փրկարար ափը աչքիս չերևա՝*
Չե՛մ հուսահատվի» /ԱԻԵ, 11/:

Այստեղ ընդգծված հատվածները ամենևին կապ չունեն նպատակի հետ և ավելի շուտ և շատ պայմանի հարաբերություն են արտահայտում, ինչը, ինչպես նշվեց, զգալիորեն առնչվում է գլխավոր համարվող նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային որոշակի կիրառության հետ: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ **թող** եղանակավորող բառը ըղձական եղանակի հետ այնքան է սերտաճել, որ այսօր ժամանակակից հայերենում, դրանց միասին կիրառությունը ամբողջական նախադասության մեջ սովորական երևույթ է:

Դառնալով շարահարական կապակցությամբ նախադասությունների ուսումնասիրության ենթակա կառուցվածքին՝ անհրաժեշտ է նշել, որ ի տարբերություն նախորդ ենթախմբերում քննված նախադասությունների, որտեղ կախյալ բաղադրիչները ունեին զուգահեռ շաղկապական կապակցություններ, այստեղ *թող* եղանակավորող բառի

---

[1] Թող բայի եղանակավորող բառի վերածվելու այս ուղին բացահայտել է Մ. Աբեղյանը: Նրա կարծիքով «Թո՛ղ հրամայականի հետ, որ գործ է ածվում աներևակա նշանակությամբ...», ըղձականը ստանում է ստորադասական կապակցության բնավորություն. «Թող տեսնե՛մ, թող գա» իբրև «թող որ տեսնե՛մ, թող որ գա...»: «Բայց

ինչպես որ «պիտի գնամ» խոսքը այլևս չենք ըմբռնում իբրև «պիտի որ գնամ», նույնպես «թող գա»-ն այլևս չենք ըմբռնում իբրև «թող որ գա»: Տե՛ս նրա «Հայոց լեզվի տեսության» 591-րդ էջի ծանոթությունը:

առկայության դեպքում պարզապես շարահյուսորեն հնարավոր չէ ստեղծել շաղկապական նախադասություն: Այլ խոսքով այստեղ ևս ստեղծվում է «կամ-կամ»-ի վիճակ. կա՛մ շաղկապ պետք է լինի, կա՛մ տվյալ եղանակավորող բառը: Այսպես. հետևյալ նախադասությունը կարող է լինել կա՛մ իր բնական տեսքով

«Կանչի՛ր, *թող գա՛ն քո տերության*
*Մեծերն ուսյալ ու գիտուն...*» /ՀԹԵ, 2, 148/,

ինչպես գրել է հեղինակը, կա՛մ ստորև բերվող տարբերատեսքով «Կանչի՛ր, *որ գա՛ն քո տերության մեծերն ուսյալ ու գիտուն...*»:

Ինչ վերաբերում է նման զուգահեռ կառուցվածքի իմաստային ու կամային երանգների տարբերությանը, այդ մասին խոսել ենք սույն ենթահատվածի սկզբում, ուստի անհրաժեշտ ենք գտնում միայն նշել, որ *թող* եղանակավորող բառը, այլ գործոնների հետ միասին, թեև նպատակային հարաբերություն է հաղորդում համապատասխան պարզ նախադասությանը, սակայն շաղկապների համեմատությամբ զգալիորեն թուլացնում է ստորադասական կապակցությունը նրա և նախորդ պարզ նախադասության միջև: Սա բացատրվում է նրանով, որ հիշյալ եղանակավորող բառը որոշ անկախություն է տալիս այն պարզ նախադասությանը, որի մեջ գործածվում է: Ուստի որոշ վերապահությամբ միայն կարելի է դրանք ևս համարել ստորադասական նախադասություններ, բայց ո՛չ համադասական: Խնդիրն այն է, որ նման կառուցվածքներում երկրորդ բաղադրիչը իր իմաստով պայմանավորված է իրեն նախորդող պարզ նախադասությամբ:

Այլ օրինակներ.

«Արտո՛, շոգ է, միևնույն է, թեյ չենք խմի, բեր՛ շաքարո՛վ անենք, *թող քաղցր լինի*» /ԲՀՍՉ, 10/: «Նա դարձավ դեպի սենեկապետը կրկնելով, -- Ասա՛, *թող գա՛ն պատգամավորները*» /ՐՍ, 565/: «Հետո դարձավ դեպի յուր սենեկապետը. -- Հայտնի՛ր, *թող պատրաստե՛ն իմ ծին և զենքերը*» /ն.տ., 575/:

Նշելի է, որ վերջին երկու օրինակներում ընդգծված նախադասությունները որոշ կողմերով հիշեցնում են խնդիր երկրորդական նախադասությունները: Դա բացատրվում է նրանով, որ նրանք ստորադասված են այնպիսի նախադասությունների, որոնց ստորոգյալների ասացական իմաստ ունեցող ներգործական սեռի բայերի խնդիրները արտահայտված չեն և չեն զգացվում որոշակիորեն *թող* եղանակավորող բառի պատճառով: Ուստի այդպիսիք թեև մոտենում են խնդիր երկրորդական նախադասություններին, սակայն դրանք, ավելի շատ նպատակային հարաբերություն դրսևորելու պատճառով, մենք հարմար ենք համարում մտցնել նպատակային նախադասությունների մեջ, մանավանդ որ այլ բազմաթիվ կողմերով շփման շատ եզրեր ունեն

նույնատիպ նախադասությունների հետ:

Վերջապես, մնում է նշել, որ շարադասությունը հիշյալ կառուցվածքի նախադասություններում կայուն է. նպատակային հարաբերություն արտահայտող նախադասությունը սկսվում է *թող* եղանակավորող բառով, իսկ ինքը՝ կախյալ նախադասությունը, հաջորդում է գլխավոր նախադասությանը:

4. Բայ-ստորոգյալները կարևոր գործոններ են ստորադասական կապակցության համար, երբ բացակայում են շաղկապները: Այդ առթիվ անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել ժամանակակից հայերենում, հատկապես խոսակցական լեզվում տարածում գտած այնպիսի բայերի կիրառության վրա, որոնք, նայած իրենց իմաստային երանգներին, կարող են կազմել բարդ, նույնիսկ բարդ ստորադասական, կամ պարզ ընդարձակ նախադասություններ: Օրինակ «Եկ գնա՛նք ինձ մոտ»[1]: Այս նախադասության մեջ առկա են երկու միմյանց խիստ հարող և առնչվող գործողություններ արտահայտող բայեր, որոնք տրամաբանորեն կազմում են մեկ հասկացություն, քանի որ չկան առարկայի երկու գործողություններ, այլ երկու գործողություններն էլ նույնն են /«եկ-գնա՛նք»/: Բանն այն է, որ «եկ-գնա՛նք» այժմ չի նշանակում «նախ *եկ* /ինչ որ մի տեղից այստեղ կամ ինձ մոտ և ապա *գնանք*»/, այլ պարզապես նշանակում է «գնա՛նք ինձ մոտ», իսկ «եկ»-ը տվյալ կապակցության մեջ ունի եղանակավորող արժեք, եղանակավորում է հիմնական գործողությունը /«գնանք»/: Ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ երկուսը միասին արտահայտում են մեկ ընդհանուր իմաստ: Սրանք թերևս կազմում են բայական հարադրությունների առանձնահատուկ խումբ:

Սակայն եթե նման զուգահեռաբար գործածվող բայերը պահպանում են իրենց նյութական իմաստն ու շարահյուսական անկախությունը, և մեկը մյուսի նկատմամբ հանդես չեն բերում եղանակավորման վերաբերություն, ապա նրանց հարաբերության մեջ առկա է լինում ստորադասություն, այսինքն՝ առկա է փաստացի բարդ ստորադասական նախադասություն:

Իսկ քերականական այն հատկանիշը՝ արդյոք երկու բայը տվյալ հարաբերության մեջ գործածվել են մե՞կ ընդհանուր իմաստով, թե՞ իրենց սովորական-նյութական նշանակությամբ, կարելի է պարզել հետևյալ կերպ. արդյոք երկու քննվող բայերը կարո՞ղ են մտնել առանձին շաղկապական կառուցվածքի բարդ ստորադասական նախադա-

---

[1] Այս և ընդհանրապես հարադրավոր բայերի մասին մանրամասն տե՛ս **Ալեքսանդր Մարգարյան**, Հայերենի հարադիր բայերը, Երևան, 1966: Հմմտ. նաև **Ա. Ա. Աբրահամյան**, Բայը ժամանակակից հայերենում, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 192 և հջ.:

սության երկու եզրերի մեջ իբրև առանձին ստորոգյալներ: Եթե այո՛, ապա նախադասությունը շարահարական բարդ ստորադասական է, եթե ո՛չ, այդ դեպքում մենք գործ ունենք ոչ թե բարդ ստորադասական և ո՛չ ընդհանրապես բարդ, այլ մեկ պարզ ընդարձակ նախադասության հետ: Վերցնենք հետևյալ օրինակը. «*Ես ներս կամչենք* ես աղքատ կնկանն ու իր երեխին» /ՀԹԵ, 3, 166/: Այստեղ հնարավոր չէ «ես» և «ներս կամչենք» բայերն իրարից անջատել և կազմել բարդ ստորադասական շաղկապական նախադասություն՝ առանց աղճատելու միտքը, քանի որ դրանցից առաջինը՝ «ես»-ը չի գործածվել իր նյութական իմաստով, և երկուսը միասին ունեն միայն մեկ նշանակություն: Խոսքից չի հասկացվում, թե հեղինակը խոսակցին հրավիրում է կամ կանչում է մի տեղ /«ես»/, ինչ որ արտահայտում է բայի նյութական իմաստը. «ես»-ը պարզապես եղանակավորում է բուն գործողությունը /«ներս կանչենք»/, ուստի այստեղ առկա է պարզ նախադասություն: Մյուս կողմից՝ սա նշանակո՞ւմ է, թե ստորադասական պետք է համարել նույնատիպ նախադասություններից *միայն* շաղկապավոր կապակցությունները: Մեր կարծիքով՝ ոչ: Զուգահեռ կառուցվածքի շաղկապավոր բարդ նախադասության սպասելիությունը բացահայտում է նման շարահարական նախադասության եզրերի ստորադասական կամ համադասական հարաբերությունը, ժխտում առաջինը, հաստատում երկրորդը, կամ՝ ընդհակառակն:

Սակայն չի կարելի նաև ընկնել մյուս ծայրահեղության մեջ՝ պնդելով, թե վերոբերյալ տիպի բոլոր կառույցները լիարժեք բարդ ստորադասական նախադասություններ են:

Նման նախադասությունների նկատմամբ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում պետք է ցուցաբերել մասնավոր մոտեցում, քանի որ ամեն մի առանձին նախադասության մեջ ձևականորեն գլխավոր և կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների՝ իմաստով ի մի ծուլվելու աստիճանը տարբեր է: Եթե ընդհանրացնելու լինենք, ապա կարելի է ասել, որ նման նախադասությունները բարդից դեպի պարզը գնացող մի միջին օղակ են. նրանք այնքանով են բարդ /ստորադասական/, որքանով դեռևս չի մթագնել նրանց մասերի շարահյուսական կախվածությունը, շատ թե քիչ զգացվում է կախյալ նախադասության նպատակային երանգը, և այնքանով են պարզ, որքանով նախկին գլխավոր նախադասության խոնարհված բայը կորցրել կամ կորցնում է իր ստորոգելիական հատկանիշը և իմաստով մոտենալով կից բայ-ստորոգյալի իմաստին՝ տվյալ հարաբերության մեջ ստացել կամ ստանում է եղանակավորող արժեք՝ երկուսը միասին վերածվելով հարադրության:

Հատկանշական է, որ նրանց միջև հաճախ վերանում է նաև շա-

րահյուսական դաադարը, դրանք արտաբերվում են մի շնչով, որը նման բայերի իմաստով ի մի ծուլվելու առաջին նախապայմանն է: Դրան նպաստում է նաև այն, որ երբեմն զուգահեռ բայերից առաջինի /ձևականորեն գլխավոր համարվող նախադասության/ բառային շեշտը ևս նվազում է /թեև այն մեծ մասամբ հրամայական է/ հօգուտ երկրորդի: Բերենք համապատասխան մի քանի օրինակներ.

«Ի՞նչ կա քաղաքում, դե՛, պատմի՛ր, *տեսնեմ*,
*Իմանամ, ես էլ ուրիշին ասեմ*.
Մեռնող-ապրողից, թանկ ու էժանից,
Կամ նոր դուրս եկած գազեթից, բանից» /ՀՌԵ, 2, 36/:

«Լա՛վ, մեկ տո՛ւր, *տեսնենք ժամացույցդ*» /ԱԻԵ, 3, 291/:

«Դե՛հ, կարդա՛ *տեսնենք*, որտեղ մնացինք» /ՎՓԸԵ, 595/ և այլն:

Եթե գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալն ունի նաև լրացումներ, ապա շարահյուսական կախվածությունը մասերի միջև այնքան էլ չի մթագնել, և նրանց բայ-ստորոգյալները թեև իմաստով մոտեցել են, սակայն դեռևս զգալիորեն պահպանում են անկախ ստորոգելիական հատկանիշը, որով քիչ թե շատ զգացվում է ստորադասական կապակցությունը: Օրինակ.

«Գնացեք ձեզ մո՛տ, ինձ թողե՛ք, աչքե՛րս տարեք *տեսնեմ նրանց*» /ԴԴժ, 627/:

«Դո՛ւրս եկեք կրկին շիրմից, խավարից,
Դո՛ւրս եկեք *տեսնեմ, շոշափեմ, լսեմ*.
Կյանքո՛վ շնչեցեք,ապրեցե՛ք, նորից,
Լցրե՛ք պոետի հաճույքը վսեմ» /Հ.Թում., «Անուշ»/:

Թե՛ այս վերջին երկու օրինակում և թե՛ նախորդ օրինակներում զուգորդված բայ-ստորոգյալները ունեն եղանակաժամանակային կայունացած կիրառություն, այն է՝ շարահյուսորեն գլխավոր համարվող նախադասության ստորոգյալը դրվում է բայի հրամայական եղանակի երկրորդ դեմքի եզակի կամ հոգնակի թվով, իսկ կախյալ նախադասության ստորոգյալը՝ ըղձական եղանակի միայն առաջին դեմքով՝ եզակի կամ հոգնակի: Վերջինս այն տարբերակիչ գիծն է, որը սահմանազատում է վերը քննված նախադասությունները նպատակային հարաբերություն արտահայտող շարահարական այնպիսի բարդ նախադասություններից, որոնց գլխավոր նախադասության ստորոգյալը ընդհանրապես արտահայտված է բայի հրամայական եղանակով, իսկ կախյալ նախադասության ստորոգյալը՝ ըղձական, անկախ դեմքից ու թվից:

Այսպիսով՝ շնորհիվ այն բանի, որ երկու՝ կախյալ և գլխավոր նախադասությունների ստորոգյալները իմաստով խիստ մոտ են և ըստ էության լրացնում են միմյանց, փաստորեն շարահարական կապակ-

ցության դեպքում ջնջվում են գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների եզրագծերը, և ստեղծվում են բարդ և պարզ նախադասությունների սահմանագծին գտնվող յուրահատուկ կառույցներ: Այդպիսիք չի կարելի համարել նաև միավորյալ նախադասություններ այն պարզ պատճառով, որ թեև նրանք որոշ կողմերով հարում են ստորոգյալներով միավորված նախադասություններին, սակայն իրենց հիմնական կառուցվածքով տարբերվում են նրանցից նրանով, որ եթե միավորյալ նախադասությունների մեկ կամ մի քանի ենթակաների շուրջը միավորվում են կամ նրանց ստորոգվում են *համասեռ ու համարժեք* գործողություններ՝ եղանակաժամանակային և դիմային պարտադիր համաձայնությամբ /բոլոր ստորոգյալները՝ նույն բայ-եղանակով, ժամանակածևով ու դեմքով/, ապա քննության ենթակա նախադասություններում բայ-ստորոգյալները չեն դրսևորում համասեռ ու համարժեք գործողություններ կամ եղելություններ: Ինչ վերաբերում է բայերի եղանակաժամանակային համաձայնությանը՝ ապա այստեղ խոսք չի կարող լինել նման համաձայնության մասին, քանի որ դրանք կիրառված են *տարբեր բայ-եղանակներով ու դեմքերով և միմյանց հետ* շփվում են միայն իմաստով, ընդհանուր գործողությամբ:

## 5. ՊԱՅՄԱՆԻ ՊԱՐԱԳԱ

Ժամանակակից հայերենի շարահարությամբ բարդ նախադասությունների մեջ զգալի շերտ են կազմում պայմանի հարաբերություն *արտահայտող կախյալ նախադասությունները: Շարահարական պայ*մանի երկրորդական նախադասությունները աչքի են ընկնում կապակցական միջոցների բազմազանությամբ և դրանց հետ կապված՝ նյութական-վերաբերական իմաստների հարստությամբ:

Պայմանի երկրորդական նախադասությունների շարահյուսական դերը այն է, որ դրանց միջոցով բացահայտվում է մի նախապայման կամ ենթադրվող հիմունք, որի առկայության դեպքում միայն կարող է կատարվել կամ կատարման ենթակա է գլխավոր նախադասությամբ *արտահայտված գործողությունը կամ եղելությունը: Իսկ գլխա*վոր նախադասության մեջ դրսևորված գործողությունը, այսպիսով, հանդիսանում է կախյալ նախադասության արտահայտած գործողության, եղելության կամ նրա այս կամ այն հատկանշի առկայության հետևանքը կամ հետևությունը:

Գլխավոր և կախյալ նախադասությունների իմաստային այս փոխհարաբերության և կապակցական միջոցների յուրահատկության շնորհիվ՝ պայմանի երկրորդական նախադասությունները գրեթե օրի-

նաչափորեն դրվում են առաջադաս դիրքով, այլ խոսքով՝ նախ նշվում է որևէ գործողության կամ եղելության համար անհրաժեշտ պայմանը, որը, ինչպես նշվեց, կա՛մ գործողություն է, եղելություն, կա՛մ գործողության, եղելության որևէ հատկանիշ, և ապա՝ գլխավոր նախադասությունը՝ իր նշած բո՛ւն գործողությամբ:

Պայմանի պարագա երկրորդական նախադասությունների կապակցությունը կարող է իրացվել *որ, եթե* և սրա տարբերակը հանդիսացող *թե* շաղկապներով: Սակայն շատ հաճախ շաղկապները կարող են բացակայել: Շարահարական կապակցությունը պայմանի հարաբերություն արտահայտող նախադասություններում նույնպես սովորական իրողություն է:

Պայմանի հարաբերություն արտահայտող շարահարությամբ բարդ նախադասությունների ընդհանուր հատկանիշներից մեկը այն է, որ նրանց գլխավոր նախադասության մեջ սովորաբար բացակայում են այնպիսի հարաբերյալներ, ինչպիսիք են *այն դեպքում, այն պարագայում* և այլն, որոնց կիրառությունը օրինաչափ է շաղկապով կապակցված նախադասություններում:

Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, պայմանի հարաբերություն արտահայտող շարահարական կապակցությունները մեծավ մասամբ ունեն իրենց համապատասխան զուգահեռ շաղկապական կառուցվածքները: Ընդ որում՝ օրինաչափ չէ նաև պայմանի հարաբերություն արտահայտող նախադասությունների ստորադասական կապակցությունը հարաբերական բառերով[1]:

Այսօր հավասարապես ընդունված ու տարածված են ինչպես շաղկապավոր, այնպես էլ շարահարական կապակցությամբ նախադասություններ:

Այժմ փորձենք քննել պայմանի երանգ ունեցող կախյալ նախադասությունների կապակցության քերականական հիմնական դրսևորումները և ցույց տալ, թե ինչ միջոցներով է իրացվում կապակցությունը, երբ բացակայում են շաղկապները:

---

[1] Ինչպես ասում են, օրենքն առանց բացառության չի լինում. հմմտ. հետևյալ պայմանի երկրորդական նախադասությունը՝ **երբ** հարաբերականով.

«Մոսի՛ ջան, Մոսի՛, գլխովդ շուռ գամ.
Ինձ մի՛ սպանիր, ինձ թո՛ղ էս անգամ.
Էլ չեմ սիրիլ ես, **երբ դու չես ուզում**,
Էլ չեմ կանչիլ ես նրան երազում...» /ՀԹԵ, 2, 59/:

Այստեղ պայմանի հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասության իմաստը, սակայն, անխառն չէ. այն ունի որոշ ժամանակային երանգ՝ շնորհիվ **երբ** հարաբերականի:

1. Որոշ բարդ նախադասությունների մեջ հանդիպում են պայմանի հարաբերություն արտահայտող այնպիսի կախյալ նախադասություններ, որոնց ստորոգյալը դրված է բայի ըղծական եղանակով իր երկու ժամանակաձևերով:

Սակայն միայն ըղծական եղանակով դրվելով բայ-ստորոգյալը ինքնին կախյալ հախադասությանը չի տալիս պայմանի բնույթ[1]:

Նման նախադասությանը պայմանի բնույթ են հաղորդում ոչ միայն ըղծականով դրված բայ-ստորոգյալը, այլև քերականական ոչ պակաս կարևոր այնպիսի գործոններ, ինչպիսիք են, օրինակ, գլխավոր նախադասության ստորոգյալ կազմող բայի եղանակաժամանակային կիրառությունները, շարադասությունը, հնչերանգը և այլն:

Հատկանշական է, որ ըղծականով ստորոգյալ ունեցող կախյալ նախադասությանը հաճախ հաջորդում է այնպիսի գլխավոր նախադասություն, որի մեջ դրսևորվում է խոսողի հաստատական կամ ժխտական կտրական վերաբերմունքը տվյալ գործողության կատարման կամ չկատարման հանդեպ, իհարկե, կախյալ նախադասության մեջ նշված պայմանի առկայության դեպքում: Օրինակ «*Տաս* կուտի, *չտաս* չի ուտի» /ՄՄՇԲ, 131/:

Այստեղ ընդգծված հատվածները պայմանի երկրորդական նախադասություններ են և բացահայտում են այն պայմանը, որի առկայությամբ հեղինակի կամային կտրական վերաբերմունքի տեսակետից համապատասխան գործողությունը ենթակա է կատարման /«կուտի»/ կամ չկատարման /«չի ուտի»/: Կամային այդ կտրական վերաբերմունքը, ինչպես հայտնի է, հաճախ արտահայտվում է բայի հրամայական /կամ ենթադրական/ եղանակով: Այսպես կազմվում են պայմանի հարաբերություն արտահայտող շարահարական նախադասությունները: Նկատելի է, որ *եթե* կամ *թե* թեության երանգ տվող շաղկապների բացակայությունը ամենևին չի ազդում պայմանի կախյալ նախադասության վրա և չի փոխում նրա հարաբերությունը գլխավորի նկատմամբ: Հավաստենք մեր եզրակացությունը բնագրային ևս մի քանի վկայություններով:

«Ես հո պստիկ չեմ, *մի տարի էլ անցնի* բեղերս դուրս կգան» /ՐՍ, 174/, «*Ինձ հարցնես* ես կասեմ մնա» /ՄԵ, 5, 114/:

«Մեկին մեր գյուղում մի թիզ հող ունի,

---

[1] Օրինակ Պ. Պողոսյանի կարծիքով թեև «Երկրորդական նախադասության միջոցով պայմանի արտահայտումը ըղծական եղանակի ինչպես ապառնի, այնպես էլ անցյալի հիմնական ֆունկցիաներից մեկն է» /տե՛ս նրա հիշ. աշխ., էջ 168-169/, սակայն «Պայմանի իմաստ խոսքին տալիս են նախադասության կառուցվածքը և ինտոնացիան» /տե՛ս նույն տեղը, տողատակի ծանոթությունը/:

*Թքես մի ծերից* մյուս ծերը կընկնի...» /ՀԹԵ, 2, 38/:

*«Հորում լինեք քառսուն գազ խոր,*
*Թե ջաղացի քարի տակին,*
Կելնեն ձեր դեմ, ինչպես էսօր,
Սասմա Դավիթ, Թուր-կեծակին» / Հ. Թում., «Սաս. Դավիթ»/:

«*Փորձես անկեղծ լինել* կտեսնես տակից ինչ հոտած ձկներ են դուրս գալիս» /ՇՔ, 215/, «Թատրոնն ուղտ է: Մի՛ ծիծաղեք, այդպես է: Ուղտից ձին տարբերվում է նրանով, որ եթե տերը վայր ընկնի, ձին կանգ կառնի, իսկ ուղտը կանգնել չունի: Այդպես չէ՞: *Վրայից բեռն ընկնի* կշարունակի գնալ, *տերն ընկնի* դարձյալ կշարունակի: Թատրոնն այդպես է» /ՍԳ, 1962, 12, 77/: «Առաջարկեցի, որ ձեռք վերցնի քեզնից: Ուրիշ ի՞նչ կարող էի ասել: Նա վիրավորվեց և վիրավորեց ինձ: ասաց, որ ես իրավունք չունեմ խառնվելու այս գործին: Շատ ճիշտ նկատողություն: *Ես լինեի նրա տեղը* նույնը կպատասխանեի» /ՆԴ., 3, 149/: «*Չլիներ հոր նկատմամբ աննձնազոհ սերը*, Մայան երբե չէր պոկվի մեծ քաղաքի ժխորից, գրեթե ինքնաբանտարկության չէր ենթարկի իր անձը» /ՍԽՔ, 248/, «Տղայի մազերը խիտ-խռիվ էին, այտերը արյուն, *մատդ կպցնես* կպայթեն» /Ն.տ., 8/, «Առաստաղը ցածր է, *ծեռքդ մեկնես* կբռնես գերանների սարդոստայնները» /Ն.տ., 9/: «Մա՞րդ, թե՞ թշնամի: *Սրով չգար մեզ վրա* չէր սատկի: Եվ ինչո՞ւ են գալիս...: Մի՞թե մի ուրիշ գործով չեն կարող վաստակել իրենց հացը» /ՍԽՍՍ, 389/: «Սակայն ինչպե՞ս վարվեր հիմա. *գնա՞ր* հանդիպելու էր դարձյալ անբարեհաճության և նվաստացումի. *չգնա՞ր*... զգում էր, որ խնդիրն այնպիսին է որից կարող է ծագել ահավոր աղետ...» /ՍՋՀԲ, 283/ և այլն:

Վերջին մի քանի օրինակները նախորդներից առանձնանում են նրանով, որ նրանց կախյալ նախադասությունների ստորոգյալները դրված են ըղձական եղանակի ոչ թե ապառնի, ինչպես մյուսներում է, այլ անցյալ ապառնի ժամանակաձևով. գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառությունը ևս այլ է: Նրանցում նախադասության կառուցվածքը և մասերի շարահյուսական հարաբերությունը թեև չի փոխվել, սակայն փոխվել է նախադասությունների ներքին իմաստը գործողությունների /եղելությունների/ կատարման կամ չկատարման տեսակետից: Եթե կախյալ և գլխավոր նախադասությունների ստորոգյալները համապատասխանաբար դրվելով ըղձական և պայմանական եղանակների ապառնի ժամանակաձևով, դրական խոնարհմամբ ցույց են տալիս պայմանի առկայությամբ հաստատապես կատարման ենթակա գործողություն կամ եղելություն, ապա նույն եղանակների անցյալի ապառնու դրական խոնարհմամբ կիրառված ստորոգյալները դրսևորում են պայմանի առկա-

յության և նրա հետևանքի ժխտումը, այսինքն չի կատարվել /չի եղել/ պայմանը, հետևաբար չի իրագործվել հաստատապես կատարման ենթակա գործողությունը /եղելությունը/: Այլ խոսքով հայտնվում է ինչ-որ *ափսոսանք տեղի չունեցած գործողության /եղելության/ և նրա չկայացած հետևանքի* հանդեպ: «Ես լինեի նրա տեղը նույնը կպատասխանեի» նախադասության տրամաբանական իմաստն է «Ես չեմ եղել նրա տեղը և նույնը չեմ պատասխանել». և ընդհակառակն «*Սրով չգար մեզ վրա* չէր սպանվի...» նախադասության իմաստն է «Սրով է եկել մեզ վրա, ուստի և սպանվել է»:

Նշելի է, որ հաճախ գեղարվեստական գրականության լեզվում հանդիպում են քննության ենթակա նախադասությունների կառուցվածքն հիշեցնող այնպիսի օրինակներ, որոնց մեջ կախյալ կամ գլխավոր նախադասությունների բայ-ստորոգյալները կիրառված են այլ եղանակներով, սակայն համապատասխանաբար պահպանում են ըղձականի կամ պայմանականի իմաստը: Օրինակ՝

«Իմ կարոտած սրտի համար ոչ մի ուրիշ հեքիաթ չկա,
Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա.
*Աշխարհ անցիր*, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա,
Ինչպես անհաս փառքի ճամփա՝ ես իմ Մասիս սարն եմ սիրում» /ԵՉԸԵ, 157/:

Դժվար չէ նկատել, որ պայմանի երկրորդական նախադասության ստորոգյալը, որ դրված է հրամայական եղանակով, ամենևին հրաման չի պարունակում իր մեջ, այլ նախադասության կառուցվածքին համապատասխան՝ արտահայտում է պայման, ունի՝ «Եթե աշխարհ անցնես...» իմաստը. ինչպես նաև գլխավոր նախադասության ստորոգյալը /«չկա»/ ավելի շատ ունի պայմանական ապառնու /«չի լինի» կամ «չես գտնի», քան բուն սահմանական ներկայի իմաստը, որով տվյալ դեպքում կիրառվել է հեղինակի կողմից: Ահա ևս մեկ օրինակ.

«Թող անկումը կատարյալ լինի, այդ ավելի լավ կլինի: Այլապես կիսաճանապարհին կանգ առնելով՝ բան չի դրստվի, վատությունը կմնա վատություն, և այլևս ոչ մի բանով, ոչ մի զիջումով չես կարող վերականգնել քո նախկին բարի անունը: Ամանը վայր ընկավ կոտրվեց. և *հազար կոծկիր*, այլևս չես կարող ամբողջացնել»[1] /ՆԴԵ, 3, 142/: Ուզում է ասել՝ «*Եթե հազար էլ կոծկես*, այլևս չես կարող ամբողջացնել»:

---

[1] Ըղձականի իմաստով այլ եղանակների հարաբերական կիրառությունների մասին մանրամասն տես **Պ. Պողոսյան**, Բայի եղանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում, էջ 137 և հջ., որից և քաղել ենք հիշյալ օրինակներից երկուսը:

Ահա ևս մեկ-երկու օրինակ, որոնց մեջ կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալները կիրառված են սահմանական եղանակի անցյալ կատարյալ ժամանակաձևով, սակայն ունեն ըղձականի ապառնիով կազմված նախադասությունների իմաստ, այսինքն արտահայտում են ոչ թե խոսելու պահից առաջ իրապես կատարված-ավարտված գործողություն, այլ մեկ ուրիշ գործողություն կամ եղելություն կատարելու /կամ չկատարելու ժխտական խոնարհման դեպքում/ պայման:

«Ո՞վ գիտե Դրոյին: Այո՛: Ո՞վ գիտե:
Կարող է սարքել հազար դավ...
*Չուզեց խաթրով անի*, կանի զոռով» /ԵՁԸԵ, 407/:
«Գնում ես, չես էլ ասում, թե մեկ էլ ե՞րբ ես գալու,
*Եկար էլ*, ի՞նչ իմանամ, ո՞ւմ մոտ ես մեղքդ լալու» /ՀՍՍԱ, 114/:

«*Չուզեցին մարդեր տալ կամավ*, կտան ակամա, -- ասաց նա: -- Այո՛, մարդերը այժմ կգան նոցա կամքին հակառակ..» /ՍՁՀԲ, 266/:

Բերված նախադասությունների հնարավոր տարբերակները, որոնք արտահայտում են նույն պայմանի հարաբերությունը, հետևյալն են. «Եթե չուզի *խաթրով անել*, կանի զոռով» և «*Եթե չուզեն մարդեր տալ կամավ*...» և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ շաղկապավոր կապակցությունների մեջ թեև պահպանված է պայմանի հարաբերությունը, սակայն դրա փոխարեն բացակայում են նախկին զգացական և վերաբերական իմաստները:

Հետևյալ երկու ստորադաս նախադասություններում ստորոգյալները արտահայտված են պայմանական եղանակով և իրենց բայ-եղանակի համապատասխան էլ նախադասությանը տվել են պայմանի լրացական բնավորություն:

«Ահա՛ հայոց աշխարհի վտանգված բախտը և ահա՛ հայոց բախտի թշնամին: *Կվանե՞ս թշնամուն* կապրես, *չե՞ս վանի* կկորչես անհետ» /ՍԽՍՍ, 748/, «Բոլորին հետաքրքրում էին հաշտության պայմանները. ինչպիսի՞ն կլինեին...ու դրա համար հաճախ դիմում էին Նար իշխանին, և նա... ուսերը շարժում էր հանգիստ.

--Սպասե՛նք... *Պայմանը հաշտության կլինի ընդունելի* կընդունենք, *կլինի մերժելի* կմերժենք...» /ՍՁՀԲ, 452/:

Պայմանի հարաբերություն արտահայտող նման կախյալ նախադասությունների կապակցությունը գլխավորի հետ, շաղկապական բառերի բացակայության դեպքում, այսպիսով, ուղղակիորեն պայմանավորվում է երկրորդական և գլխավոր նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությամբ: Երկու համապատասխան պարզ նախադասությունների միջև առկա է նաև

որոշ շարահյուսական դադար, որը իր հերթին նպաստում է կապակցությանը:

Այստեղ, խոսելով շարահարական կապակցության մեջ բայերի եղանակաժամանակային կիրառությունների դերի մասին, չենք կարող գոհունակությամբ չնշել, որ շուրջ մեկուկես հարյուրամյակ մեզանից առաջ, աշխարհաբարի գիտական քերականության հիմնադիրներից մեկը Արսեն Այտընյանը, նույնպես նկատել է, որ երբեմն առանց շաղկապների, միայն բայերի եղանակային ձևերով անգամ կարելի է ստեղծել այս կամ այն հարաբերությունն արտահայտող կախյալ նախադասություններ: «*Պարզ ստորադասական* /իմա՝ ըղձական -- Ա.Պ./ *ժամանակ մը*, -- գրում է նա, -- *բավական կըլլա երբեմն թեական նախադասություն կազմելու* առանց *եթե, երբ, եւ* ավելացնելու. զորօրինակ, *Տեսնեմ*, որ մեռնելու վրա է, կթողուն կերթան: *Մեռնելիքս իմանամ*, զքեզ չեմ լքաներ: *Թշնամվոյդ տունը այրված լսեիր*, կուրախանայի՞ր, արդյոք»[1]:

Սրան պետք է ավելացնել, որ մեծ քերականի բերած օրինակների մեջ ոչ միայն կախյալ նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակներն են համապատասխանում մեր քննությանը ենթակա երկրորդական նախադասությունների ստորոգյալներին, այլև բարդ նախադասությունների ամբողջական կառուցվածքը, այդ թվում գլխավոր նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային կիրառությունները և շարադասությունը: Սա վկայում է, որ այստեղ մեզ հետաքրքրող նախադասությունները իրենց շարահյուսական կառուցվածքով նոր իրողություն չեն արդի հայերենում և իրենց ակունքներն ունեն դեռևս գրական աշխարհաբարի կազմավորման վաղ շրջանում՝ 19-րդ դարի 50-60-ական թվականներին: Ինչ վերաբերում է ժամանակակից հայերենին, ապա այսօր նման կապակցությունները շարահարությամբ առավելապես տարածված են բանավոր խոսակցական և գեղարվեստական, քան թե գիտական-հրապարակախոսական լեզվում:

2. Պայմանի հարաբերություն կարող են արտահայտել այնպիսի երկրորդական նախադասություններ, որոնց ստորոգյալը, ինչպես տեսանք, արտահայտված է բայի ըղձական եղանակով: Սակայն սա նշանակո՞ւմ է արդյոք, թե ըղձականով ստորոգյալ ունեցող նախադասությանն է միայն հատուկ պայման դրսևորելը: Պայմանի երկրորդական նախադասությունների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ պայ-

---

[1] **Ա. Այտընեան**, Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի, Նախաշավիղ, Վիեննա, 1866, էջ 211: Ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.:

մանի դրսևորման համար հայերենը մշակել է բազմաթիվ միջոցներ, որոնցից մեկին ծանոթացանք վերը:

Բացի շարահարական նախադասությունների քիչ առաջ քննված կառուցվածքից, ժամանակակից հայերենում մեծ կշիռ են կազմում պայման արտահայտող նաև այնպիսի նախադասություններ, որոնց ստորոգյալը կիրառված է բայի սահմանական եղանակով և հատկապես սահմանականի ներկայով: Ինչ վերաբերում է գլխավոր նախադասությանը, ապա սրա ստորոգյալ կազմող բայի եղանակաժամանակային կիրառությունը այնքան էլ ազատ չէ: Առայժմ քննենք այնպիսի բարդ նախադասություններ, որոնց գլխավոր նախադասության ստորոգյալը դրված է բայի հրամայական եղանակով կամ հրամայականի իմաստ ունեցող այլ բայածևով:

ա. Այսպիսով՝ բարդ նախադասության համապատասխան մասերի միջև, կախված նաև հնչերանգից, կարող է պայմանի հարաբերություն առաջանալ, եթե գլխավոր նախադասության ստորոգյալը դրվում է հրամայական եղանակով, իսկ կախյալ նախադասության ստորոգյալը՝ սահմանականի ներկայով:

Քննենք հետևյալ օրինակը. «*Թանկ եմ ծախում*, մի՛ առ» /ԲՀՍՉ, 30/: Այստեղ բարդ նախադասության մասերը կարող են ունենալ հետևյալ իմաստներն ու շարահյուսական հարաբերությունները:

1. Ընդգծված հատվածի մեջ հավաստվում է իրական փաստի գոյությունը. խոսողը ընդունում է, որ ինքը թանկ է ծախում և այդ մասին էլ հենց հայտնում է խոսակցին և խորհուրդ տալիս նրան՝ չառնել /չգնել/: Այստեղ առկա են երկու համադաս նախադասություններ, որոնք թեև մտքով կապված են միմյանց, սակայն շարահյուսորեն զգալի անկախություն ունեն:

2. Ընդգծված հատվածով խոսողը կամ հեղինակը ո՛չ թե իր կողմից հավաստում, արձանագրում է իրական փաստը /թանկ ծախելը/, այլ կարծեք թե կրկնում է ուրիշի, տվյալ դեպքում՝ խոսակցի տեսակետը, կարծիքը, որի հետ գուցե և ինքը համաձայն չէ: Այս դեպքում նման փաստը կամ գործողությունը նրա կողմից դիտվում ու ներկայացվում է իբրև պայման՝ մեկ այլ գործողություն կատարելու /կամ չկատարելու/ համար: Այս իմաստը համարժեք է հետևյալ շաղկապական կապակցությամբ նախադասությունների իմաստներին. «եթե թանկ եմ ծախում, մի՛ առ» կամ «եթե քո կարծիքով /կամ՝ ըստ քեզ/ թանկ եմ ծախում, մի՛ առ» և այլն: Այստեղ առկա է մասերի ստորադասական հարաբերություն՝ պայմանի կախյալ նախադասությամբ բարդ նախադասություն:

Դժվար չէ նկատել, որ իմաստների այս տարբերությունները, ուրեմն և բարդ նախադասության մասերի միջև եղած շարահյուսական

հարաբերությունների տարբերությունները ուղղակիորեն առնչվում են ամբողջ նախադասության հնչերանգի հետ: Տարբեր են երկու համապատասխան իմաստներ արտահայտող նախադասությունների հնչերանգները: Առաջին համադասական նախադասության մեջ առկա են նման նախադասություններին հատուկ երկու /տվա՛լ դեպքում՝ երկու և ո՛չ թե առհասարակ/ բարձրացող-իջնող ձայնային ելևէջավորումներ, որոնց միասնությունը ավարտվածություն է տալիս ամբողջ բարդ նախադասությանը: Ձայնային այդ վերուվարումը արտահայտելով կորագծերով՝ կունենանք հետևյալ մոտավոր գծապատկերը.

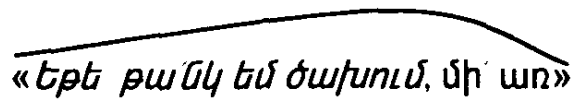


«Թա՛նկ եմ ծախում, մի՛ առ»:

Երկրորդ ստորադասական նախադասության մեջ առկա է մեկ բարձրացող-իջնող ելևէջավորում: Առաջին հատվածի հնչերանգը փոքր-ինչ մոտենում է հարցական նախադասությունների հնչերանգին. և պատահական չէ, որ նման կառուցվածքի նախադասությունները երբեմն ստանում են միանգամայն հարցական երանգ: Այդ մենք կտեսնենք ստորև բերվող օրինակներում: Նման շարահարությամբ նախադասությունների հնչերանգները միանգամայն համապատասխանում են նույնաբնույթ շաղկապավոր նախադասությունների հնչերանգին: Օրինակ՝ մեր քննած իմաստներից երկրորդն արտահայտող նախադասության հնչերանգը գրեթե նույնական է *եթե* շաղկապով կապակցված նախադասության հնչերանգի հետ: Հմմտ.



«*Թա՞նկ եմ ծախում*, մի՛ առ»:



«*Եթե թա՛նկ եմ ծախում*, մի՛ առ»:

Շաղկապավոր և շարահարական նախադասությունների հնչերանգների հենց այսպիսի համապատասխանությունն է, որ նկատի ուներ Ա. Պեշկովսկին, երբ խոսում էր դրա՝ բարդ նախադասության մեջ պարզ նախադասությունների շարահյուսական հարաբերությունները որոշելու ասպարեզում ունեցած մեծ դերի մասին[1]:

---

[1] Հմմտ. ***А. Пешковский*, Русский синтаксис в научном освещении, Москва, 1956, էջ 470:**

Այսպիսով վերը բերված բարդ ստորադասական նախադասության ընդգծված հատվածը ցույց է տալիս այն պայմանը, որից ելնելով հեղինակը իր կամային վերաբերմունքն է արտահայտում խոսակցի նկատմամբ թելադրելով նրան կատարելու կամ չկատարելու համապատասխան գործողությունը /եղելությունը/: Գլխավոր նախադասության հրամայական բայը կիրառված է իր սովորական հրամայական իմաստով, իսկ երկրորդական նախադասության սահմանականի ներկայով դրված բայ-ստորոգյալը, ինչպես նշվեց, ունի հարաբերական կիրառություն: Այն չի արտահայտում խոսքի պահին իրապես կատարվող /կամ չկատարվող/ գործողություն կամ եղելություն, այլ մատնանշում է ընդհանուր կամ ենթակային ընդհանրապես հատուկ այնպիսի մի գործողություն կամ հարցում այնպիսի գործողության մասին, որը խոսողի համար դառնում է նախապայման, որպեսզի նա իր հրամայական կամ հորդորական վերաբերմունքը արտահայտի մեկի նկատմամբ կատարելու կամ չկատարելու որևէ այլ մի գործողություն:

Բերենք ևս մի քանի օրինակ.

«Դե, բավական է, ի սեր աստուծո, այստեղ ժամ չես շինելու, *քարոզ ունի՞ս* գնա քո «եղբայրների դ» քարոզիր» /ՄԵ, 5, 26/, «--Ուրեմն, պատրաստությունդ տեսե՞լ ես: -- Արդեն: *Կամենո՞ւմ ես* արի ցույց տամ» /Ն.տ., 31/: «--Մի խոսիր ինձ մխիթարությունից, տե՞ր Մարզպետունի, դու չես կարող մխիթարել այն մարդուն, որ կորուսել է յուր կյանքից ավելի թանկագին գանձը...: *Կամենո՞ւմ ես ինձ մխիթարել* ցույց տուր, թե ո՛ր ճանապարհով կարող եմ ես ավելի լավ վրեժխնդիր լինել իմ թշնամուն...» /ՄԳՄ, 422/:

«*Ուզո՞ւմ ես անուն*, որ հասնի երկինք,
Խոսիր բարձրաձայն, հանի՛ր մեծ աղմուկ» /ԱԾԵ, 302/:

«--*Ունե՞ս* աշխատիր կրկնապատկել, եռապատկել, տասնապատկել» /ՇՔ, 134/: «*Ուզո՞ւմ ես* արտաքինը վերցրու, *ուզո՞ւմ ես* ներքինը: Գլխավորը հոգին է, շունչը, ներքին ներդաշնակությունը» /ՍԳ, 1962, 12, 73/:

«Քո հոր մահվան տարուց, օրից
Դուրս չեմ հանել ձին ախոռից,
Ոչ սնդուկից Թուր-կեծակին,
Զրահ շապիկ, ոսկի գոտին...
Ինձ թող, ամա՛ն, մի սպանիր,
*Կուզե՞ս*, հրեն, գնա՛, հանի՛ր» /ՀԹԵ, 2, 116/:

«Թամքի՛կ, իմ հաշվին մի դյուժին լիմոնա՛դ բաց արա նրա համար: -- *Փող ունե՞ս* տար մածուն առ, գցիր գլխիդ, -- նրան պատասխանեց Արսենը» /ՍԽՔ, 253/: «--ՋՁվել եմ, -- ավելի բորբոքվեց Ադամ-

յանը: --Խորշում եմ ամենօրյա գզվռտոցից: Դա խեղդում է մարդուն, խափանում ուզածդ բարի գործը: *Ուժ ունե՞ս* առաջն ա՛ռ» /Ն.տ., 393/ և այլն:

Նկատելի է, որ Հ. Թումանյանից վերցրած օրինակում կախյալ նախադասության ստորոգյալը թեև դրված է պայմանական եղանակով, բայց այն նույն իմաստով է կիրառվել, ինչ որ զուգահեռ նախադասություններում սահմանականի ներկան /«Կուզե՞ս հրեն, գնա, հանի՛ր» = «Ուզո՞ւմ ես հրեն, գնա՛, հանի՛ր»/:

Հետևյալ օրինակներում երկրորդական նախադասությունների ստորոգյալները անվանական են, սակայն քանի որ այս դեպքում հանգույցն է դրված սահմանականի ներկայով, ապա նախադասությունների ընդհանուր շարահյուսական կառուցվածքը մնում է նույնը:

«*Քոնը քի՞չ* է, խլիր հարևանի՛ցդ, ընկերի՛ցդ, եղբորի՛ցդ» /ՇՔ, 134/: «Դասալիքները շատացել են: Զորքին հուսադրել է պետք: Ինչո՞վ հուսադրենք, ինչո՞վ: *Սպարապե՞տ ես* ճարը գտի՛ր...» /ՍԽՄՍ, 468/: «Գնա՛, քո ռամիկ տիրոջն ասա՛, որ իզուր է կատաղում: Ես... դուռ չեմ բաց անի. *տղամա՞րդ է* թող զոռո՛վ առնի իր ուզածը» /Ն.տ., 100/:

«*Պոե՞տ ես* դու այսօր պիտի մաքառես,
Եվ չի օգնի այստեղ քեզ գնդացիրը» /ԵՉԸԵ 80/ և այլն:

Ինչպես նշվեց վերը, քննվող կառուցվածքի նախադասությունների մեջ կախյալ նախադասության ստորոգյալը սովորաբար դրվում է սահմանականի ներկայով, սակայն չի բացառվում սահմանականի այլ ժամանակաձևերի կիրառությունը շարահարական կապակցության մեջ:

Այսպես. պայման կարող է արտահայտվել այնպիսի երկրորդական նախադասության մեջ, որտեղ ստորոգյալը բայի սահմանական եղանակի վաղակատարով է դրված, իսկ գլխավոր նախադասության բայը հրամայական եղանակով, այսինքն բարդ նախադասության կառուցվածքը նույնն է, միայն տարբեր է կախյալ նախադասության բայստորոգյալի ժամանակային կիրառությունը: Օրինակ.

«Ասե՞լ ես, խո՞սք ես տվել, խոսքիդ տե՛րը եղիր»: «Խոստացե՞լ ես՝ կատարի՛ր խոստումդ»:

«*Խո՞սք ես տվել* վախտի՛ն կարի,
Թե չէ ասա՛ վա՛ղը արի» /Հ. Թումանյան, «Շունն ու կատուն»/:

«Ով կեցել եք, զե՛նք կապեցեք,
*Ձե՞նք եք կապել*, ձի՛ թամբեցեք,
*Ձի եք թամբե՞լ*,
Ելե՛ք, հեծե՛ք.
Հետո չասեք, թե մենք քնած՝

Դավիթ գող-գող եկավ, գնաց...» /ՀԹԵ, 2, 118/ և այլն:

Ընդգծված կախյալ նախադասություններում բայ-ստորոգյալները արտահայտում են պայման, որն ավելի է ընդգծվում գլխավոր նախադասությունների ստորոգյալների հրամայական եղանակով կիրառությամբ: Հ. Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» պոեմից քաղված օրինակում ևս ընդգծված հատվածները նշում են գլխավոր նախադասության մեջ արտահայտված գործողության պայմանը, թեև նրանք արտաքուստ մոտենում են ենթակա երկրորդական նախադասություններին: Հիրավի, նույն բարդ նախադասության առաջին հատվածում կախյալը ենթակայական նախադասություն է «*Ով կեցել եք*, զենք կապեցեք», այսինքն «*Ով հագնվել է հագնվածներդ* զենք կապեցեք»: Սա ենթակա է դարձել, որովհետև կա «ով» հարաբերականը, թեև պետք է ասել, որ ժամանակակից հայերենի լեզվամտածողությանը խորթ է «ով» դերանվան երկրորդ դեմքի հետ համաձայնվելը. պետք է լիներ «Ով կեցել է...»: Իսկ սրան հաջորդող երկու նախադասություններում, մեր կարծիքով, ավելի գերակշռում է պայմանի հարաբերությունը, քան ենթակայական, քանի որ, նախ բացակայում է անսովոր բակառությունը /«ով»-ը/, երկրորդ հենց դրա շնորհիվ կարելի է *եթե* կամ *թե* պայմանի իմաստ արտահայտող շաղկապների միջոցով հեշտությամբ կազմել համապատասխան շաղկապական երկրորդական նախադասություն, ինչը, ինչպես արդեն նկատել ենք, հաճախ ծառայում է իբրև օժանդակ միջոց բացահայտելու այս կամ այն կախյալ նախադասության շարահյուսական գործառույթը պաշտոնը:

Նախքան այս ենթախմբի նախադասությունների կառուցվածքի քննությունն ավարտելը հարկ ենք համարում նշել, որ շատ հին ժամանակներից հայոց լեզվում, ինչպես և աշխարհի շատ ուրիշ լեզուներում, ստեղծվել է ժողովրդական լեզվամտածողությանը հատուկ, կրոնական ծագում ունեցող մի արտահայտություն, որը հետագայում կորցրել է կրոնական բովանդակությունը և վերածվել դարձվածաբանական միավորի: Դա «Աստված սիրես» արտահայտությունն է, որ հաճախ շարահարական կապակցությամբ բարդ ստորադասական նախադասության կազմում կատարում է պայմանի երկրորդական նախադասության դեր:

Սակայն, ի տարբերություն նույն կառուցվածքն ունեցող այլ նախադասությունների, դարձվածքի արժեք ստացած այս կախյալ նախադասությամբ, պայմանի հետ միասին, արտահայտվում է նաև անհատի հորդորանքի, աղերսանքի վերաբերությունը գլխավոր նախադասության մեջ նշված գործողության կամ եղելության կատարման /կամ չկատարման/ առթիվ, թեև այս գործողությունն ու եղելությունը դրսևորված են լինում բայի հրամայական եղանակով: Օրինակ.

«Է՜հ, *աստված սիրես*, քո՛ղ դրանց, պապի...
Ես շատ եմ զզվել քաղքից, գազեքից» /ՀԹԵ. 2, 36/:
«--Տո՛, Չենո՛վ Օհան, տո՛, մահի տարած,
Էս խենթը բերիր, արիր գառնարած,
Ոչ գառն է ջոկում, ոչ գելն ու աղվես,
Գազանով լցրեց մեր քաղաքն էսպես.
Ա*ստված կսիրես*, դի՛ր ուրիշ բանի,
Թե չէ էս խալխին լեղաճաք կանի» /Ն.տ., 101/:
Նույնի նմանողությամբ նաև
«Հ*երակլեսը սիրես*, աշխատիր միայն հանգի՛ստ լինել...» /ՀՍՅԵ, 176/ և այլն:

Բերված օրինակների մեջ ընդգծված հատվածները կատարում են պայմանի պարագա երկրորդական նախադասության շարահյուսական դեր և բովանդակությամբ համապատասխանում են *եթե /թե/* շաղկապով կապակցված համապատասխան նախադասություններին, ինչպես «*եթե /թե/ աստված /աստծուն/ սիրում ես*, քո՛ղ դրանց, պապի...» և այլն:

Ինչպես երևում է այս տարբերակից, եթե /թե/ շաղկապով կապակցվելու պարագայում կախյալ նախադասության ըղձական կամ պայմանական եղանակով դրված բայ-ստորոգյալը կարող է փոխվել սահմանական ներկայի, քանի որ այն վերը նշված եղանակներով կիրառվելիս հաճախ ունենում է սահմանական եղանակի նրբերանգներից մեկը, որը ցույց է տալիս ոչ թե մասնավոր, այլ ընդհանրապես կատարվող գործողություն, որն իբրև ունակություն ենթակայի ներքին հատկությունն է:

Չմոռանանք, որ մեր մասնավոր դեպքի համար /«Եթե աստծուն սիրում ես...»/ հիշյալ իմաստները հատուկ էին պատմական անցյալում: Այսօր, ինչպես նշվեց, այն ստացել է միայն դարձվածի արժեք և նախադասության մեջ եղանակավորման դերից զատ ուրիշ նշանակություն չունի: Եվ եթե այժմ նման նախադասությունները մենք բարդ ենք համարում, ապա դա ունի պայմանական իմաստ. նկատի ունենք նրա ծագումնաբանական-կառուցվածքային հատկանիշները:

բ. Հաճախ բարդ ստորադասական նախադասության մեջ կախյալ և գլխավոր նախադասությունների ստորոգյալները կարող են կազմված լինել միևնույն բայից տարբեր եղանակաժամանակային կիրառություններով: Նման պարագաներում երկրորդական նախադասության ստորոգյալը սովորաբար դրվում է բայի սահմանական եղանակի ներկա, քիչ դեպքերում նաև այլ ժամանակաձևերով: Օրինակ
«*Չե՞ս ուզում*, մի՛ ուզիր, քո գործն է»: «*Չի՞ սովորում*, քո՛ղ չսովորի. իրեն է վնասում» և այլն:

Շարահարական երկրորդական նախադասությունների ստորոգյալները այստեղ արտահայտված են բայի սահմանական եղանակի ներկայով, սակայն, ինչպես նախորդ դեպքում, ունեն հարաբերական իմաստ և նախադասությանը տալով պայմանի երանգ՝ շարահարական կապակցության դեպքում որոշակի կերպով դրսևորում են խոսողի կամային վերաբերմունքը կատարվող կամ կատարվելիք /անցյալում կամ ապագայում/ գործողության նկատմամբ: Այսպիսի կառուցվածքի նախադասությունների յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի դեմքը և եղանակաժամանակային կիրառությունը ուղղակիորեն առնչվում են կախյալ նախադասության ստորոգյալի դեմքի հետ: Եթե վերջինս երկրորդ դեմքի է /եզակի կամ հոգնակի/, ապա գլխավոր նախադասության ստորոգյալը դրվում է բայի հրամայական եղանակով՝ կախյալ նախադասության ստորոգյալի թվին համապատասխան ստանալով եզակի կամ հոգնակի թիվ, քանի որ ենթական և՛ կախյալ, և՛ գլխավոր նախադասություններում նույնն է: Եթե կախյալ նախադասության ստորոգյալը /ուրեմն և ենթական/ երրորդ դեմքի է, ապա գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալը կիրառվում է ըղձական եղանակով՝ երբեմն սկզբից ստանալով *թող* եղանակավորող բառը: Նշելի է, որ գլխավոր նախադասության մեջ ստորոգյալ կազմող թե՛ ըղձական, /*թող*-ով կամ առանց *թող*-ի/, թե՛ հրամայական եղանակով դրված բայերը նույնպես ունեն հարաբերական իմաստ և չեն արտահայտում հրաման կամ հրամանին մոտ հորդոր, ցանկություն և այլն, չունեն նաև հրամանի շեշտադրություն ու հնչերանգ: Ընդհակառակն, նրանց միջոցով որոշակի կերպով դրսևորվում է «խոսողի անբավականությունը, դժգոհությունը, անհամաձայնությունը, թեև հակառակ իր այդ անբավականության, դժգոհության, նա առաջարկում է, թույլ է տալիս այդ անելու»[1]: Բերենք դարձյալ մի քանի օրինակ.

«*Խլո՞ւմ եմ*, թող խլե՛ն, ի՞նչ ես դարդ անում» /ՂԱԸԵ, 2, 27/:

«Թագավորն է քո թշնամին,
*Կռի՞վ ունես*, իր հետ արա,
Հե՞ր ես քաշում Թուր-կեծակին
Ես անճարակ խալխի վրա» /ՀԹԵ, 2, 120/:

«*Չե՞մ ուզում*, թող չուզե՛ն, գլուխները քարը...» /ՍԽՍՍ, 340/: «*Հյո՞ւր է գալու*, թող գա՛ ու գնա, պրծանք գնաց» /ՆԴԵ, 2, 27/: «--Նախարարները մեր երթին նայում էին դժկամ, -- պատմում էր եզր դպի-

[1] Տես **Պ. Պողոսյան**, Բայի եղանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում, Երևան, 1959, էջ 51-52:

րը...: --Արշակը կարևորություն չտվեց դրան. դժգո՞հ են, թող այդպես էլ մնան» /ՍԶՀԲ, 270, այսինքն՝ «Թող այդպես դժգոհ էլ մնան», որտեղ կրճատված կամ զեղչված է վերադիրը/ և այլն:

Ինչպես կարելի է նկատել բերված օրինակներից, հիշյալ կամային վերաբերական-զգացական իմաստները առավել հաջող դրսևորվում են միայն այնպիսի կառուցվածքի նախադասություններում, որտեղ բաց է թողնված նաև ենթական, որի մասին հավանաբար խոսվել է նախորդ նախադասություններում: Եթե փորձենք կազմել դրանց շաղկապավոր տարբերակները՝ ավելացնելով սպասելի ենթակաները, կտեսնենք, որ վերաբերական նախկին երանգները այնպես ցայտուն չեն դրսևորվում, ինչպես շարահարական նախադասություններում: Օրինակ. *«Եթե ընկերները ուրիշ ճամփով են գնում, թող գնա՛ն*: Միայն թե չշեղվեն ընդհանուր նպատակից»: Ընդգծվածը որոշակի պայման է արտահայտում, բայց գրեթե անորոշ է վերաբերական ենթախոսքային /ենթատեքստային/ իմաստը, որն այնքան շոշափելի զգացվում է զեղչված ենթակայով նախադասության մեջ, ինչպես՝ *«Ուրի՞շ ճամփով են գնում, թող գնա՛ն»*, այսինքն՝ «Եթե գնում են, թող գնա՛ն, բայց ավելի *լավ կլինի*, եթե չգնան» և այլն:

Շարահյուսական նման կառուցվածք ունեցող նախադասությունների մեջ ստորադասական կապակցությունը իրացվում է հիմնականում գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների բայ-ստորոգյալների եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությամբ, որի մասին խոսվեց վերը: Կապակցությանը նպաստում են նաև կապակցական անառարկելի գործոններ հնչերանգը և շարադասությունը՝ պայման դրսևորող կախյալ նախադասության առաջադաս դիրքը:

3. Շարահյուսական որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում շարահարական այնպիսի բարդ ստորադասական նախադասություններ, որոնց թե՛ կախյալ և թե՛ գլխավոր նախադասությունների ստորոգյալները արտահայտված են բայի սահմանական եղանակի ներկա ժամանակածևով: Սակայն և՛ գլխավոր, և՛ կախյալ նախադասությունների ստորոգյալները չունեն սահմանական ներկային հատուկ սովորական իմաստ: Նման կառուցվածքի նախադասությունների տարբերակիչ առանձնահատկությունն այն է, որ նրանց միջոցով արտահայտվում է ո՛չ թե խոսքի պահին իրապես կատարվող /չկատարվող/ ստույգ գործողություն, եղելություն, այլ ընդհանուր, վերացական այնպիսի գործողություն, որը առհասարակ հատուկ է տվյալ առարկային, իբրև տվյալ պահին նրա համար հիմնական, գլխավոր հատկանիշ: Որոշ իմաստով հիշյալ ներկա ժամանակածևը մոտենում է, այսպես ասած, առածական ներկային: Մեր միտքը ավելի շոշափելի դարձնելու համար՝

բերենք մի քանի օրինակ.

«*Հո՞րն ես բռնում* որդին ա գլուխը մահի տալիս, *կրա՞կն ես գցում* էլի իր հավատն է պաշտում» /ըստ ԱԱՔ-ի, 214/:«*Օգնո՞ւմ ես* շնորհակալ լինելու փոխարեն ասում են պարտավոր ես, *չե՞ս օգնում* երես են թեքում և թշնամուդ առաջ խունկ ծխում: Ինչպե՞ս վարվես նրանց հետ, որ լավ լինի»: «*Հարվածում ես* բողոքում են, *դրվատում ես* բողոքում են: Չգիտես ինչպես գրել» /ՆԶՅ, 279/ և այլն:

Նկատելի է, որ թեև բերված բարդ նախադասությունների մեջ ընդգծված կախյալ նախադասությունները դրսևորում են պայմանի հարաբերություն, սակայն նրանց բայ-ստորոգյալները չեն նշում խոսքի պահին հաստատապես կատարվող գործողություն, այլ ցույց են տալիս, որ եթե երբևէ տվյալ առարկան կատարում է նման որևէ գործողություն, ապա դրան պարտադիր կերպով, իբրև օրենք, սովորություն, *հաջորդում է մեկ այլ գործողություն կամ եղելություն*: Վերջինս շարահյուսորեն արտահայտվում է գլխավոր նախադասության մեջ: Պատահական չէ, որ կախյալ նախադասության ստորոգյալը նման կառուցվածքի բարդ նախադասություններում սովորաբար կիրառվում է բայի երկրորդ դեմքով, որը ամենևին էլ երկրորդ դեմքի գործողություն չէ: Սակայն դրանով նա զգալիորեն մոտենում է ժողովրդի դարավոր կենսական փորձն ընդհանրացնող առածներին ու դարձվածքներին, որոնք կազմված լինելով երկրորդ դեմքով քերականագիտության մեջ համարվում են նույնիսկ միակազմ նախադասություններ: Առանց ծայրահեղության մեջ ընկնելու այդպիսիք կարելի է համարել նաև պայմանի երկրորդական նախադասությունները մեր բերած օրինակներում, որտեղ *դու* դերանվան, այսինքն ենթակայի հավելման հնարավորությունը առկա է միայն ձևականորեն:.Բանն այն է, որ կախյալ նախադասության երկրորդ դեմքով դրված ստորոգյալը ամենևին չի վերաբերում իրական խոսակցին, քանի որ ո՛չ վերջինս, ո՛չ էլ որևէ այլ անձնավորություն չի հանդիսանում գործողություն կատարողը: Իսկ եթե ձևական հնարավորությունը դարձնենք իրական և, այնուամենայնիվ, հավելենք ենթական, ապա կփոխվի ամբողջ նախադասության իմաստը, և պայմանի երկրորդական նախադասության ենթական կստանա նյութական-թանձրացական բովանդակություն, այսինքն կմասնավորվի երկրորդ դեմքով *արտահայտված բայ-ստորոգյալի գործողությունը*: Բացի դրանից, կխախտվի նաև բարդ նախադասության մասերի հարաբերությունը, որը կարող է առաջացնել նաև ընդհանուր իմաստի շփոթություն: Օրինակ «Դու հարվածում ես, և նրանք բողոքում են...», կամ «Եթե /երբ/ դու հարվածում ես, նրանք բողոքում են»: Դժվար չէ նկատել, որ այս և այլ հնարավոր տարբերակներից ոչ մեկը ո՛չ բարդ նախադասության համադասական կառուցվածքը և ո՛չ էլ ստորադա-

սականը չունեն շարահարական կապակցությամբ նույն նախադասության իմաստային և վերաբերական հատկանիշները:

Վերը քննված նախադասությունների կառուցվածքային տարբերիչ հատկանիշներից մեկն էլ այն է, որ նույն բարդ նախադասության մեջ, կարծեք թե, կողք կողքի զուգահեռաբար դրված են երկու նույնաբնույթ նախադասություններ կազմված երկու պայմանի երկրորդական և երկու գլխավոր նախադասություններից: Ընդ որում երկու զուգահեռ պայմանի նախադասությունները արտահայտում են կամ հակադիր, իրար բացասող գործողություններ, կամ նույն գործողության կամ եղելության կատարվելը կամ չկատարվելը /դրական և ժխտական խոնարհում/: Օրինակ.

«*Խոսում ես* վայ է, *լռում ես* երկու վայ»: «Բոլոր երեխաներն էլ այդպես են. *շատ ես շոյում* երես են առնում, քմահաճ դառնում, *չես շոյում* խռովկան են մեծանում. պետք է իմանալ ինչպես սիրել» և այլն:

Զուգահեռաբար դրված պայմանի նախադասություններն են «Խոսում ես» || «Լռում ես», «Շոյում ես» || «Չես շոյում»:

Ստորադասական կապակցությունը քննության ենթակա կառուցվածքի բարդ նախադասություններում պայմանավորված է ամբողջ նախադասության կառուցվածքով, որի մեջ դարձյալ փոքր բաժին չի ընկնում կախյալ և գլխավոր նախադասությունների ստորոգյալների եղանակաժամանակային կիրառություններին և նրանց հարաբերական իմաստներին, որոնց մասին խոսվեց վերը:

4. Պայմանի երկրորդական նախադասությունների մի տեսակը պետք է համարել, այսպես ասած, հակառակ պայմանի կամ պայմանի բացառման նախադասությունները, որոնք իրենց թե՛ կապակցական և թե՛ իմաստային-վերաբերական հատկանիշներով հիշեցնում են պայմանի կախյալ նախադասությունների համապատասխան կառուցվածքը:

Հակառակ պայմանի երկրորդական նախադասությունների բովանդակությունը հանգում է հետևյալին. կախյալ նախադասությունն արտահայտում է այնպիսի գործողություն, որի առկայության դեպքում, թվում է թե, պետք է կատարվեր մեկ այլ սպասելի գործողություն, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով կա՛մ ժխտվում է սպասելի գործողությունը, կա՛մ կատարվում է այլ մի գործողություն, որը չպետք է կատարվեր իրապես: Վերջինս, այսինքն գլխավոր նախադասության գործողությունը կատարվում կամ կատարվելու է՝ հակառակ կախյալ նախադասության մեջ նշված պայմանի: Այլ խոսքով՝ գործողությունը կկատարվի երկու դեպքում էլ՝ առկա լինի տվյա՞լ, թե՞ դրան հակառակ պայմա-

նը: Մեր միտքը պարզելու համար դիմենք օրինակներին.

«*Վատ էլ ըլի* լավի տեղ անց կկենա» /ԱԱՔ, 211/, «*Լեզու իմանար էլ* նա պիտի լռեր» /ԱԲԸԵ, 70/:

Ընդգծված հատվածները, որոնք շարահյուսորեն գլխավոր նախադասություններն են, ըստ էության բացառում են երկրորդական նախադասության մեջ առկա պայմանը, քանի որ նրանցում դրսևորված գործողությունը պետք է կատարվեր ոչ թե տվյալ պայմանի առկայության, այլ բացակայության դեպքում, այսինքն այդ գործողությունները տրանսաբանորեն չեն բխում կախյալ նախադասության մեջ նշված պայմանից, մինչդեռ իրականում հակառակն է կատարվում: Ուրիշ խոսքով՝ լինի տվյալ պայմանը, թե դրան հակառակ պայմանը, միևնույնն է, գլխավոր նախադասության բայի արտահայտած գործողությունը կկատարվի, եթե բայը դրական խոնարհման է, կամ չի կատարվի, եթե բայը ժխտական խոնարհման է:

Վերի օրինակներում գլխավոր նախադասությունների գործողությունները կատարվում են այդ բնականոն պայմանների բացակայությամբ կամ ավելի ճիշտ՝ հակառակ պայմանի առկայությամբ: Եվ պետք չէ կարծել, թե նախադասության մեջ խախտվել են տրամաբանության օրենքները, թեև չի բացառվում նաև հակատրամաբանական որևէ մտքի՝ քերականորեն ճիշտ արտահայտվելը: Ամբողջ հարցն այն է, որ վերը՝ գեղարվեստական աղբյուրներից քաղված օրինակներում կախյալ նախադասությունների մեջ ստորոգյալների կողքին առկա է *էլ* բառը՝ եղանակավորող նշանակությամբ, որի դերը այնքան էլ փոքր չէ գլխավոր և երկրորդական նախադասությունների միջև իմաստային հիշյալ հարաբերությունները ստեղծելու գործում: Այդ *էլ*-ը հակառակ պայմանի նախադասության ստորոգյալին կամ նրա որևէ հատկանշին, այլև ամբողջ գլխավոր նախադասությանը հաղորդում է, այսպես ասած, տանելիության, կարելիության բովանդակություն[1]: Ասելս այն է, որ «եթե այսպես էլ /նույնիսկ այսպես/ լինի, դարձյալ կկատարվի այսինչ գործողությունը»: Նման նախադասությունների կառուցվածքային առանձնահատկությունն այն է, որ ինչպես պայմանի շատ այլ նախադասություններում, այստեղ ևս կախյալ նախադասության ստորոգյալը դրվում է բայի ըղձական եղանակով, իսկ գլխավոր նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային կիրառությունը սովորաբար ազատ է:

---

[1] Նկատի ունենալով իմաստային այս հարաբերությունը՝ որոշ քերականներ հիշյալ բնույթի կախյալ նախադասությունները անվանում են «զիջական». *հմմտ.* **Վ. Առաքելյան**, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, էջ 371, այլև **Ն. Պառնասյան**, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, Լեզվի և ոճի հարցեր, հ. 2, Երևան, 1964, էջ 139:

Ահա ևս մի քանի օրինակ.

«*Հայրն էլ ծեծեր* դուրս չէին գնա» /ԱԱՔ, 202/: «*Հաղթելու հավանականություն էլ ունենաս*, համաձայնվիր ոչ-ոքի, զուր մի՛ վտանգիր խաղդ»:

«Աշոտենց ընտանիքի հետ այնքան մոտ ենք, որ *չհրավիրենք էլ* կգան»: «Էծ է, էլի, *եղանով էլ խփես*, բան չի պատահի, մի՛ վախենա» /ՍԽՔ, 93/:

«Մեր բանվորական կոլեկտիվի անդամ, բոլորի կողմից լավ ճանաչված Բագրատ Ադամյանին... աքսորում են Քաջարանից: Պատճառը հայտնի չէ մեզ: *Հայտնի էլ լինի՛* հորինված է ու անարդար» /Ն.տ., 517՝

«Մենք հինավորց այս աշխարհը այնպես մտանք,
Որ *կորչենք էլ* միշտ կմնանք պատմության մեջ»
/ՊՍՆՔՀ, 53/ և այլն:

Ինչ վերաբերում է հիշյալ նախադասությունների ստորադասական կապակցությունների միջոցներին, ապա դրան նպաստում են *էլ* եղանակավորող բառը, կախյալ նախադասության բայ-ստորոգյալի եղանակաժամանակային որոշակի կիրառությունը և հատուկ հնչերանգը: Շարադասության մասին չենք խոսում, քանի որ պայմանի հարաբերություն դրսևորող շարահարական կախյալ նախադասությունները, ինչպես նշվեց, մեծավ մասամբ առաջադաս են, թեև այս օրինաչափությունն էլ քարացած չէ և տեղ-տեղ կարող է խախտվել, ինչպես հետևյալ նախադասության մեջ. «Հանգիստ լիներ խիղճս, արդար լիներին իմ գործերը, այն ժամանակ, *նույնիսկ ամբողջ աշխարհն էլ կանգներ իմ դեմ*, ես չէի ընկճվի, ոչ էլ հուսահատությունը կարող էր հաղթահարել, իմ հոգին»:

Ընդգծված պայմանի կախյալ նախադասությունը միջադաս է և ընկել է «...այն ժամանակ ես չէի ընկճվի...» գլխավոր նախադասության մեջ:

* * *

Շարահարությունը ժամանակակից հայերենի բարդ նախադասությունների բաղադրամասերի կապակցության տարածված եղանակներից է և կազմում է հայերենի շարահյուսական համակարգի անկապտելի օրինաչափություններից մեկը:

Սույն ուսումնասիրությամբ փորձել ենք ներկայացնել մեր խորհրդածությունները կախյալ շարահարության էության և արտահայտության բնորոշ եղանակների ու ձևերի մասին և բոլորովին հեռու ենք այն մտքից, թե սպառել ենք նյութը և ասել ենք միայն անառարկելի ճշմարտություններ:

Մեր համեստ աշխատանքը լիովին հատուցված կհամարվի, եթե գեթ որևէ չափով գոհացում տա հայ քերականության հարցերով զբաղվողների հետաքրքրասիրությանը:

## ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՆԱԼԻ

ԱԱՔ -- *Արսեն Այտընեան*, Քննական քերականութիւն, Վիեննա, 1866:
ԱԲԸԵ -- *Ակսել Բակունց*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1955:
ԱԴԽԱ -- *Աշոտ Դարբինի*, Խոսք ատելության, «Սովետական Հայաստան» օրաթերթ, 21, 07, 1962:
ԱԻԵ -- *Ավ. Իսահակյան*, Երկեր, չորս հատորով, Երևան, 1958-1959:
ԱՃԵ -- *Ալ. Ծատուրյան*, Երկեր, Երևան, 1949:
ԱՇՀ -- *Աբիգ Ավագյան*, Շիկացած հող, Երևան, 1955:
ԱՇՏՕԿ --*Ա. Շայբոն*, Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանը, Երևան, 1955:
ԱՏՀՀ -- *Ա. Տվարդովսկի*, Հեռաստանից հեռաստան, Երևան, 1961:
ԲՀՍՉ -- *Բ. Հովսեփյան*, Սերմնացանները չվերադարձան, Երևան, 1962:
ԳՄԵ -- *Գուրգեն Մահարի*, Երկեր, Երևան, 1954:
ԳՍԲ -- *Գեղամ Սարյան*, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1940:
ԳՍԵժ -- *Գեղամ Սարյան*, Երկերի ժողովածու, 2 հատորով, Երևան, 1961:
ԳՍՀԼՇ -- *Գուրգեն Սեվակ*, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1963:
ԴԴՎ -- *Դերենիկ Դեմիրճյան*, Վարդանանք, Երևան, 1954:
Ե -- «Երևան» օրաթերթ, 1959-1961 թթ. որոշ համարներ:
ԵՉԸԵ -- *Եղիշե Չարենց*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1954:
ԵՐՊՀԳՏ -- Երևանի պետական համալսարանի «Գիտ. աշխ. տեղեկագիր»:
ԷՀՃՃ -- *Է.Հեմինգուեյ*, Ծերունին և ծովը, Երևան, 1957:
ԼՄՄ – *Լեո*, Մեսրոպ Մաշտոց, Երևան, 1962:
ԽԱՎՀ – *Խ.Աբովյան*, Վերք Հայաստանի, Երևան, 1939:
ՀԱ -- *Ա.Դանիելյան*, Հայկական առածանի, Երևան, 1951:
ՀԹԵ -- *Հ. Թումանյան*, Երկեր, երկու հատորով, Երևան, 1958:

ՀԹԵ -- *Հ. Թումանյան*, Երկեր, մեկհատորյակ, Երևան, 1938:
ՀԹԵ -- *Հ. Թումանյան*, Երկեր, հինգ հատորով, հհ. 1-5, Երևան:
ՀԽՍԸ –*Հուսիկ Խանդամուրյան*, Մանկության ընկերուհին, Երևան, 1962:
ՀՀԵ -- *Հ. Հովհաննիսյան*, Երկեր, Երևան, 1961:
ՀՆԹԻՀ – *Հ. Նաջարյան*, Թուրք-իրանական հարաբերությունները 16-րդ դարում և 17-րդ դարի առաջին կեսին և Հայաստանը, Երևան, 1962:
ՀՍՄԱ -- *Հ. Սահյան*, Մայրամուտից առաջ, Երևան, 1964:
ՀՍՅԵ -- *Հեների Սենկևիչ*, Յո՞ երթաս, Երևան, 1962:
ՀՍՍՀ ԳԱՏ -- ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», հասարակական գիտություններ:
ՂԱԸԵ -- *Ղ. Աղայան*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1956:
Մ -- «Մուրճ» ամսագիր, որոշ համարներ:
ՄԱԱԾ – *Մ. Աբեղյան*, Աշխարհաբարի շարահյուսություն, Վաղարշապատ, 1912:
ՄԳՄ – *Մուրացան*, Գևորգ Մարզպետունի, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1952:
ՄԵ -- *Մուրացան*, Երկեր, հ. 5, Երևան, 1953:
ՄՄԾԲ -- *Մ. Մուրադյան*, Շատախի բարբառը, Երևան, 1962:
ՆԴԵ -- *Նար-Դոս*, Երկեր, հհ. 2-3, Երևան, 1955:
ՆՋՀ – *Ն. Զարյան*, Հացավան, Երևան, 1949:
ՆՋՀԸ – *Ն. Զարյան*, Հատընտիր, Երևան, 1951:
ՆՋՊՊ –*Ն. Զարյան*, Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները, Երևան, 1959:
ՆՋՍԴ -- *Ն. Զարյան*, Սասնա Դավիթ, Երևան, 1966:
ՇԵԼԺ -- *Ա. Շիրվանզադե*, Երկերի լիակատար ժողովածու, հհ. 1-4, Երևան, 1950:
ՇԹՄ – *Շահեն Թաթիկյան*, Մարդիկ, Երևան, 1955:
ՇՔ -- *Ա. Շիրվանզադե*, Քաոս, Երևան, 1934:
ՈՋ -- «Ոզնի» երգիծական երկշաբաթաթերթ, 1961-1962 թթ. որոշ համարներ:
ՊՊԵ -- *Պ. Պռոշյան*, Երկեր, հհ. 1-3, Երևան, 1950:
ՊՍԱՋ-- *Պ. Սևակ*, Անլռելի զանգակատուն, Երևան, 1959:
ՊՍՄԱՄ – *Պ. Սևակ*, Մարդը ափի մեջ, Երևան, 1963:
ՊՍՆՔՀ – *Պ. Սևակ*, Նորից քեզ հետ, Երևան, 1957:
ՋԲԴ -- *Ջիովանի Բոկաչչո*, Դեկամերոն, Երևան, 1960:
ՍԱԼ – *Ս. Այվազյան*, Լեռնցիներ, Երևան, 1955:
ՍԳ -- «Սովետական գրականություն» ամսագիր, Երևան, 1959-1963 թթ. որոշ համարներ:

ՍՋԵԺ – *Ստեփան Զորյան*, Երկերի ժողովածու, հհ. 1-3, Երևան:
ՍՋՀԲ -- *Ս. Զորյան*, Հայոց բերդը, Երևան, 1959:
ՍՋՊԹ – *Ստեփան Զորյան*, Պապ թագավոր, Երևան, 1957:
ՍԽՄԵ -- *Ս. Խանզադյան*, Մատյան եղելությանց, Երևան, 1966:
ՍԽՄՍ -- *Ս. Խանզադյան*, Մխիթար սպարապետ, Երևան, 1961:
ՍԽՔ – *Ս. Խանզադյան*, Քաջարան, Երևան, 1965:
ՍՆԳ -- *Սայաթ-Նովա*, Լուս գցած աշխատասիրութենով Գէորգեայ Ախվերդեան, Երևան, 1956:
ՎԱԼԿ – *Վ. Անանյան*, Լեռնային կածաններով, Երևան, 1956:
ՎԱՀՇ –*Վ. Առաքելյան*, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 1, Երևան, 1958:
ՎԹԵ -- *Վ. Թոթովենց*, Երկեր, Երևան, 1957:
ՎՆԳՔ -- *Վաղարշակ Նորենց*, Գիրք քնարական, Երևան, 1954:
ՎՇԵ -- *Վ. Շեքսպիր*, Ընտիր երկեր, հ. 1, Երևան, 1951:
ՎՏԵ -- *Վ. Տերյան*, Երկեր, Երևան, 1956:
ՎՓԸԵ -- *Վրթ. Փափազյան*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1951:
ՐՍ – *Րաֆֆի*, Սամվել, Երևան, 1961:
ՖՎՄՔՕ – *Ֆր. Վերֆել*, Մուսա լեռան քառասուն օրը, Երևան, 1964:

# ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

## *Ա. Հայերեն*


*Աբեղյան Մ.*, Աշխարհաբարի շարահյուսություն, Վաղարշապատ, 1912:

*Աբեղյան Մ.*, Աշխարհաբարի քերականություն, Վաղարշապատ, 1906:

*Աբեղյան Մ.*, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1965:

*Աբովյան Խ.*, Վերք Հայաստանի, Երևան. 1939:

*Աբրահամյան Ա. Ա*, Բայը ժամանակակից հայերենում, գիրք 1, Երևան, 1962:

*Աբրահամյան Ա.Ա.*, Հայերենի դերբայները և նրանց ձևաբանական նշանակությունը, Երևան, 1953:

*Աբրահամյան Ա.Գ.*, Հայ գրի և գրչության պատմություն, Երևան, 1959:

*Աբրահամյան Ա.Գ., Արդի հայերենի դերանունները, Երևան, 1956:*

*Աբրահամյան Ա.Գ.*, ժամանակակից հայերենի շարահյուսության մի քանի հարցեր, Երևան, 1962:

*Աբրահամյան Ա.Գ.*, Նախադասության տեսակներն ըստ բնույթի, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լեզվի և ոճի հարցեր», ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960:

*Աբրահամյան Ա.Գ.*, ժամանակակից հայերենի շքեքվող խոսքի մասերը, Երևան, 1959:

*Աբրահամյան Ա.Գ.*, Չքեքվող խոսքի մասերը և նրանց բառական ու քերականական հատկանիշների փոխհարաբերությունը ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1965:

*Աղայան Է.Բ.*, ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը, Երևան, 1967:

*Աղայան Է. Բ.*, Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 1952:

*Աղայան Է. Բ.*, Հայ լեզվաբանության պատմություն, հ.1, Երևան, 1958:

*Աղայան Է. Բ.*, Հայ լեզվաբանության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1962:

*Աղայան Է.Բ.*, Պատմահամեմատական մեթոդը լեզվաբանության մեջ, Երևան, 1957:

*Աղայան Ղ.*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1956:

*Աճառյան Հ.*, Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. 2, Դերանուն, Երևան, 1954:

*Աճառյան Հ.*, Լիակատար քերականություն Հայոց լեզվի, Ներածություն, Երևան, 1955:

*Ամիրյան Աշոտ*, Քերականական վերլուծությունները 5-7-րդ դասարաններում, Երևան, 1951:

*Այվազյան Ս.*, Լեռնցիներ, Երևան, 1959:

*Այտընեան Ա.*, Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի, Հանդերձ ներածութեամբ և հավելուածով, Վիեննա, 1866:

*Առաքելյան Վարազ*, Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճաբանական առանձնահատկությունները, Երևան, 1954:

*Առաքելյան Վ.*, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 1, Երևան, 1958:

*Առաքելյան Վ.*, Հայերենի շարահյուսություն, հ. 2, Երևան, 1964:

*Առաքելյան Վ.*, Հայերենի պարբերույթը:, Երևան, 1968:

*Աստրյան Մ.*, Բայի սեռը ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1959:

*Ավագյան Աբիգ*, Շիկացած հող, Երևան, 1955:

*Ավագյան Մ.*, Նաիրի Զարյանի լեզուն և ոճը, Երևան, 1961:

*Արաքսմանյան Ա.*, Ազատությունն աքսորական, հ. 1, Երևան, 1954:

*Արաքսմանյան Ա.*, Ազատությունն աքսորական, հ. 2, Երևան, 1955:

*Բակունց Ակսել*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1955:

*Բարսեղյան Հ.*, Արդի հայերենի բայի և խոնարհման տեսություն, Երևան, 1953:

*Բարսեղյան Հ.*, Մանուկ Աբեղյանի հինգ հոլովի տեսությունը և նրա հին ու նոր քննադատությունները, Երևան, 1967:

*Բոկաչչո Ջիովանի*, Դեկամերոն, Երևան, 1960:

*Գարեգինյան Գ.*, Շաղկապները ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1963:

*Գյուլբուդաղյան Ս.*, Միակազմ նախադասությունները ժամանա-

կակից հայերենում, Երևան, 1967:

*Գյուլբուդաղյան Ս.*, Շիրվանզադեի լեզվական մշակույթը, Երևան, 1966:

*Գրիգորյան Ա.*, Հայոց լեզու, Դասագիրք միջնակարգ դպրոցի 8-10-րդ դասարանների համար, Երևան, 1954:

*Դեմիրճյան Դ.*, Վարդանանք, Երևան, 1954:

Դեմիրճյան Դ., Ընտիր պատմվածքներ, Երևան, 1950:

«Երևան» օրաթերթ, 1960-1961 թթ. որոշ համարներ:

*Զարյան Ն.*, Հացավան, Երևան, 1949:

*Զարյան Ն.*, Հատընտիր, Երևան, 1951:

*Զարյան Ն.*, Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները, Երևան, 1959:

*Զարյան Ն.*, Սասնա Դավիթ, Երևան, 1966:

*Զորյան Ստ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1940:

*Զորյան Ստ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 2.. Երևան, 1941:

*Զորյան Ստ.*, Երկերի ժողովաժու, հ. 3, Երևան, 1947:

*Զորյան Ստ.*, Հայոց բերդը, Երևան, 1950:

*Զորյան Ստ.*, Պապ թագավոր, Երևան, 1957:

*Էնգելս Ֆ.*, Բնության դիալեկտիկա, Երևան, 1957:

*Էնգելս Ֆ.*, Լյուդվիգ Ֆոյերբախ, Երևան, 1948:

*Թաթիկյան Շահեն*, Մարդիկ, Երևան, 1957:

*Թումանյան Հ.*, Երկեր, Երևան, 1938:

*Թումանյան Հ.*, Երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1958:

*Թումանյան Հ.*, Երկեր, հ., 2, Երևան, 1958:

*Թումանյան Հ.*, Երկերի ժողովածու, 5 հատորով, հ. 1, Երևան, 1949:

*Թումանյան Հ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1950:

*Թումանյան Հ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1950:

*Թումանյան Հ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951:

*Թոթովենց Վ.*, Երկեր, Երևան, 1957:

*Ժամկոչյան Հ.*, Հայաստանը նախնադարյան հայկական հասարակության և ստրկության շրջանում: Հայ ժողովրդի պատմություն. պրակ 1, Երևան, 1961:

*Իշխանյան Ռ.*, Բակունցի լեզվական արվեստը, Երևան, 1965:

*Իսահակյան Ավ.*, Երկեր, Երևան, 1955:

*Իսահակյան Ավ.*, Երկեր, 4 հատորով, հ. 1, Երևան, 1958:

*Լեո*, Մեսրոպ Մաշտոց, Երևան, 1963:

*Խանդամուրյան Հուսիկ*, Մանկության ընկերուհին, Երևան, 1962:

*Խանզադյան Ս.*, Մատյան եղելությանց, Երևան, 1966:

*Խանզադյան Ս.*, Մխիթար սպարապետ, Երևան, 1961:

*Խանզադյան Ս.*, Քաջարան, Երևան, 1965:

*Ծատության Ալ.*, Երկեր, Երևան, 1948:

*Խաչերյան Լ.*, Պարագայական անշաղկապ նախադասությունները գրաբարում, ՀՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1959, № 10:

*Հարությունյան Տ.*, Հայերենի դարձվածքների մասին, ԵրՊՀ «Գիտական աշխատություններ», հ. 42, Երևան, 1954:

*Հեմինգուեյ Է.*, Ծերունին և ծովը, Երևան, 1957:

*Հովհաննիսյան Հ.*, Երկեր, Երևան, 1961:

*Հովսեփյան Բ.*, Սերմնացանները չվերադարձան, Երևան, 1962:

*Ղազարյան Ս.*, Հայոց լեզվի համառոտ պատմություն, Երևան, 1954:

*Ղազարյան Ս.*, ժամանակակից հայոց լեզուն և ռուսերենի դերը նրա հարստացման ու զարգացման մեջ, Երևան, 1955:

*Ղանալանյան Ա.*, Հայկական առածանի, Երևան, 1951:

*Ղարիբյան Ա.*, Հայոց լեզվի դասավանդման մեթոդիկա, Երևան, 1954:

*Ղարիբյան Ա.*, Հայոց լեզվի պատմության ուսումնասիրության ներածություն, Երևան, 1937:

*Ղարիբյան Ա.*, Մանուկ Աբեղյանի քերականագիտական ժառանգությունը, «Գրական-բանասիրական հետախուզումներ», Երևան 1946:

*Ղափանցյան Գ.*, Ընդհանուր լեզվաբանություն, Երևան, 1939:

*Ճշմարիտյան Ժ.*, Դերբայական դարձվածը արդի հայերենում, Երևան, 1961:

*Մալխասյան Ստ.*, Գրաբարի համաձայնությունը, Թիֆլիս, 1892:

*Մահարի Գուրգեն*, Երկեր, Երևան, 1954:

*Մառ Ն.*, Ընտիր երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1949:

*Մարգարյան Ալ.*, Հայերենի անկանոն բայերի զարգացումը, Երևան, 1961:

*Մարգարյան Ալ.*, Հայերենի հարադիր բայերը, Երևան, 1966:

*Մարքս Կ., Էնգելս Ֆ.*, Ընտիր երկեր, 2 հատորով, հ. 2, Երևան, 1950:

*Մկրտչյան Ռ.*, Անշաղկապ բարդ ստորադասական նախադասության մասին, ՀՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1956, № 3:

*Մուրադյան Մ.*, Շատախի բարբառը, Երևան, 1962:

*Մուրացան*, Երկեր, հ. 3, Գևորգ Մարզպետունի, Երևան:

*Մուրացան*, Երկեր, հ. 5:

*Նաջարյան Հ.*, Թուրք-իրանական հարաբերությունները 16-րդ դարում և 17-րդ դարի առաջին կեսին և Հայաստանը, Երևան, 1962:

*Նար-Դոս*, Երկեր, հ. 2, Երևան,1955:

*Նար-Դոս*, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1955:

*Նար-Դոս*, Մեր քաղը, Երևան, 1962:

*Նորենց Վաղարշակ*, Գիրք քնարական, Երևան, 1954:

*Շահումյան Ստ.*, Հոդվածներ և ճառեր, Երևան, 1953:

*Շայբոն Ա.*, Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանը, Երևան, 1955:

*Շարաբխանյան Պ.*, Գրաբարի շաղկապները, Երևան, 1961:

*Շեքսպիր Վ.*, Ընտիր երկեր, հ. 1, Երևան, 1951:

*Շիլակածե Ի.*, Արդի հայերենի խոնարհման կատեգորիաները, ՀՍՍՌ ԳԱ «Լեզվի և ոճի հարցեր» ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1964:

*Շիրվանզադե Ա.*, Քաոս, Երևան, 1934:

*Շիրվանզադե Ա.*, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1950:

*Շիրվանզադե Ա.*, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1950:

*Շիրվանզադե Ա.*, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1950:

«Ոզնի», երգիծական երկշաբաթաթերթ, Երևան, 1961թ. համարները:

*Չալըխեան Վրթ.*, Քերականութիւն հայկազեան լեզուի, Վիեննա, 1827:

*Չարենց Եղիշե*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1954:

*Պալասանեան Ստ.*, Ընդհանուր տեսութիւն արևելեան նոր գրաւոր լեզուի հայոց, Թիֆլիս, 1870:

*Պառնասյան Ն.*, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, ՀՍՍՌ ԳԱ «Լեզվի և ոճի հարցեր» ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1964:

*Պառնասյան Ն.*, Ստորադասական կապակցությունը արդի հայերենի բարդ նախադասություններում, Երևան, 1961:

*Պողոսյան Պ.*, Բայի եղանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում, Երևան, 1959:

*Պռոշյան Պ.*, Երկեր, հ. 2, Երևան, 1950:

*Պռոշյան Պ.*, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1950:

*Ջահուկյան Գ.*, Լեզվաբանության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1960:

*Ջահուկյան Գ.*, Լեզվաբանության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1962:

*Ջահուկյան Գ.*, ժամանակակից հայերենի հոլովման համակարգը, Երևան, 1967:

*Ջահուկյան Գ.*, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954;

*Սահյան Հ.*, Մայրամուտից առաջ, Երևան, 1964:

*Սայաթ-Նովա*, Լուս գցած աշխատասիրութենով Գէորգեայ Ախվերդեան, Թիֆլիս, 1852:

*Սարյան Գ.*, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1940:

*Սարյան Գ.*, Երկեր, Երևան, 1956:

*Սարյան Գ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1961:

*Սարյան Գ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961:

*Սենկևիչ Հենրիկ*, Յո՞ երթաս, Երևան, 1962:

*Սեվակ Գուրգեն*, ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Երևան, 1948:

*Սեվակ Գուրգեն*, ժամանակակից հայոց լեզվի դասընթաց, Երևան, 1955:

*Սեվակ Գուրգեն*, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Երևան, 1952:

*Սեվակ Գուրգեն*, «Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը, ԵՊՀ «Գիտական աշխատությունների ժողովա-

ծու», հ. 42, Երևան, 1954:

*Սեվակ Գուրգեն*, Շարահյուսության մի քանի հարցեր մարքս-լենինյան իմացաբանության լույսի տակ, ՀՍՍՌ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի աշխատությունների ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1949:

*Սեվակ Պ.*, Անլռելի զանգակատուն, Երևան, 1959:

*Սեվակ Պ.*, Մարդը ափի մեջ, Երևան, 1963:

*Սեվակ Պ.*, Նորից քեզ հետ, Երևան, 1957:

*Սեվունց Գ.*, Թեհրան, հ. 1, Երևան, 1952:

«Սովետական գրականություն» ամսագիր, 1959-1962 թթ.:

*Վերֆել Ֆր.*, Մուսա լեռան քառասուն օրը, Երևան, 1964:

*Տերյան Վ.*, Երկեր, Երևան, 1956:

*Տերտերյան Ա.*, Շիրվանզադեի լեզուն և ոճը, ՀՍՍՌ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի աշխատությունների ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1947:

*Տվարդովսկի Ա.*, Հեռաստանից հեռաստան, Երևան, 1961:

*Րաֆֆի*, Սամվել, Երևան, 1961:

*Փափազյան Վրթ.*, Ընտիր երկեր, Երևան, 1951:

*Օհանյան Հ.*, Ածական անունը ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1962:

*Օրջոնիկիձե Վիլ.*, Թիֆլիսյան լուսաբաց, Երևան, 1961:

## *բ. Ռուսերեն*

***Айвазян К.***, О специфике проявления диалектики в развитии языка, «Известия» АН Арм. ССР, серия общ. наук, Ереван, 1952, № 2.

***Балли Ш.,*** Общая лингвистика и вопросы французского языка, Москва, 1955.

***Вандриес Ж.,*** Язык, Москва, 1937.

***Виноградов В.В.,*** Об основных типах фразеологических единиц в русском языке, «Сборник статей и материалов», АН СССР, М.- Л., 1947.

***Виноградов В.В.,*** О формах слова, Изв. АН СССР, отд. лит. и языка, 1944, № 1.

***Виноградов В.В.,*** Русский язык , Москва, 1947.

***Виноградов В.В.,*** Современный русский язык, Москва, 1947.

***Гарибян А.С.***, Краткий курс армянского языка, Ереван, 1958.

***Грамматика русского языка, т.*** 2, ч. вторая, Синтаксис, Изд. АН СССР,

Москва, 1960.
*Гумбольдт В.*, О различии организмов человеческого языка и влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода, СПБ, 1859.
*Ефимов А.И.*, О языке художественных произведений, Москва, 1954.
*Зарбеджян С. К.*, Значение и употребление прошедших видовременных форм в современном армянском языке. Вопросы языка и стиля, т. 2, Ереван, 1964.
*Звягинцев В.А.*, Развитие и функционирование языка. «Иностранный язык в школе». Москва, 1952, № 3.
*Кацнельсон С.*, Энгельс и языкознание, «Известие» АН СССР, отд. лит. и языка, Москва, 1941, № 46.
*Марр Н.Я.*, Избранные работы, т. 3, Москва-Ленинград, 1937.
*Марузо Ж.*, Словарь лингвистических терминов, Москва, 1960.
*Мейе А.*, Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков, Москва-Ленинград, 1938.
*Мещанинов И.И.*, Члены предложения и части речи, Москва-Ленинград, 1045.
*Овсянико-Куликовский Д. Н.*, Синтаксис русского языка, Москва, 1921.
*Петерсон М. Н.*, Очерк синтаксиса русского языка, Москва, 1928.
*Пешковский А. М.*, Русский стнтаксис в научном освещении, Москва, 1928.
*Сепир Эд.*, Язык, Москва, 1934.
*Смирницкий А. И.*, Синтаксис арглийского языка, Москва, 1954.
*Современный русский язык*, Синтаксис, под редакцией проф. Галкиной-Федорук, Москва, 1958.
*Сосюр Ф.*, Курс общей лингвистики, Москва, 1933.
*Структурно-типологические исследования*, АН СССР, Москва, 1962.
*Трансформационный метод в структурной лингвистике*, АН СССР, Москва, 1964.
*Фортунатов Ф.Ф.*, Сравнительное языкознание (лекции, прочитанные в 1900-1902 гг.).
*Чикобава А.*, Введение в языкознание, т. 1, Москва, 1952.
*Шахматов А.А.*, Синтаксис русского языка, Ленинград, 1941.
*Шведов Н.К.*, К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя, ВЯ, 1953, № 2.
*Шор Р. и Чемоданов Н.*, Введение в языкознание, Москва, 1945.

1965թ. ք. Երևան:

# ՉԱՓԱԾՈՅԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ

## ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆ, ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆ

Խմբագիր՝ Ա. Վ. ԱՐԻՍՏԱԿԵՍՅԱՆ

Աույն աշխատությունը ընդգրկում է երկու մենագրություններ, որոնք նվիրված են Հ. Սահյանի և Վ. Դավթյանի ստեղծագործությունների տաղաչափության, լեզվական մշակույթի և ոճական յուրահատկություններին քննությանը: Առաջինում փորձ է արվում լուսաբանելու և գիտականորեն բնութագրելու Հ. Սահյանի խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության մեղեդայնության լեզվական տարրերը, հանգիտությունը՝ իր բազմազան ու բազմաձև դրսևորումների մեջ, բնանկարի լեզվական հյուսվածքը: Քննված են նաև հարակից այլ հարցեր: Երկրորդ մենագրության մեջ վերլուծվում են Վ. Դավթյանի պատմական ասքապատումների խոսքարվեստի առավել կարևոր մի քանի դրսևորումներ:

Մենագրությունները կարող են օգտակար լինել բանասիրական ֆակուլտետի ուսանողության, ուսուցչության և բոլոր նրանց համար, ովքեր զբաղվում են անցյալ դարի երկրորդ կեսի հայ չափածոյի լեզվական արվեստի, այլև տաղաչափության խնդիրներով:

# ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

1950-ական թթ. վերջերից հայ չափածոն մտավ իր առաջընթացի նոր հունի մեջ: Զարգացման այդ նոր ուղին հատկանշվեց առաջին հերթին նրանով, որ շատ կողմերով փոխվեց նայվածքն աշխարհի ու մարդու վրա, վերստեղծվեց հասարակական նշանակություն ունեցող հանգուցային իրողությունների ու երևույթների ներքին պատճառակցական աղերսը նոր, առավել ճշմարիտ ու համարձակ հայեցակետով դիտելու ու գնահատելու հնարավորությունը: Իսկ այդ հայացքը չէր կարող իր հետ չբերել և բնականաբար բերեց լեզվական ու ոճական վերաթարմացված մի շարք կառուցվածքներ ու ձևեր, որոնք ներդաշնակելով ի նորո դիտված կենսական նյութին խորհրդանշեցին կատարված որակական տեղաշարժը, հավաստեցին ու հաստատեցին արտահայտության նոր եղանակների քաղաքացիության իրավունքը:

1940-50-ական թթ. իրենց ստեղծագործական կյանքի ճանապարհը գրեթե ավարտել էին Վ. Նորենցն ու Գ. Մահարին, Ա. Վշտունին ու Սարմենը, Ն. Զարյանն ու Գ. Սարյանը: Ասում ենք *գրեթե*, որովհետև նրանց մի մասը տակավին շարունակում էր ստեղծագործել և որոշ իմաստով ամբողջացնել իր ասելիքը:

Դեռևս նախապատերազմյան շրջանում ասպարեզ եկան Հ. Շիրազը, Մ. Մարգարյանը, Խ. Հրաչյանը. ապա 40-ական թթ. իրենց բանաստեղծական ուղին սկսեցին Գ. Էմինը, Ս. Կապուտիկյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Հ. Սահյանը, Վ. Դավթյանը, Պ. Սևակը, Ս. Հարությունյանը և ուրիշներ:

Թեև սրանցից ամեն մեկը իբրև բանաստեղծական ձևավորվող անհատականություն, ուներ մյուսներից տարբեր հետաքրքրություններ ու նախասիրություններ, բայց բոլորին միացնում էր աշխարհընկալման հայրենասիրական ու մարդասիրական միևնույն դիտակետն ու իրապաշտական դիրքորոշումը:

Պատերազմյան ու ետպատերազմյան շրջանում հրապարակված հիշյալ գրողների գործերի տիրապետող նյութը, ինչպես և կարելի էր սպասել, պատերազմի հաղթական ավարտի, երիտասարդ զինվորի հայրենիքի եզերքների կարոտի, մոր տառապալից սպասումների, հույսի ու հավատի, քաղաքացիական պարտքի գիտակցության արտահայտությունն էր, թեմաներ, որոնք բխում էին հասարակական ընդհանուր-պատմական իրավիճակից ու պայմաններից: Դա էր ժանանակի

տիրապետող ոգին:

Հետագա տարիները՝ 1960-ական թվականները, բերեցին թեմատիկ նյութի բազմազանություն ու խորություն: Եթե փորձենք սեղմ բնութագրել այս ժամանակահատվածի գրականության հիմնական միտումները, ապա սխալված չենք լինի՝ ասելով, որ նրա գաղափարական-գեղագիտական իդեալը մարդկային ոգու և բնության գերագույն ներդաշնակության երազանքն էր, մարդու մարդկայնացման ձգտումը:

Նշված շրջանի հայոց չափածոյի բնութագրական կարևոր հետագծերից է նաև լայնախոհ ու համարձակ հայացքը հին ու դասական ավանդույթների օգտագործման նկատմամբ: Խոսքի նվագայնության, համահնչյունության, հյուսվածքային բաղադրության, բառական միավորների ու զուգորդությունների ընտրության ու գործառության, պատկերի մեջ ազգային հենքի ու երանգների ընդգծման և այլ բազմաթիվ հարցերում, շարունակելով զարգացնել անցյալի բարձր նվաճումները, խնդրո առարկա հեղինակները միաժամանակ բերում էին դարի ու ընթացիկ կյանքի խաչավորված պահանջներով թելադրված մտածելաձևն ու գրելաձևը:

Եվ դա միանգամայն բնական էր ու բանական:

Հարազատությունը դասական ավանդույթներին չէր նշանակում ու չէր կարող նշանակել, թե չափածոն կապված չէ կամ թույլ է կապված նոր ժամանակների ու նոր ժամանակների ծնունդ նոր ավանդույթների հետ: Անշուշտ իրավացի էր Կ. Ֆեդինը, երբ ընդգծում էր, թե խորհրդային գրականությունը, որի բաղադրիչ մասն է և հայ ժամանակակից, այս թվում՝ և քննության ենթակա շրջանի չափածոն, եղել է և մնում է «մսով ու արյունով կապված իր դարի հետ: Սա նշանակում է, որ գրականությունը չի կարող մոռանալ գեղարվեստականության նոր միջոցների որոնման իր պարտականությունների, խոսքարվեստի նորարարության իր խնդիրների մասին /.../: Կենսական նոր նյութը քանդում է գրական ձևի հին կանոնները, պահանջում նոր տարազ» **/Третий съезд писателей СССР, стенографический отчёт, М., 1959, стр. 5/**:

Այդ տարիներին հրատարակված շատ ու շատ ժողովածուներով, առանձին պոեմներով ու պարբերականներում լույս տեսած գործերով ոչ միայն ձևավորվեց բանաստեղծական վառ անհատականությունների մի աստղաբույլ, որը հայտնաբերեց գեղարվեստական նոր ճշմարտություններ ու չափանիշներ, այլև ուրվագծվեց հայոց չափածոյի առաջընթացի մի նոր փուլ, որ բնորոշվում է ժամանակի ու աշխարհի և

սեփական ժողովրդի հոգևոր պահանջները լիուլի բավարարող մնայուն ու չխամրող արժեքների ստեղծումով:

Ձերբազատված նախորդ տասնամյակների նախապաշարումներից ու «հարկադիր մտածողության» հոգեբանությունից հայոց գրականությունը այժմ գնաց գեղագիտական հայացքի խորացման փիլիսոփայական-խոհական ավելի մեծ ընդհանրացումների, համարձակ ու անկանխակալ լուծումների ուղիով՝ ամենևին չգունազարդելով իրականությունը, նաև չշրջանցելով հասարակական կյանքում տեղ-տեղ դեռևս պահպանվող ու այլևայլ աղբյուրներից սնունդ հայթայթող բացերն ու թերին:

Արվեստի լեզվով ճշմարիտ խոսք ասելու ձգտումն ու հնարավորությունը վերահաստատեցին իրենց կյանքի անցագիրը:

Մտածողության եղանակների, գիտակցության ձևերի ու արտահայտությունների նորացումը չէր կարող բարերար հետքեր չթողնել և պետք է թողներ ամենից առաջ և ամենից շատ բանաստեղծական արվեստի լեզվական զարգացման վրա: Լեզուն ավելի մոտեցավ իր ակունքներին՝ ժողովրդական ոգուն. տարբեր գրողների երկերում տարբեր ուղիներով ու չափերով այն շաղախվեց կենսական տարրերով: Ոճը դարձավ բազմազեղուն՝ խորքում ունենալով բնաշխարհիկ, դարերի խորհուրդը իրենց մեջ խտացրած դիպուկ ու կտրուկ արտահայտությունների ու թևավոր դարձվածների շոշափելի նստվածքը: Քերականությունն ու բառապաշարը, որ ոտանավոր ու արձակ ամեն տեսակ խոսքի հիմնական ու անփոխարինելի շինանյութն են, թեև որակով ու էությամբ նույնն էին նախորդի հետ, բայց դրանց համակարգային ամբողջության մեջ հետզհետե իրենց սկսեցին զգացնել տալ թարմ շերտեր, կիսաերանգներ ու կիսատոներ, որոնք իբրև հանրության կողմից ընդունված ու ճանաչված կարգերի ու իրակությունների մասնավոր ու ինքնատիպ գործառություններ, սկսեցին ընդգծվել ու առանձնանալ՝ ստանալով ոճական ու գեղագիտական նոր արժեք, բնութագրելով այս կամ այն հեղինակին, նրա գրելաձևն ու հակումները, միտումները:

Լավ է ձևակերպել Վ. Բրյուսովը այն հին, բայց չհնացող ճշմարտությունը, թե չափածոյի զարգացումը, վերջիվերջո, «կայանում է նոր ձևերի, պատկերավորման նոր միջոցների անդադրում փնտրտուքի մեջ, միջոցներ ու ձևեր, որոնք թույլ են տալիս առավել խորությամբ ու հարազատությամբ արտահայտելու մտքերն ու զգացմունքները» /***В. Брюсов,* Избранные сочинения в двух томах**, т. 2, М., 1955, стр. 184/:

Որոշակի թարմություն մտցվեց մասնավորապես բառական ատաղձի ընտրության ու կիրառության մեջ: Բանաստեղծության լեզվական վերաթարմացումը դրսևորվեց մի քանի ուղղություններով:

Ա. Շատերը որոնում ու հայտնաբերում էին բառի հնչեցման նոր ուղիներ ու ձևեր՝ մերթ շեշտը դնելով համահնչյունության ու նվագայնության վրա, մերթ սրելով ենթիմաստն ու այսպես ասած՝ «թաքուն» նշանակությունը, երբեմն էլ փորձում էին հարություն տալ հինավուց ու մոռացված երանգներին, նրբիմաստներին և այլն:

Բ. Խիզախություն ցուցաբերվեց հրաժարվելու հրամանի ուժով մեր շուրթերին «սոսնձված» մի շարք օտար բառերից ու ձևերից. «տանտիրոջ» իրավունքով դրանց փոխարինելու եկան նախկինում եղած, բայց հանիրավի մերժված տեղաբնիկ ու բնաշխարհիկ բառերն ու կապակցությունները:

Գ. Նոր զարկ ստացավ ու խթանվեց բառակազմությունը: Ըստ հարկի ու պահանջի ավելի քան երբևէ կազմվեցին ու շրջանառության մեջ դրվեցին նոր բառեր ու գիտաբառեր: Դրանք կա՛մ իբրև հոմանիշներ հարստացրին հին հասկացությունը՝ նախկինում եղած տարրերի կողքին՝ պահելով, անշուշտ, նաև որոշակիորեն նոր երանգներ, կա՛մ անվանակոչեցին նոր ծնունդ առած իրողություններ, երևույթներ ու հատկանիշներ:

1950-60-ական թվականների հայոց չափածոյի մեջ առատորեն հանդիպող ամենաբազմազան տիպի նորակազմությունները զգալիորեն հարստացրին մեր բառամթերքի բանուկ շերտը և, ինչպես կտեսնենք աշխատության համապատասխան մասերում, արձանագրվեցին ու վավերացվեցին նաև բառարաններում:

Այս բոլորը՝ որպես համահավաք ու միասնական ամբողջություն, կանխորոշեցին ժամանակակից /անցյալ դարի 50-60-ական թթ. և հետագա շրջանի/ հայոց չափածոյի լեզվական արվեստի նոր որակն ու մակարդակը, որ թեպետ արմատներով սերում էր դարերի խորքից, բայց հնի նոր տարբերակ չէր, ոչ էլ նրա բացասումը բացարձակ իմաստով, այլ զարգացումը՝ հասարակական-քաղաքական նորագույն պայմանների ու գործոնների լույսի տակ:

Բանաստեղծական խոսքի որակական այս առաջընթացը բնականաբար ստեղծեց բառական ու քերականական արտահայտությունների իր տարբերիչ գծերն ու գույները, իր օրինաչափությունները, որոնց ուսումնասիրությունը, բացահայտումն ու գնահատումը վաղուց են դարձել լեզվաբանական ոճագիտության օրակարգային հրատապ

ու անհետաձգելի խնդիրներից մեկը: Բացի այս, կա ոչ պակաս, գուցե ավելի կարևոր մի հանգամանք ևս, որ ստիպողաբար թելադրում է համակարգել ու արժեքավորել երեկվա ու այսօրվա մեր չափածոյի լեզվական մասնահատկությունները, պատկերի կառուցման խոսքային հյուսվածքի, հանգի ու ոտքի, հնչյունական դրվածքի ու շեշտի և առհասարակ կառուցվածքային-տաղաչափական յուրահատկություններ:

Դա մտահոգությունն է գալիք օրվա հանդեպ:

Բնական անխախտ ու անզիջում օրենքի համաձայն՝ սերունդները պետք է հաջորդեն իրար. սերնդափոխությունը անխուսափելի է, ինչպես արևի ծագումն ու մայրամուտը:

Եթե նկատի չունենանք Պ. Սևակին, որ ցարդ չբացահայտված անհասկանալի պայմաններում աղետի զոհ գնաց իր ուժերի ծաղկման շրջանում /1971/, այլև իրենց մահկանացուն արդեն կնքած և պատմություն դարձած ավագ սերնդի հիշյալ ներկայացուցիչներին /Ա. Վշտունի, Գ. Մահարի, Ն. Զարյան, Վ. Նորենց/, վերը նշված գրողների զգալի մասը վաղուց է թևակոխել կյանքի հինգերորդ տասնամյակը, ոմանք՝ նաև վեցերորդ ու յոթերորդ:

Ճիշտ է ու բարեբախտություն է, որ շատերը դեռ շարունակում են ստեղծագործել և իրենց վերջին խոսքը դեռ չեն ասել, սակայն եթե ոչ այսօր, համենայն դեպս ոչ հեռավոր ապագայում գրական ասպարեզը, միևնույնն է, զիջելու են նորերին: Ուստի և, որքան էլ անցանկալի լինի, պետք է խոստովանել, որ նրանց հետ նոր հույսեր կապել և վաղվա զարգացման լծորդ համարել անհնար է այլևս:

Սա փաստ է, թերևս տխուր, բայց վեր ամեն առարկությունից:

Հներին պետք է հաջորդեն նորերը:

Այստեղ է, որ առաջ է գալիս մի հարց, որի պատասխանը այնքան էլ մխիթարական չէ: Կա՞ն արդյոք, հորիզոնի վրա երևո՞ւմ են ժամանակակից հայ չափածոյի վաղվա առաջընթացը կանխորոշող, նրա ճշմարիտ զարգացման հեռանկարները ուրվագծող անհատականություններ, որոնք արժանի փոխարինողը լինեին անցած կամ անցնող սերնդին:

Երիտասարդական չափածոյում հաճախ են բացակայում կենդանի ներշնչանքը, զգացմունքների մաքրությունն ու անկեղծությունը, հոգեկան տոկունությունն ու արիությունը, էլ չենք խոսում հասարակական պարտքի գիտակցության, առավել ևս՝ քաղաքական պաթոսի մա-

սին, որոնց կարիքը այնքա՜ն է զգացվում նորագույն չափածոյում:

Այս երևույթի պատճառները, անշուշտ, շատ են, և դրանց մեջ ամենևին էլ վերջին տեղը չէ, որ վերապահված է գրական քննադատներին ու լեզվաբան-արվեստաբաններին, որոնք անհրաժեշտ խորությամբ ու համակողմանիորեն չեն վերլուծում ժամանակակից հայ գրականության ու արվեստի զարգացման ընթացքն ու երևույթները՝ հաճախ ընդհանրապես աչքաթող անելով ու ինքնահոսի մատնելով դրանք կամ անթույլատրելի հանդուրժողականություն ցուցաբերելով դեպի ամեն կարգի ու որակի գրական-գաղափարական խոտանը /այս մասին տե՛ս նաև Лит. газета, 1972, № 4/:

Եթե սրան ավելացնենք նաև այն հանգամանքը, որ հայ դասական գրականության լեզվական արվեստն ընդհանրապես և ժամանակակիցը մասնավորապես՝ հեռու են բավարար չափով ու խորությամբ ուսումնասիրության ենթարկված լինելուց, և որ այսօրվա մեր չափածոյի խոսքարվեստը այս շարքում բացառություն չի կազմում, ապա միանգամայն հստակ կարելի կլինի պատկերացնել, թե այժմ իսկապես ինչո՛ւ է օրակարգի հրատապ հարց դարձել անցյալի ու ներկայի հայոց չափածոյի լեզվական արվեստի հետազոտության, նրա համակարգային բնորոշ մասնահատկությունների, օրինաչափությունների ու միտումների բացահայտման անհրաժեշտությունը:

Չէ՞ որ, վերջիվերջո, գրական-գեղագիտական հեռավոր ու մոտանցյալ նվաճումների հիման վրա, դրանց ստեղծագործական յուրացմամբ միայն կարող է զարգանալ վաղվա հայոց բանաստեղծությունը՝ հաշվի առնելով, իհարկե, նաև նոր ժամանակների շունչն ու պահանջները:

* * *

Սույն մենագրությունների նյութը կազմող՝ Համո Սահյանի և Վահագն Դավթյանի չափածո ստեղծագործությունները, ի՛նչ ասել կուզի, չեն կարող ընդգրկել այսօրվա հայ բանաստեղծությունը լայնքով ու խորքով, բայց և նրանց ընտրությունն ու առանձնացումը պատահական չեն, ոչ էլ ինչ-որ անձնական համակրանքի կամ նախասիրության արտահայտություն: Այս բանաստեղծների գործերում, ինչպես բազմիցս վկայված է հանրապետական ու արտերկրյա մամուլում ու գիտական այլևայլ հրապարակումներում, շատ բան է մարմնացած այն ամենից, ինչով ապրում ու շնչում է մերօրյա գրականությունը: Ուստի և չի կարելի խոսել ներկայիս գրականության լեզվական արվեստի մա-

սին և չանդրադառնալ հիշյալ հեղինակներին:

Հետազոտության ընթացքում ձգտել ենք առանձնացնել նշված երկու հեղինակների ստեղծագործության, որոշ առումով՝ ընդհանրապես արդի հայ չափածոյի խոսքարվեստի առավել բնորոշ խնդիրները, իրողությունները, երևույթները: Ըստ որում՝ չափածոյի լեզվական արվեստը բնութագրող հարցերից վերցրել ենք միայն մի փունջ և փորձել քննել այն իր մանրամասնությունների մեջ: Նշենք նաև, որ քննվելիք հարցերից շատերը ունեն առանցքային նշանակություն և էությամբ հիմնահարցեր են /պրոբլեմներ/: Այսպիսի հիմնահարցեր են՝ ա/ չափածո խոսքի մեղեդայնության լեզվական արվեստի արտահայտությունը, որի տակ, իբրև տաղաչափական ենթահարցեր քննվում են հանգը՝ իր բազմաբնույթ դրսևորումներով /ներքին ու արտաքին, արական, իգական, ճիշտ ու անճիշտ կամ մոտավոր, քողարկված ու արծագանքվող հանգեր, և այլն/, նմանահունչ ձևերն ու զուգորդությունները, բաղաձայնույթն ու առձայնույթը, բառակրկնությունները, քերականական առանձին ձևերի, կապակցությունների ու բառադասության բանաստեղծականության առանձին խնդիրներ, բ/ բնանկարի լեզվական արվեստի դրսևորումները, գ/ պատմականության լեզվական տարրերը, դ/ գրական կերպարի անհատականացման լեզվական միջոցները և ուրիշ՝ սրանց առնչվող բազում խնդիրներ:

Ուսումնասիրությունը կատարվում է ըստ հեղինակների, ավելի ստույգ՝ ամեն մի խնդիր հետազոտված է ըստ այս կամ այն հեղինակի ընձեռած լեզվական բնագրային վկայությունների: Հետազոտության այս եղանակը առաջին հայացքից կարող է առարկելի թվալ: Իսկապես, ավելի նպատակահարմար չէ՞ր լինի, դիցուք, առանձնացնել այսինչ խնդիրը և քննական վերլուծության ենթարկել հայոց չափածոյի զարգացման պատմության որևէ կտրվածքի ընդհանուր տվյալների հիման վրա:

Չի բացառվում, և չենք բացառում նաև նման քննության հնարավորությունն ու անհրաժեշտությունը: Սակայն, ավելորդ է ասել, այդ դեպքում կփոխվեն աշխատանքի բնույթը, միտվածությունն ու նպատակադրումը:

Հարցերի հարցը մեզ համար եղել ու մնում է բանաստեղծական անհատականությունների բնորոշ ու էական գծերի բացահայտումը, որի հնարավորությունը բացառում է քննության երկրորդ եղանակը: Ճիշտ է, այստեղ ևս կլինեին հիմնահարցեր ու ենթահարցեր, սակայն խոսք լինել չէր կարող գրողի անհատական դիմանկարի բնութագրութ-

յան, ոճալեզվական ինքնատիպ գծերի դիտարկման ու գնահատման մասին: Այլ խնդիր է, թե նախընտրելով ուսումնասիրության առաջին եղանակը՝ տողերիս գրողին որքանո՛վ է հաջողվել ի հայտ բերել խնդրո առարկա հեղինակների անհատականությունները, դիմագծերը:

Շարադրանքի այս ձևը, իր բոլոր առավելություններով հանդերձ, ունի մի անհարմարություն, եթե չասենք պակասություն: Դա այն է, որ որոշ չափով թուլացնում է աշխատության ամբողջականության զգացողությունը: Ի վերջո չէ՞ որ քննության են ենթարկված միայն երկու առանձին, իրարից անկախ բանաստեղծներ՝ իրենց ստեղծագործական ուրույն աշխարհներով, թեկուզ վերցվել են այդ «աշխարհների» առավել բնորոշ արտահայտությունները:

Այս գիտակցելով հանդերձ՝ շարադրանքը տարել ենք հիշյալ ուղղությամբ՝ նկատի ունենալով այն, ամենևին էլ ոչ երկրորդական հանգամանքը, որ նշված երկու գրողները ներկայացնում են միևնույն ժողովրդի գրականության միևնույն ժամանակաշրջանի ու փուլի առաջատար ջոկատը և *իրենց ստեղծագործությամբ, ինչպես ասվեց*, շատ կողմերով բնութագրում ու ամբողջացնում են ժամանակակից հայոց չափածոն:

Ուսումնասիրության ընթացքում մշտապես ուշադրության կենտրոնում ենք պահել՝ վերլուծվող երկի ներքին իմաստն ու գաղափարը, այլ կերպ ասած՝ կարևորել ենք ոչ միայն *ինչպես*-ը, այլև *ինչ*-ը:

Ուրիշ կերպ էլ չի կարող լինել: Ձևը արժեքավոր է դառնում միայն այն դեպքում, երբ արժեք է ներկայացնում նրա մեջ պարփակված բովանդակությունը. առաջինը բխում է երկրորդից, ներդաշնակում նրան՝ ստեղծելով մի կուռ ամբողջություն, որ ունակ է պարգևելու գեղարվեստական բարձրագույն ու վսեմ հաճույք: Շարադրանքի այս եղանակը մեր աշխատանքին ինքնաբերաբար տվել է որոշ գեղագիտական, մասամբ նաև գրականագիտական թեքում: Եվ դա հասկանալի է. եթե քննության հիմքում ընկած է գրական երկը, գեղագիտության ու գրականագիտության հարցերը շրջանցվել չեն կարող: Հարկ եղածին չափով մենք անդրադարձել ենք նաև դրանց, որքանով որ դա անհրաժեշտ է եղել բացահայտելու համար գործի ոճական առանձնահատկությունները, լեզվական արվեստի էությունը: Աշխատանքի բովանդակությունն ու բնույթը թելադրել են հետազոտության համապատասխան եղանակ ու ձև, նաև՝ շարադրանքի ոճ:

Ունենալով մասնավոր ու որոշակի ուղղվածություն, ինքնընտինքյան պարզ է, երկու մենագրությունները ամենևին հավակնություն

չունեն ներկայացնելու երկու գրողներից յուրաքանչյուրի լեզվական արվեստի ընդհանուր ու ամբողջական քննությունը:

*ՇԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Այս երկու աշխատանքները գրվել են 1975-76 թթ., և «այսօր» կամ «ժամանակակից գրականություն» ասելով՝ նկատի է առնված այդ շրջանը:*

# ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆԻ ՉԱՓԱԾՈՅԻ ՈՃԱԼԵՋՎԱԿԱՆ ԱՏԱՂԸ

## ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Անցյալ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության ակնառու ներկայացուցիչներից է Համո Սահյանը: 1940-50-ական թթ. ասպարեզ եկած շատ բանաստեղծների պես նա ևս իր առաջին գրքույկը «Որոտանի եզերքին», հրատարակեց բավականին ուշ 1946–ին, երբ արդեն 31 տարեկան էր, թեպետև ունենալով բնատուր բացառիկ ձիրք գրել ու տպագրվել սկսել էր դրանից շատ ավելի վաղ:

Իբրև կենսագրական փաստ ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ ժողովածուի բանաստեղծությունների հիմնական մասը գրվել է ռազմաճակատի առաջավոր գծում կենաց ու մահու դաժան գոտեմարտի ամենաթեժ օրերին և 1944թ. առաքվելով Երևան Ստեփան Զորյանի հոգատար ձեռքով խմբագրվել ու վերածվել է նոր բանաստեղծի ծնունդը ազդարարող գրքույկի:

Այսպիսով՝ Մեծ հայրենականը, որին քաղաքացիական պարտքի գիտակցությամբ իր երիտասարդական լավագույն տարիներն անձնազոհաբար նվիրաբերեց հեղինակը, նրա համար դարձավ բանաստեղծական մկրտության մի յուրովի ավազան:

Չնայած իր փոքր ծավալին՝ գրքույկը գրավեց ընթերցող հասարակայնության ուշադրությունը: Հանրապետական կենտրոնական մամուլն ընդարձակ հոդվածով արժեքավորեց ու գնահատեց նրանում ամփոփված ոտանավորները և դրվատելով հեղինակին՝ ընդգծեց, որ նա «օժտված է քնարական նուրբ շնչով և իր տրամադրությունն ընթերցողին հաղորդելու ակնհայտ կարողությամբ» /*Գ. Սարգսյան,* Համո Սահյան, «Որոտանի եզերքին», «Սով.Հայաստան», օրաթերթ, 8-ը հունիսի 1946թ./:

Առաջին ժողովածուի հիմնական նյութը, բնականաբար, հայրենիքի ազատագրության գաղափարն էր՝ տոգորված մարտական տրամադրությամբ: Մեր ժողովրդի մեծ հերոսամարտն ապրած զինվորի անմիջական ու վարակիչ խոսքն էր դա՝ լի հույսերով, վառ լավատեսությամբ, երբեմն նաև անձնական թախծի տխուր երանգներով՝ ծնված սրտամոտ հոգիների, հարազատ եզերքների աղի կարոտից:

Մինչև 1953թ. Հ. Սահյանը հրատարակեց ևս երեք ժողովածու՝ «Առագաստ» /1947/, «Սլացքի մեջ» /1950/, «Ծիածանը տափաստանում» /1953/: Իրենց ծավալով սրանցից յուրաքանչյուրը թեպետ մի

քանի անգամ գերազանցում էր առաջին գրքույկին, սակայն դեռևս զգալի էին անմշակ ու անգույն գործերը, շատ հաճախ բացակայում էր պատկերի ու մտածողության հստակությունը, ոճը երբեմն վերամբարձ էր ու հռետորական բովանդակությանն անհարիր: Հեղինակին միշտ չէ, որ հաջողվում էր վեր բարձրանալ ժամանակի կարգախոսական պարտադրանքից, շատ էր տուրքը քաղաքական տիրող մտայնությանը, որ գալիս էր անհատի պաշտամունքի հետևանքով 1940-1950-ական թթ. տիրապետող դարձած հասարակական ընդհանուր մթնոլորտից:

Ինքը Հ. Սահյանը, տարիներ անց ցավով էր հիշում ժամանակի այս հարկադիր տուրքը, որ կապարի պես ճնշում էր և մինչև անգամ ուղղություն տալիս արվեստներին: «Հրատարակել եմ, - գրել է նա մի առիթով, - բանաստեղծությունների ութ ժողովածուներ, որոնցից երեքի համար ամաչում եմ «Առագաստ», «Սլացքի մեջ», «Ծիածանը տափաստանում»: Մյուսների համար առայժմ ոչ: Թվածս ժողովածուները թերևս կատարել են այն դատարկ տակառների դերը, որ հին ծովայինները պահում էին առագաստանավերի տախտակամածներին կետերի բերանը գցելու համար, որոնք սպառնում էին կուլ տալ ամբողջ նավն իր անձնակազմով: Անհատի պաշտամունքի ժամանակաշրջանում անխուսափելի էին նման տակառները: Հիմա, երբ վտանգն անցել է, բեռնաթափվում ենք այդ տակառներից» /քաղվ. ըստ Ս. Սողոմոնյանի, ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, հ.1, Եր., 1965, էջ 231-232/:

Այս անաչառ ու անզիջում ինքնագնահատումը ոչ միայն բնորոշում է իր իսկ հեղինակի ստեղծագործական սկզբունքը, այլ ինչ-որ չափով նաև ներկայացնում ետպատերազմյան առաջին տարիների գրական ընդհանուր մթնոլորտն ու դրանից բխող հարկադիր պահանջարկը:

Սակայն սխալ կլիներ կարծել, թե նշված շրջանում ստեղծվում էին միայն «դատարկ տակառներ»: Իրականությունը բարեբախտաբար այլ պատկեր է ներկայացնում: Հասարակական-պատմական պայմանները որքան էլ անբարենպաստ լինեին, չէին կարող ամլացնել ժողովուրդների ստեղծագործական միտքը: Դրա լավագույն ապացույցն է պատերազմյան ու ետպատերազմյան տարիներին հայ և հարևան ժողովուրդների մնայուն ու գեղարվեստական որոշակի հետաքրքրություն ներկայացնող բազմաթիվ գործերի ստեղծումը: Սույն իրողությունն է վկայում նաև այն ամենևին էլ ոչ երկրորդական հանգամանքը, որ ժամանակին իր իսկ կողմից «ոտից գլուխ» մերժված երեք ժողովածուներից Հ. Սահյանը շատ բան է զետեղել վերջերս հրատարակված երկհատորյակի մեջ:

Ինչպես նշվեց, Հ. Սահյանը գրական ասպարեզ եկավ բավակա-

նին ուշացումով, սակայն նրա գրիչը միշտ դալար մնաց, և ստեղծագործական միտքը երբեք չխամրեց. առաջին գրքերը հրապարակ հանելոց հետո նա պարբերաբար շարունակում է հրատարակվել գրական մամուլում և առանձին ժողովածուներով:

«Բարձունքի վրա» հատորյակի լույսընծայումով /1955/ խորհրդանշվում է բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքի երկրորդ, առավել բեղմնավոր շրջանի սկիզբը: Ապա լույս են տեսնում «Նաիրյան դալար բարդի» /1958/, «Հայաստանը երգերի մեջ» /1962/, «Մայրամուտից առաջ» /1964/, «Քարափների երգը» /1968/ և սրանց բոլորի հանրագումարը հանդիսացող, վերը նշված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի երկհատորյակը /Եր., 1967-1969/:

1972թ. հրատարակվեց նաև «Սեզա՛մ, բացվի՛ր» ժողովածուն, իսկ 1973-ին՝ «Կանչե՛, կռո՛ւնկ»-ը: Ապա ևս հրատարակվեցին մի շարք գրքեր:

Այս բոլորը զգալի ավանդ մուծեցին զարգացման դարավոր ուղի անցած հայ չափածոյի ոսկե շտեմարանը՝ շատ կողմերով պայմանավորելով նրա հետագա առաջընթացը: Սրանով պետք է բացատրել այն ջերմ ու սրտաբուխ սերը, որ վայելում է հեղինակը ժողովրդի մեջ:

Թեև Հ. Սահյանի արվեստը ունի խորապես ազգային բնույթ՝ ժողովրդական լեզվամտածողության անջնջելի դրոշմը վրան, ինչը ամենամեծ արգելքն է դառնում այլ լեզուների թարգմանելու համար, բայց և այնպես իր բազմաթիվ թարգմանությունների շնորհիվ նա ճանաչում է գտել մեր հայրենիքի սահմաններից դուրս: Ահա թե ի՛նչ է գրում, օրինակ, «**Литературная газета**»-ն. «Հ. Սահյանը այսօրվա Հայաստանի հանրաճանաչ բանաստեղծներից է, գուցե և *ամենահանրաճանաչը*» /1970 թ., № 39. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Նրա ստեղծագործությունը մշտապես եղել է քննադատության ուշադրության կենտրոնում. նրա մասին շատ է խոսվել ու գրվել հանրապետական և արտերկրյա գրական ու գիտական մամուլում ու մենագրությունների մեջ, որոնց սոսկական թվարկումն անգամ մեզ շատ հեռու կտաներ: Բավարարվենք միայն նշելով, որ նրա գրական վաստակը վեր է լուծվել համակողմանիորեն /գրականագիտական ու գեղագիտական առումով/, և պետք է խոստովանել՝ գնահատվել է ամենաբարձր չափանիշներով: Քննադատական միտքը, ինչպես տեսանք, ժամանակակից հայ չափածոյի մեջ նրան ամենայն իրավամբ հատկացնում է ամենաառաջնակարգ տեղերից մեկը:

Այս տողերը գրելիս անվանի գրողը թեև վաղուց էր անցել «բանաստեղծական» տարիքը, բայց և երիտասարդական նախկին ավյունով շարունակում էր ստեղծագործել՝ իմաստնացած ու ծանրացած տարիների և փորձությունների բեռով:

# ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

## ԽՈՍՔԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՂԵԴԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ՏԱՐՐԵՐԸ

Գրական ամեն մի ստեղծագործություն՝ արձակ թե չափածո, իր նյութից ու բնույթից ելնելով, պահանջում է լեզվական-արտահայտչական համապատասխան միջոցներ, բառական միավորների ու զուգորդությունների, քերականական որոշակի կառուցվածքների ընտրություն ու գործառություն: Մտածողության գեղարվեստական արտահայտության համակարգված ամբողջությունը ըստ էության ներկայացնում է տվյալ երկի լեզվական արվեստը:

Խոսքի մեղեդայնությունը բխում է բանաստեղծության ժանրային առանձնահատկություններից, թեև նրա սեռային պարտադիր հայտարարը չէ: Դա այս կամ այն չափով կարող է առկա լինել նաև արձակ երկերում և, ընդհակառակն, երկրորդական գծի վրա մղվելով՝ նվազագույնի հասցվել չափածո գործի մեջ: Այստեղ վճռական դեր կարող են խաղալ հեղինակի ստեղծագործական խառնվածքը, գաղափարական մղումը, արծարծված հարցերի լուծման եղանակների հանդեպ ունեցած նախասիրությունները, ոճի յուրահատկությունները և այլ շատ գործոններ:

Նվագայնության տարրը նորություն չէ հայոց բանաստեղծական մտածողության համար: Մեր քնարերգության մեջ երաժշտական շեշտերը գալիս են դեռևս վաղ միջնադարի տաղերգուներից և զարգացման բարձր աստիճանի հասնում 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների չափածոյում, մասնավորապես Մ. Մեծարենցի, Հ. Թումանյանի ու Ավ. Իսահակյանի և էլ առավել՝ Վ. Տերյանի ստեղծագործություններում:

Վ. Տերյանը այս հարցում իսկապես գերազանցեց իր բոլոր նախորդներին ու ժամանակակիցներին. Ավ. Իսահակյանի արտահայտությամբ՝ «նա երաժշտություն ներշնչեց հայոց լեզվին»: Նրա չափածոն այս տեսակետից ամբողջացված մի համակարգ է՝ ավարտուն ու ամփոփ, կատարյալ մի համանվագ և մնում է իբրև դասական եզակի նմուշ:

Այս հարուստ ավանդույթները շատ կողմերով կանխորոշեցին հայոց ոտանավորի զարգացման հետագա ընթացքը: Արմատներով խորանալով անցյալի մեջ՝ բանաստեղծական կառուցվածքի երաժշտական լուծումը այսօր ստանում է նոր ձևեր ու եղանակներ՝

արդիականության առաջադրած պահանջներին համապատասխան:

Գալով սույն հետազոտության ենթակա հեղինակին՝ պետք է արձանագրենք, որ Հ. Սահյանը խոսքի երաժշտականության *վարպետ* է՝ բառիս ամենալայն իմաստով: Այս են վկայում ու փաստում նրա ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր շրջանների լավագույն գործերը: Այս մարզում նա Վ. Տերյանից հետո, հիրավի, հասել է այնպիսի հնչեղության, խոսքի հնչյունական այնպիսի գործիքավորման, որի հետ կկարողանան մրցել ժամանակակից քնարերգուներից քչերը միայն:

Իսկ թե ինչպե՞ս է լուծվում նվագայնությունը նրա երգի լեզվական հյուսվածքի մեջ, միանգամից, մի հայացքով հնարավոր չէ ընդգրկել ու նյութը սպառված համարել մի բնութագրումով, որքան էլ այն դիպուկ լինի ու իրավացի: Ուստի և ասել, թե նրա երգը նվագուն է, նշանակում է նրա մասին ասել գերագույն ճշմարտությունը և միաժամանակ ոչինչ չասել, քանզի առաջվա նման կմնա չպարզված, թե ի՛նչ - տոներից, կիսատոներից ու երանգներից են բաղադրվում նրա լեզվի, այսպես ասած՝ երաժշտական պատկերները. այլ խոսքով՝ երևույթը թեև ակնառու է, սակայն անհայտ են պատճառակցական գործոններն ու հանգույցները, ինչը մղում է «անդամազննության»:

Հ. Սահյանի խոսքարվեստը հարուստ է բանաստեղծական-տաղաչափական յուրահատկություններով, որոնց ուսումնասիրությանն էլ անցնում ենք ստորև:

## Ա. ՀԱՆԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Սա լեզվի բանաստեղծականության ու մեղեդայնության էական արտահայտություններից մեկն է, եթե ոչ ամենաէականը: Տողամիջի, սկզբի կամ վերջի՝ համաչափ բաշխված միավորների հնչյունների ու հնչյունակապակցությունների նույնությունը կամ նմանությունը ըստ ձայնային հատկանիշների, արտաբերության տեղի ու եղանակի՝ ընդունված է կոչել հանգիտություն: Հայոց չափածոյին բնորոշ հանգիտության համարյա թե բոլոր ձևերը ինքնատիպ կիրառությամբ արտացոլվել են Հ. Սահյանի ստեղծագործությունների մեջ: Դիտարկենք դրանցից մի քանիսը՝ առավել կարևորները:

## 1. Համահունչ բառեր ու զուգորդություններ կամ ներքին հանգակցություն

Հ.Սահյանի խոսքին ներդաշնակ նվագներ են հաղորդում բառական համահնչյուն միավորները: Գիտակցաբար թե ենթագիտակցական ինչ-որ անբացատրելի ունակությամբ նա բառապաշարային այլևայլ շերտերի մեջ որոնում-գտնում է իրար հետ իմաստային քիչ թե շատ առնչություն ունեցող, երբեմն ներհակ բովանդակությամբ ձևեր ու օղակելով մի շղթայի մեջ՝ դարձնում նյութական ատաղձ, որի վրա բարձրանում է պատկերը: Եվ կարևորը այստեղ այն է, որ դրանց գործառությունը գեղարվեստորեն հիմնավորվում է ու արդարացվում՝ պահպանելով բնականությունը: Վերցնենք, օրինակ, *աննման* և *հանճար* բառերը, որոնք գրեթե նույնածև են՝ չհաշված երկրորդի սկզբի *հ*-ն: Իմաստով, իհարկե, իրարից շատ հեռու են, եթե չասենք՝ հականիշներ են: Գուցե և «մաշված» են բանաստեղծական չափից ավելի գործածությունից, սակայն հեղինակը վերաթարմացնում է դրանց կիրառությունը՝ *մարդու մարդկայնացման գաղափարը արտահայտելով հասարակական սուր հայացքով:*

Ես կուզենայի,
Որ չարհամարհեր զորեղն *աննմանին*
Եվ չկողոպտեր *հանճարը* նրա... /Բ, 209/:

Տողավերջը հանգավորված է տողամիջի թեմատիկ նյութն ընդգծող բառի հետ: Տեսնենք, թե ինչպես է ծավալվում-ընդարձակվում հետևյալ բանաստեղծության մեջ ներկայացված գործողության ծիրը.

*Տուն* չունեիր,
*Քուն* չունեիր,
*Թռչուն* էիր,
Գիշեր-ցերեկ *թռչում էիր* /Բ, 202/:

Սա սկիզբն է. տողերը զույգ-զույգ օղակվում են իրար այլևայլ հանգույցներով՝ վերջից՝ հարակրկնությամբ /*չունեիր – չունեիր*/, ապա համահունչ բառերով ու բառաձևերով՝ *տուն – քուն – թռչուն* /էիր/. վերջին զույգի աղերսն ավելի ուժեղ է, քանի որ բառի թեքված ձևը /*թռչում*/ հանգերգ է ստեղծել ուղիղ ձևի հետ /*թռչուն*/: Բովանդակությունն հետզհետե խորանում է՝ ընդգրկելով քնարական հերոսի էությունը նորանոր կողմերով բացահայտող գծեր:

Գլխիդ վրա *տեր* չունեիր,
Մեջքիդ վրա *բեռ* չունեիր,
Սիրտ սպանող *սեր* չունեիր... /և.տ./:

Ընդգծված բառերը ևս տարբերվում են առաջին բաղաձայնով միայն /*Տեր -- Բեռ – Սեր*/ և շնորհիվ ռիթմական նպատակային կառուց-

վածքի ընկել են տրամաբանական շեշտի տակ առարկայականորեն շոշափելի դարձնելով եղելությունը: Բայց ահա փոխվում է ժամանակի հետ նաև հայացքը կյանքի նկատմամբ, և նա տեսնում է «այս աշխարհի արատը մեծ ու սուտն աշխարհի», և իր մեծ նախորդի պես «ազգի ու մարդկության հոգսը ծանրանում է վրան»:

Գլխիդ վրա հազար *տեր* կա,
Սրտիդ վրա հազար *բեռ* կա... /Ն.տ./:

Հնչյունական դաշնակը տողամիջի ներքին հանգակցությունը, շարունակվում է նախկին եղանակով, հասարակական կշիռ ունեցող ընդհանրացումը ստանում է քնարական նուրբ արտահայտություն: Նախադասությունների կշռույթը պահպանվում է քերականական-կառուցվածքային որոշակի գործոններով. բառական բոլոր միավորները սկզբից մինչև վերջ բաշխված են խստորեն պահպանվող հստակ գծապատկերով, նույնական են կապակցությունների տիպերը /խնդրային, պարագայական ու որոշչային *Տեր չուներիր, Բեռ չուներիր, Գլխիդ վրա չուներիր, Սեջքիդ վրա չուներիր, Հազար տեր կա, Հազար բեռ կա* և այլն/: Չուգորդություններդի շարքերը կազմված են հավասարապես մեկ, երկու և երեք վանկանի բառածներով, ինչը նաև սեղմության գրավական է:

Իր մանկության կիրճի՞ց, թե՞ հայոց հին «Կռունկի» միջից թռած հավքին դիմելով հեղինակը վարակիչ ու պայծառ մի թախիծով ձայն է տալիս.

Գնում ես... Քեզ հետ տարած
*Մեզը* բեր քո թևերին,
Իմ կորած աշուններից
*Մեկը* բեր քո թևերին /Բ, 144/:

*Մեկը* և *մեզը*, անշուշտ, նույնածևության շնորհիվ ունակ են դառնալու քնարական տարր, եթե միայն գտնվի դրանց հնչեցնելու եղանակը: Հ. Սահյանը խնդիրը լուծել է իմաստային շփման անսպասելի եզրեր հայտնաբերելով տողասկզբի հանգակցված բառերի միջև. «քեզ հետ տարած *մեզը* // աշուններից *մեկը*»: *Մեզը* ըստ էության կապվում է մասնական կապակցության առաջին եզրի *աշուն* հասկացության հետ, որով և իմաստավորվում է համահնչյուն ձևերի գործառությունը տվյալ եզակի պատկերում: Ըստ որում նույնահունչ միավորների ընտրությունը կարող է ունենալ բանաստեղծական այլ հիմնավորումներ ևս. դրանք կարող են ծառայել թեմատիկ բովանդակության ծավալմանը իբրև թվարկումներ տարբեր կողմերից ներկայացնելով երևույթը:

Այդպիսի կազմություն էր սույն բաժնի սկզբում քննված օրինակը /*Տուն* չուներիր, *Քուն* չուներիր/ տողամիջի հանգավորումով:

Ահա բանաստեղծը խոսում է ինքն իր հետ, իր սրտի հետ խոս-

տովանելով, որ միշտ չէ, որ նրա հետ հաշտ է եղել, պատահել է՝ «վարդ է խնդրել, շանթ է դրել ափերի մեջ» և ապա՝

Իմ երգերում *վատնել եմ* քեզ,
*Մատնել եմ* քեզ սիրո բոցին /Ա, 215/:

Ընդգծված բառաձևերով, այսպիսով, թվարկվում են հեղինակի «մեղանչումները» սեփական հոգու դեմ. նմանաձայն հնչումներով տողամիջի հանգաբառը կապելով հաջորդ տողասկզբի թեմատիկ տարրի վերածված բառի հետ՝ բանատողերին հաղորդում է զգացական լիցք ու կայծ, խոսքը դարձնում առավել մեղեդային:

Համահնչյունության իրակության քննությունը Հ. Սահյանի չափածոյում բացահայտում է բանաստեղծության լեզվական արտահայտության մի յուրահատկություն ևս: Խոսքին նվագայնություն հաղորդելու համար նա ոչ միայն գտնում է նմանաձայն ձևեր ու կազմություններ, այլև անբացատրելի ներհուն ինչ-որ զգացողությամբ հիշյալ միավորներին տալիս է արտաքին-հնչյունական մի այնպիսի տեսք, որը յուրովի ներդաշնակում է դրանց ներքին իմաստներին: Այլ խոսքով՝ ուշադրության կենտրոնում է պահում բառական միավորների հնչյունական հատկությունները նույնպես: Մեր ասելիքը առարկայական դարձնելու համար քննենք երկու քառատող միևնույն գործից: Նյութը հայրենի գետն է. ուղեկցելով նրա խաղաղ ջրերին, համակված մի լուսավոր լավատեսությամբ՝ հեղինակը իմաստ է որոնում գետի շարժման ու ընթացքի մեջ.

Հետը *արև* է բերում,
Կանաչ *սարեր* է բերում,
Կանաչ *դարեր* է բերում
Ջորզորա գետը /Քե, 57/:

Այսպես առկա է միևնույն թվարկումը՝ կենտրոնում ունենալով համահունչ տարրեր /*արև* է բերում, *սարեր* է բերում, *դարեր* է բերում/: Մտորումն ունի փիլիսոփայական երանգավորում և ծավալվում է մեծ մասամբ այնպիսի բառական միավորներով, որոնք ունեն *Ռ* ձայնորդ շփական /31 բաղաձայնից 10 *Ռ* է, այսինքն՝ յուրաքանչյուր երրորդը *Ռ* ձայնորդ է/, որով բառերը մի տեսակ ասես արձագանքում են մեկը մյուսին՝ շարունակ ուշադրության կենտրոնում պահելով թեմայի զարգացման «աստիճանիկները»: Գետը դարերից է գալիս, ուրեմն երկար ճանապարհ է անցել ու դեռ պիտի անցնի /Կանաչ դարեր է բերում/: Հոգեբանական անբացատրելի մի զուգորդությամբ հեղինակը հասկացնել է տալիս, որ տևական ճանապարհորդության ելնողը չի կարող չխնայել իր ուժերը, ուրեմն պետք է նախընտրի հանգիստ ու համաչափ քայլքը:

Մյուս ութնյակի մեջ պարզվում է, որ շարունակելով իր ճամփան՝

գետը հետը առել-տանում է հեղինակի «հառաչանքները», «ծանր բեռն ու բոլոր հոգսերը», ինչը չի կարող խիղդ չպատճառել ու չփոխել նրա հոգեվիճակը: Եվ փիլիսոփայական խորհրդածությունները հանկարծ մտնում են զվարթ ու ծիծաղուն հունի մեջ. դրան համապատասխան փոխվում են նաև հնչյունների որակն ու գործառության միտվածությունը.

Գնում է, *ծով* է գնում,
Ուրախ *ճիչով* է գնում,
Սրտիս *միջով* է գնում
Ջորզորա գետը /ն.տ./:

Առաջ են գալիս հնչյունական նորանոր նվագներ՝ համապատասխան նոր իրադրությանն ու տրամադրությանը. *ճ, Չ, Ծ* պայթաշփական բաղաձայնների հաճախականությամբ /*Ծով* է գնում, *ճիչով* է գնում, *Միջով* է գնում/ ստեղծվում է ջրերի ուրախ կարկաչի լսողական պատրանք:

Նմանահնչյուն բառերով բանաստեղծական պատկերներ ստեղծելու, խոսքը երաժշտական տոներով համեմելու ունակությունը, հիրավի, վկայում է, որ հեղինակը հաղորդակից է լեզվական բարձր արվեստի գաղտնարաններին:

Հիշելի է նաև, որ բանատողին մեղեդայնություն հաղորդելը ինքնանպատակ չէ ամենևին: Ինչպես տեսանք վերը, այն ըստ ամենայնի բխում է իրեղեն նյութից, որը, Հ. Թումանյանի արտահայտությամբ, ձայն ու ձև է հուշում գրողին, «կերպավորում նրա ոգևորության զեղումունքը» /*Հ. Թումանյան,* Ուսումնասիրություններ ու հրապարակումներ, Եր., 1969, էջ 269/:

Խոսքը բանաստեղծական առավել հնչեղություն է ստանում այն պարագայում, երբ բառական նյութն ու թեմատիկ տարրը դաշնության մեջ են ու յուրովի ծուլվում են իրար, հանգավորման ձևը յուրովի թելադրվում է իմաստով: Բանաստեղծի ոճին բնորոշ է և այն, որ երբեմն ներքին հանգը զուգադասում է այսպես ասած՝ *կվատերնային* հանգավորմանը՝ *հանգադարձին /հանգադարձի* մասին տե՛ս *Մ. Աբեղյան*, Երկեր, հ. Ե, Եր., 1971, էջ 381, այլև **Г. Шенгели**, Техника стиха, М., 1960, стр. 252-259/:

Հանգադարձը ունի մի քանի արտահայտություններ, որոնցից մեկն էլ բանատների առաջին երեք տողերը միմյանց, իսկ չորրորդ տողերը իրար կապելն է: Վերը քննարկված օրինակում վերջին տողերը ներկայացնում են իգական հանգեր, որով ստացվում է **aaaB//cccB//dddB** կառույցը /փոքրատառը նշում է արական հանգը, որը այստեղ փոխարինված է բառակրկնությամբ, գլխատառը՝ իգական/:

Կարդանք առաջին ութնյակը ամբողջությամբ.

Հետը *արև* է բերում,
Կանաչ *սարեր* է բերում,
Կանաչ *դարեր* է բերում
Զորգորա *գետը:*
Ողեկցում են *սարերին,*
Սարերին ու *դարերին*
Ափի ժայռերը *հին-հին*
Եվ *արահետը* /ՔԵ, 57/:

Ապա գալիս են հաջորդ բանաստների առաջին եռատողերի քողարկված հանգերը՝ *Ծով* - *ճիչով* – *միջով* և *հառաչանքներս* - *բեռըս* – *հոգսեըրս* /*ծով է գնում* - *ճիչով է գնում* և այլն/, որոնք ևս ամփոփվում ու իրար են միանում չորրորդ տողերի իգական հանգերով /*գետը* – *հետը*/:

Ահա բնագրային մի քանի այլ հատվածներ, որոնց մեջ նվագայնությունը այս կամ այն չափով պայմանավորված է նմանաձայն տարրերի ու կապակցությունների առկայությամբ: Ներբողվում է հայոց վերածնված երևանը.

Այստեղ մեր նորոգ ոստանն է *հառնում,*
Կյանք է *դառնում* մեր երազը վեհ,
Ապառաժն այստեղ *խոյակ* է դառնում,
*Խոյանք* է դառնում երկինքն ի վեր /Ա, 356/:

Ավ. Իսահակյանի «Եվ քո գրկի մեջ գրկում /է/ ուրիշին» հայտնի պատկերի նմանողությամբ, բայց այլ բովանդակությամբ երգում է մերժված սիրո երգը, որ նման է հրդեհված հոգուց պոկված հուսաբեկ թառանչի.

Դու իմ *գրկի* մեջ ուրիշինն էիր,
Իմն էիր միայն իմ *երգի* մեջ:
Առաջինն ու վերջինն էիր
Իմ *անքուն, անքեն* տարերքի մեջ:
Դու իմ *ծեռքի* մեջ ուրիշինն էիր,
Իմն էիր միայն իմ *վերքի* մեջ /Բ, 77/:

Ապա կարդում ենք. «Հարցում արի, ժպտաց, Առուն *անուն չուներ*: Անհուն ծորերի մեջ կարգին մի *հուն չուներ*» /ՍԲ, 110/: Սրսած մի *տոթ կա օդում,* Լուռ *մի արոտ կա օդում,* Ամպը շրթունք է արել, Ամպի *հոտ կա օդում*» /Ն.տ., 134/: Եվ վերջապես իր հավատամքը բացահայտող հետևյալ տողերը.

Իմ այս անբաժան գինու *բաժակով,*
Իմ *ներշնչանքով* և իմ *ճաշակով,*
*Աշխարհի առաջ* իմ բաց *ճակատով*

*Ամենից առաջ* մարդ եմ *աշխարհում* /Բ, 107/:

Քաղաքացիական պարտքի բարձր գիտակցությունը ստացել է լեզվական-քնարական հնչեղ ձևակերպում: Առաջին երեք տողերը բառերի ու զուգորդությունների նույնահնչյուն արտահայություններով /«*Սնքաժան* գինու *բաժակով, իմ ներշնչանքով* ու *իմ ճաշակով*» և այլն/, այսպես ասած, նախապատրաստում են մի ընդհանրացում՝ «Ամենից առաջ ես մարդ եմ աշխարհում», որ «*և՛ խոստովանանք է, և՛ աշխարհըմբռնում,* եթե կուզեք նաև *գեղագիտական հաճույք*» /*Վ. Մնացականյան*, ժամանակի հետ, Եր., 1968, էջ 170. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

## 2. Արտաքին հանգ

Արտաքին հանգը բանաստեղծական խոսքի կարևորագույն տարրերից է, հանգիտության հիմքն ու նախապայմանը: Ներքին հանգի, առձայնույթի ու բաղաձայնույթի հետ միասին այն շատ կողմերով պայմանավորում է չափածո ասմունքի մեղեդայնությունն ու կշռույթը:

Սաղմնավորված լինելով ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մեջ՝ հանգը, ինչպես հանգիտության մյուս բոլոր ձևերը, հետզհետե թափանցել է անհատ գրողների գործերի մեջ՝ դառնալով չափավոր երկի անկապտելի տարրերից մեկը /այս մասին տե՛ս նաև *Մ. Աբեղյան*, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Եր., 1933, էջ 412 և հջ./:

Հանգը նույնությունն է երկու կամ ավելի տողերի վերջին ձայնավորների, որոնց հաջորդել կարող են մեկ կամ ավելի բաղաձայններ: Չնայած այս ցուցիչների միջոցով տողերը զոդվում են իրար, ստանում ռիթմական արժեք:

Գալով հայերենին, ի ցավ սրտի, պետք է խոստովանել, որ մեզանում հանգիտությունը հեռու է համակողմանի ու սպառիչ հետազոտության ենթարկված լինելուց: Համեմատաբար ամբողջական ուսումնասիրություն է Մ. Աբեղյանի 1933թ. լույս տեսած «Հայոց լեզվի տաղաչափությունը», որ ունի գերազանցապես պատմական նշանակություն և ժամանակի գիտության մեջ տեսական ծանրակշիռ ներդրում լինելով հանդերձ, հասկանալի է, չի կարող արտացոլել վերջին շրջանի հայ բանաստեղծության ձևի կատարելության մարզում ձեռք բերված նվաճումները, կառուցվածքային քիչ թե շատ բնորոշ հատկանիշները:

Առանձին հոդվածների ու մենագրությունների մեջ ևս պատահում են հետաքրքրական, նույնիսկ խորաթափանց դիտարկումներ ու եզրահանգումներ՝ կապված գործող չափածոյի բանատան էության ու հանգիտության այլևայլ դրսևորումների հետ, սակայն բանաստեղծութ-

յան կազմաբանական հարցերը դեռևս սպասում են տեսական հետազոտության /հիշատակելի են հետևյալ գործերը. *Հ. Սուրխաթյան,* Գրականության հարցեր, Եր., 1970, էջ 168 և հջ. ուշագրավ դիտարկումներ ունի Վ. Տերյանի երկերում կիրառված բաղաձայնույթի մասին. *Էդ. Զրբաշյան,* Գրականության տեսություն, Եր., 1972, էջեր 329-332. իր «Միսաք Մեծարենց» մենագրության մեջ հեղինակը արժեքավոր նշումներ ունի բանաստեղծի երկերում առկա բաղաձայնույթի մասին, Եր., 1958, էջ 123 և հջ. *Պ. Շարաբխանյան,* Հանգը հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ, ՊԲՀ, 1969, № 1, նույնի «Հանգի մի քանի առանձնահատկություններ Չարենցի երկերում, ԲԵՀ, 1969, № 2 և այլն/:

Ժամանակակից հայ չափածոյի տաղաչափության խնդիրների մասին տեսական համակարգված շարադրանքի բացակայությունը զգալի արգելքներ է հարուցում ու դժվարացնում գրողի խոսքարվեստի քննության ասպարեզում կատարվող աշխատանքները:

* * *

Առաջին ծանոթությունը Հ. Սահյանի բանարվեստին առաջ է բերում դասական հանգիտության հանդեպ ունեցած *թվացյալ* հարազատության զգացողություն: *Թվացյալ* հասկացության ընդգծումը պատահական չէ: Իրոք բավական առատ են ավանդական գույներն ու ձևերը նրա երկերում, այնքա՜ն շատ, որ հաճախ կարծես պահպանողականության դրոշմ են թողնում նրա ճակատին:

Սա, ասվեց, արդյունք է առաջին տպավորության: Սակայն նա այն բանաստեղծներից է, որ չի սպառվում մեկ անգամ ընթերցվելով: Եվ երբ նորից ու վերստին ենք անդրադառնում նրա խոսքին, մեր առջև հառնում և հետզհետե բարձրանում է իսկական նորարարի հզոր տաղանդը: Այստե՛ղ պետք է որոնել ահա նրա տաղաչափական արվեստի որքան հին, նույնքան և ավելի թարմ գույների ու հնչյունների գաղտնիքը:

Հ. Սահյանի չափածոն կառուցվածքային տեսակետից, հավաստյավ, ավանդականի ու նորի մի գեղեցիկ ու ներդաշնակ համադրություն է: Եվ սա գիտակցում է ինքը՝ հեղինակը՝ ինքնաբնութագրական հետևյալ արտահայտությամբ.

Իմ երգածը հիմն է,
Հիմն է, հիմնավոր է.
Մեկն ասում է՝ հին է,
Մեկն ասում է՝ նոր է:

Իսկ ինձ համար մեկ է...
Երբ որ մեջը վերք է
Եվ քո ապրած օրն է,
Երգն, իսկապես, երգ է,
Հինն ու նորը ո՞րն է /ՔԵ, 107-108/:

Եթե ասվածի մեջ վերք կա, եթե խոսում է անհատի, ազգության ու մարդկության ցավերից, խոսում է հիմնավորապես, ուրեմն և հիմն է, և այստեղ ի՛նչ կարևոր է՝ հի՞ն է, թե՞ նոր:

1. Հայերենը հարուստ է քերականական ձևերի բազմազանությամբ; Հոլովման ու խոնարհման վերջավորությունները, հոդառությունը, հոգնակերտ ձևույթներն ու վերջածանցները առատ նյութ են տալիս հանգիտության համար: Դասական ստեղծագործությունների մեջ հանգավորումը խարսխվում է հենց այս ձևերի վրա, մասամբ նաև նույն կամ նման վերջույթ ունեցող բառաբների ու արմատների վրա:

***ՇԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ:** Հանգի տաղաչափական առանձնահատկությունների ու նշանակության մասին տե՛ս նաև մեր «Խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության երաժշտականության լեզվական տարրերը» հոդվածը. ՍԳ, 1971, № 12:*

Ամենատարածվածը, սակայն, եղել և մնում են հատկապես քերականական զուգորդությունները: Սրանք, իրոք, այնքան են հաճախված եղել մեզանում և առհասարակ չափածո խոսքի պատմության մեջ, որ անցյալի ու ներկայի շատ հեղինակների թվացել են ձանձրալի: Այս իսկ պատճառով շատերը սկսել են խուսափել դրանից փորձելով գտնել հանգավորման նոր դրսևորումներ. հաճախ գերադասել են ոչ ճիշտ հանգերը կամ սպիտակ ոտանավորը: Հանգի բնույթի ու էության մասին տարակարծությունների ու վեճերի պատմությունը իսկապես հին է:

Դեռևս 18-րդ դարավերջի ռուս «արխայիստների» մեջ բուռն վեճեր էին գնում, թե ինչպիսի՞ն պետք է լինի հանգը, և արդյոք պե՞տք է լինի առհասարակ: Այսպես, եթե Շիխմատով-Շիրինսկին առաջարկում էր հանգավորման նոր ձևերի ու միջոցների պահանջ հոգնած ու ձանձրացած լինելով հին կազմություններից, ապա Ս. Բոբրովը ընդգծում էր, որ «...հանգը, հաճախ ծառայելով, թվում է թե, վսեմ զգացմունքների ու գեղեցիկ մտքերի առանձնացմանը, համարյա միշտ էլ սպանում է ստեղծագործության ոգին» /*С. Бобров*, Таврида, Николаев, 1798, вт. изд. Херсонида, СПБ, 1804, стр. 6/:

Այս վեճին ու հարցին անդրադարձել է նաև Ա. Պուշկինը, ըն-

որում մեկից ավելի անգամներ: Կեսկատակ-կեսլուրջ գրված ներքոհիշյալ ոտանավորի մեջ նա, արձագանքելով Շիխմատով-Շիրինսկու դժգոհությանը, դիմում է ավելի խիստ արտահայտությունների: «Դուք գիտեք, - ասում է նա «Домик в Коломне» բանաստեղծության մեջ, - որ մենք գարշանք ենք զգում բայական /իմա՝ քերականական - Ա.Պ./ հանգերի նկատմամբ»: Թեև, խոստովանում է նա, այդպես գրում էր, այսինքն՝ հանգավորում էր Շիխմատովը, այդպես է մեծ մասամբ հանգավորում նաև ինքը: Ահա այդ բանաստեծությունն ամբողջությամբ.

Четырёхстопный ямб мне надоел.
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: Я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут.
А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что **рифмой наглагольной**
**Гнушаемся мы.** Почему? Спрошу.
**Так писывал Шихматов богомольный;**
**По большей части так и я пишу**.
К чему? Скажите: уж и так мы голы,
Отныне в рифмы буду брать глаголы...
(«Домик в Коломне»).

Հանգի կաշկանդիչ դերի մասին ակնարկել է նաև իր նշանավոր «Եվգենի Օնեգին» պոեմում.

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждёт уж рифмы **розы:**
На, вот возьми её скорей!).

Իր միտքը նա, ի վերջո, ընդհանրացնում է հետևյալ ձևակերպումով. «Կարծում եմ, որ ժամանակին մենք էլ կդիմենք սպիտակ ոտանավորին: Հանգերը ռուսաց լեզվում չափազանց քիչ են: Մեկը կանչում է մյուսին: Пламень-ը անխուսափելիորեն իր ետևից քարշ է տալիս Камень-ը, Чувство-ի տակից անմիջապես դիտվում է Искусство-ն: Ո՞ւմ չեն ձանձրացրել Любовь և Кровь-ը, Трудный և Чудный -ը, Верный և Лицемерный-ը և այլն» */А. С. **Пушкин,*** Путешествие из Москвы в

Петербург, стр. 18/:

Համասեռ կամ նույնասեռ բառերի ու ձևույթների հանգավորումը չի գոհացնում նաև նոր ժամանակների բանաստեղծներին:

«Երբ մենք ասում ենք резвость, - գրում է Վ. Մայակովսկին, трезвость հանգը կարծես ինքն է իրեն հուշում [այդ իսկ պատճառով] կիրառվելով՝ այլևս չի գոհացնում, չի գրավում ձեր ուշադրությունը: Այսպիսին է գրեթե բոլոր համասեռ բառերի բախտը, եթե բայը հանգավորվում է բայի, գոյականը՝ գոյականի հետ՝ նույնական արմատներով կամ հոլովներով» /*В. В. Маяковский,* Как делать стихи. Полное собрание сочинений, в 12 томах, т. 12, М., 1959. стр. 143/:

Նման դժգոհությունը, սակայն, այս և այլ հեղինակներին հրաժարվել չի տվել հանգից, ընդհակառակը, մղել է նրանց որոնելու և բացահայտելու հանգավորման նոր ձևեր: Որքան Ա. Պուշկինը, նույնքան Վ.Մայակովսկին տաղաչափական առումով իսկական նորարարներ էին առաջին հերթին հենց հանգիտության արվեստի բնագավառում: Երկուսի էլ լավագույն գործերը հանգավոր են, և իզուր չէ, որ նրանց համարում են իրենց ժամանակաշրջանների ռուսական չափածոյի իսկական բարեփոխիչներ /ռեֆորմատորներ/:

Վ. Մայակովսկին մի այլ առիթով իր մասին դիտել է տվել. «Իմ հանգավորումը *միշտ էլ անսովոր է* և, համենայն դեպս, *ինձնից առաջ երբևէ չօգտագործված*» /տե՛ս հիշ. աշխ, էջ 106. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Վերադառնալով Հ. Սահյանին՝ պետք է արձանագրել, որ նա թեև չի հրաժարվում լեզվական հիշյալ, թվում է թե՝ իրոք մաշված քերականական վերջավորություններից, սակայն կարողանում է դրանք հնչեցնել նորովի՝ դրանով իսկ ապացուցելով, որ հանգավորման հնարավորությունները լեզվում իսկապես անսպառ են: Վերցնելով ամենասովորական, դարերից եկող ու սրությունը կարծես կորցրած հանգեր, ասենք՝ բացառականի *ից*-ը, սեռական-տրականի *ի*-ն /կամ հոդով *ին*-ը/ նա խորություն է մտցնում դրանց մեջ՝ հանգակից բառերի հնչյունական կազմի նույնություն կամ նմանություն ստեղծելով տողի վերջից դեպի ներսը: Հանգի ծավալային այսպիսի ընդարձակումը, սկսած նեցուկի բաղաձայնից, կարող է ընդգրկել մեկ, երկու և ավելի վանկեր: Հմմտ.

Լորագետը...
Բխում է նա երակ-երակ
Ժայռերի բաց *երախներից*,
Բխում է նա երակ-երակ
Նրանց քարե *երակներից*,
Բխում է նա երակ-երակ

Նրանց քարե *երազներից*.../Բ, 264/:

Բանաստունը կառուցված է հարակրկնության սկզբունքով, որին ներդաշնակում են երեք վանկ /յոթ հնչույթ/ խորություն ունեցող հանգաբառերը՝ *երախներից - երակներից - երազներից*: Խստորեն պահպանված է հնչյունական համամասնությունը. տարբեր են միայն բառարմատների վերջին՝ չորրորդ բաղաձայն հնչյունները /*երախ - երազ - երակ*/ /խոր հանգերի օրինակներ կան նաև դասական հեղինակների երկերում, այդ թվում Ե. Չարենցի ստեղծագործության մեջ. տե՛ս *Պ. Շարաբխանյան*, Հանգի մի քանի առանձնահատկություններ Ե. Չարենցի երկերում, ԲԵՀ, 1969, № 2, էջ 154/:

Երաժշտական պատկերի պես տարբեր երանգավորումներով կրկնվում են, օղակ-օղակ մեջ գալով, միևնույն հնչյունախմբերը՝ ստեղծելով պատումի ախորժալուր եղանակ: Այսպիսով՝ նորոգվում է ավանդական ձևը՝ ստանալով նոր բովանդակություն ու հնչեղություն:

Անդրադառնալով քարեքար ընկած, հնուց ի վեր գժվածի պես ճչացող-շառաչող հայոց ջրերին՝ հեղինակը հարց է տալիս.

Ինչի՞ց է, որ *Հայաստանում*
Ջրերը չեն *հանգստանում*/Բ, 145/:

Տողերը բաղկացած են երկուական քառավանկ ոտքերից՝ համապատասխանաբար երկրորդ և չորրորդ պեոններով: Երկրորդ ոտքերը համընկնում են ամբողջական բառածևերի հետ՝ ներկայացնելով ութ հնչույթ /երեք վանկ/ խորության հասնող հանգեր: Ըստ որում դրանք ուժեղացված են նաև նրանով, որ հանգակազմիչ հնչյուններն ունեն քերականական տարբեր իմաստներ՝ առաջինը՝ ներգոյական հոլովի, երկրորդը՝ անկատար դերբայի /Հայաստան-**ում** – հանգստան-**ում**/: Բայց դառնանք օրինակին ու լսենք տրված հարցի պատասխանը.

Ինչպե՞ս, ինչպե՞ս *հանգստանան*,
Երբ հայրենի լեռների մեջ
Նրանք չունեն *ապաստարան*...
Եվ գնում են, *ապաստանում*
Հեռու-հեռու *տափաստանում*/և.տ./:

Դժվար չէ նկատել, որ յոթ-ութ հնչյուն ներս գնացող վերջին երկատողի հանգերը, որոնք նախորդի պես ունեն քերականական անհամասեռ նշանակություններ /բայական և գոյականական/, շղթայվել են դարձյալ խորքի, բայց շեշտանախորդ հնչյունների փոքր-ինչ ավելի տարբերությամբ հանգաբառերի հետ [հանգս*տանան* // ապաս*տարան* -- ապաս*տանում* // տափաս*տանում*]:

Հատկանշական է, որ տողամիջի ծավալ ունեցող հանգերի գեղագիտական արժեքը բարձրանում է շեշտանախորդ հնչյունների նույնության կամ նմանության աճի համեմատ: Որքան շատ է նմանությու-

ը, այնքան խորն է քնարականությունը, և մեծ ներգործման ուժը:

Ճիշտ է դիտել Գ. Շենգելին, որ շեշտված վանկին հաջորդող հնչյունների զուգադիպումը «պարտադիր է և ընդունվում է «ըստ պատշաճին», իսկ նրանից ձախ հնչյունները պարտավոր չեն զուգադիպել: /.../ Ուստի և նրանց նմանությունը զգացվում է որպես «անսպասելի պարգև»: Այսպես միանգամայն ճիշտ, բավարար ու գոհացուցիչ հանգեր են тронь – огонь-ը, մինչդեռ конь – огонь հանգը կլինի ավելի հարուստ, քանի որ նեցուկի բաղաձայնները մոտիկ են /.../, իսկ огонь -- погонь հանգավորումը կլինի առավել ևս հարուստ, քանի որ լիովին նույնական են և՛ նեցուկի բաղաձայնները, և՛ նրանց նախորդող հնչյունները» /*Г. Шенгели,* Техника стиха, М., 1960, стр. 245/:

Ահա բացարձակի հասնող նմանության մի օրինակ.

Գարնան թեթև մի ակնարկից
Որոտանի *ծորում*
Ամեն քերծի ոտքի տակից
Մի երկինք է *ծորում.../* Բ, 173/:

Ճիշտ է՝ վանկերի թիվը նախորդներից պակաս է, բայց դա լիովին հատուցված է բառարմատների բոլոր հնչյունների նույնությամբ *ծոր /+ում/ -- ծոր/+ում/*. այլ է միայն առաջին հնչյունների ձայնային բնութագիրը. մեկը ձայնեղ է, մյուսը խուլ /Զ – Ց/:

Այդպիսի նույնությունը ավելի ևս կարող է ծավալվել խորանալով 3-4 վանկ դեպի տողի ներսը՝ զուգակցելով ամբողջական բարդ բառեր. հմմտ.

Իմ հեռավոր հեռու *սարահովիտ,*
Երգս շունչն ունենար *սարահովիտ* /ՍԲ, 9/:

Տարբերությունը կարող է դրսևորվել որևէ հնչյունի կամ հնչյունախմբի հավելումով, ինչպես վերի օրինակում */ապաստանում – տափաստանում/:*

Համեմատեցե՛ք նաև՝

Քամին լռել և ինչ-որ դավ է *որոճում,*
Քարանձավի կուրացած աչքի *խոռոչում* /Բ, 54/:

Եվ կամ՝

Քո ծյունագեղ *բարձունքից*
Արևի հոտ է գալիս,
Աղբյուրների *արցունքից*
Արևի հոտ է գալիս /Բ, 146/ և այլն:

Հանգաբառերը հատուկ ընդգծվում են ու զգացական լիցք ստանում, մասնավորապես, երբ հավելումը կամ փոփոխությունը կատարվում է բառամիջում, որով նույնանում են լսողական տեսակետից առաջին գծի վրա մղվող հանգակից միավորների բառասկզբի ու վերջի

վանկերը: Ահա բնագրային վկայությունը.

Նորքի վրա գանգրագիսակ
Ամպ է դարձել *ԵՂրևանին,*
Որ բուրմունքի անձրևներով
Արբեցընի *ԵՐևանին* /Ա, 239/:

Ընդգծված հանգաբառերը ունեն արտաքին կազմի չնչին տարբերություն՝ միայն միջի մեկ հնչյունի հավելված */եՂրևանին - Երևանին/*: Բացի այդ, դրանք առավել հնչեղ են նաև նրանով, որ բառաբունը զուգորդվել է քերականական ցուցիչի հետ /եղրևանի+ն - երևան+ի+ն/:

Սրա հետ նույնական է հետևյալ հանգակցությունը, որտեղ փոփոխված են նեցուկի բաղաձայնները.

Թափառող թախիծն եմ *հոՂիդ,*
Հայրենի, հեռավոր *հովիտ* /Բ, 215/:
Մեր սարերում ուրախության
Կրակն այնպե՛ս քող *ծարՃատի,*
Որ էլ հոգսի հետք չըմնա
Կնճիռներում մեր *ճակատի* /ն.տ., 110շ/:

Վերջին օրինակում հանգահնչյունները թեև քերականական ձևույթներ են, բայց նշանակությամբ տարբեր /ըղձականի ապառնի – տրական հոլով/, ինչը փարատել է միապաղաղության զգացողությունը, տողերը դարձրել առավել ուժուն: Արտաքին միևնույն հնչյունակազմն ունեցող, սակայն տարիմաստ բառաձևերի հմուտ գործառությամբ հեղինակին հաջողվում է հանգաբառ դարձնել նույնիսկ քերականական համանուններ, ինչպես, ասենք՝ *ջրում*՝ գոյականի ներգոյական հոլովը, և *ջրում*՝ անկատար դերբայ. հմմտ.

Քնքշանում են իրար *գրկում*
Արևով թե աստղալուսին,
Իրար այնպե՛ս նուրբ են *գրկում*
Այս կիպարիսն ու այս սոսին /Ա, 188/:

Նման հանգավորում մենք դեռ էլի կտեսնենք բաղադրյալ հանգերի քննության ընթացքում: Այստեղ միայն նշենք, որ հեղինակը համարձակորեն շրջանառության մեջ է դնում, այսպես ասած, կալամբուրային հանգեր, որոնք դասական չափածոյում այնքան էլ օգտագործված չեն եղել և սովորաբար կիրառվում էին երգիծական բնույթի գործերում: Հմմտ. 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ռուս երգիծաբան Դ. Մինաևի հետևյալ կալամբուրային բաղադրյալ հանգերը.

Область рифма – моя ***стихия***,
И легко пишу ***стихи я***,
Без раздумья, без ***отсрочки***
Я бегу к строке ***от строчки***,

Даже к финским ***скалам бурым***
Обращаюсь ***с каламбуром.***

Նոր ժամանակներում այն բավականաչափ գործառված ենք գտնում Վ. Մայակովսկու ստեղծագործություններում, ըստ որում հաճախ ամենալուրջ ժանրերի երկերում: Հմմտ. արդեն դարձվածի վերածված նրա հայտնի տողերը.

Лет до ***ста расти***
Нам до ***старости.***
*... Славьте* ***молот и стих-***
Землю ***молодости***.

Մեզանում Հ.Թումանյանն է երբեմն դիմել դրան.

Արդյոք գիտե՞ս, թե ո՛վ եմ ես,
Ի՛նչ *ցեղից* եմ, ի՛նչ *տեղից* եմ...
Գիտե, գիտե՛մ ինչ *ցեխից* ես... /ՀԹԵ, 1, 607/:

Պ.Սևակն էլ ունի.

Ի՞նչ ես տանջում.
Կա՛մ հեռացիր, ընդմիշտ գնա,
*Կա՛մ արի,*
Թե չէ այդպես դու նման ես չփլված,
Բայց ուր որ է գլխիս փլվող
*Կամարի....:*

Ապա նաև «Զանգակատան» նշանավոր բնաբանի տողերը՝

Նորից երգում, մորմոքում է աստվածային *Կոմիտասը,*
Կախարդում է ու մոգում է աստվածային *Կոմիտասը...*
Ամենամե՛ծ դու նահատակ, ամենա՛հայր, ամենահա՛յ,
Գինու կարասն ուրիշներին, մեզ հերիք է *քո մի բասը:*

Գանք Հ. Սահյանին: Բառամիջի հնչյունակապակցության հավելում կա ստորև բերվող քառատողում.

Տարօրինակ է սերը, բարեկա՛մ,
Ոչ ոք նրանից բան չի *հասկանում,*
Հաճախ այնտեղ է նա *հասկՀանում,*
Ուր չի գիշերում քարաքոսն անգամ /ՔԵ, 115/:

Այսպիսով հիմք ունենալով նեցուկի բաղածայնը հեղինակը հանգը մի քանի վանկով խորացնում է դեպի տողի ներսը հասնելով մեծ արտահայտչականության: Խոսքը հագեցվում է երաժշտականությամբ, շարժվում համաչափ ու թեթև քայլերով: Նորոգվում է ավանդական ձևը, ստանում գեղագիտական նոր արժեք ու հնչեղություն:

2. Տողավերջից հանգը դեպի ներս ծավալելու եղանակներից է նաև, այսպես կոչված, բաղադրյալ հանգակցությունը: Սրա էությունը

այն է, որ զուգորդության եզրերը կառուցվածքային տեսակետից անհամարժեք միավորներ են. մեկը սովորաբար պարզ է լինում, մյուսը՝ բաղադրյալ: Դա հնարավորություն է ընձեռում ավելի շատ քանակությամբ հնչյուններ ու վանկեր ծառայեցնելու հանգավորման նպատակին, խորն ու լիաթոք շնչառություն տալու բանաստեղծությանը՝ դրանով իսկ ուժեղացնելով տողերի արտաքին կապը և կարգավորելով ոտքերի համաչափ շարժումը:

Եթե խորքային հանգերը ինքնին մեծացնում են կրկնվող նույն կամ նման հնչյունների կամ հնչյունակապակցությունների զգայական ներգործության ունակությունը, ապա, հասկանալի է, թե ի՛նչ նշանակություն կարող է ձեռք բերել հանգիտության ոլորտի մեջ բառական նոր միավորների ասպարեզ բարձրանալը: Ուրիշ խոսքով, եթե մի բառի՝ մեկ այլ բառի հետ ունեցած հանգակապի գեղարվեստական արժեքը որոշ իմաստով կախված է դրանց համահնչյունության ծավալային ընդգրկումից, ապա բնականաբար եզրերից մեկի բառաքանակի աճը չի կարող իր հետ չբերել ներդաշնակության նոր արտահայտություններ, քնարականության խնդրի նոր լուծումներ: Ահա մի պատկեր.

Ծալվեծալ լեռները ծրարել,
Ծալվել է երկինքը *կապուտակ*, -
Ամեն մի քարափի *կոպի տակ*
Մի ծվեն երկինք է ծվարել /Բ, 179/:

Վերցված է «Հրաշք է իրական» ոտանավորից, որը կառուցված է դասական ոճով, հայկական չափի հետևողական կիրառությամբ: Բաղկացած է յոթ քառատողերից և մեկ ազատ տողից, որ կրկնելով վերնագիրը՝ «Ամեն ինչ հրաշք է իրական», ընդհանրացնում է պատումը: Տողերը հանգակցված են **abab** սկզբունքով. հանգերը մեծ մասամբ խորանում են երկու և ավելի վանկով ու բազմազան են ձևաիմաստային արտահայտության տեսակետից: Զուգակցված են բառաբներ և քերականական համանուններ /հմմտ. *իրական – ծորում – ծորում –ծիածան – խոռոչում – օրերի – խոհերի – որոճում, ծորում – տևական – տեղական –մտորում* և այլն/:

Այս կառույցը ընդհանրապես բնորոշ է հեղինակի հասունության շրջանի գործերի ճնշող մասին: Բաղադրյալ հանգակցությամբ տողերը հագեցվել են բարձր հնչեղություն ունեցող ձևերով: Մեկ և միևնույն *կապուտակ* բառի հնչապատկերը ասես երկփեղկվել է և «ցրվելով» տվել երկու առանձին նվագներ, որոնք չնչին տարբերությամբ նույնական են նախորդի հետ /*կապուտակ – կոպի տակ*/:

***ՀԱՆՁՈՒԹՅՈՒՆ:*** *Վ. Մայակովսկու հանգը հետազոտող Մ. Շտոկմարը նման հանգերը կոչում է «տրոհված», բառացի՝ «փոշիացված»*

*/«распылённые»/: Նրա կարծիքով՝ նման «տրոհված» հանգերը հանդիսանում են Մայակովսկու «բանաստեղծության վերին աստիճանի բնութագրական հատկությունը»: Սակայն, ելնելով զուտ տեսական հայեցակետից՝ նա կասկած է հայտնում, թե արդյոք «տրոհված» հանգավորումը, որտեղ եզրերից մեկը բաժանվում-բաշխվում է կամ ցրվում երկու կամ ավելի միավորի վրա, պետք է քննվի հանգիտությա՞ն, թե՞, այսպես ասած, բանաստեղծական «գործիքավորման» բաժնում: Երկրորդը նա ավելի հավանական է համարում, քանի որ հանգավորման հիմնական սկզբունքը՝ «վերջնահնչունների համահնչյունությունը», չի պահպանվում հանգակապակցության անդամներից մեկում: Տե՛ս նրա «Рифма Маяковского», М., 1958, էջ 49-50:*

Հնչյունական կապակցության նույն կարգի, բայց ավելի հաճախադեպ կրկնություն կա և ստորև բերվող բանատան մեջ:

Դուրս եկա ձեր *քևի տակից*
Ու *քև քևի* ձեր *քևակից*
Երամի հետ թռա...
Ասքեր էինք փորագրում
Ու երկինքներ էինք փռում
Քարափների վրա /Բ, 223/:

Առաջին եռատողում իշխում են *քև* արմատը բաղադրություն ունեցող մեկ բարդություն /*քևակից*/ և երկու զուգորդություն /*քև քևի – քևի տակից*/, որոնցից վերջինը ստեղծել է յուրօրինակ հանգիտություն. հմմտ. *քևի տակից – քևակից*: Ստացվել է արական միավանկ ճիշտ հանգ: Այն այդտեղ ևս լիարժեք է և ուժունակ շնորհիվ այն բանի, որ բառարմատն առնչակցված է վերջավորության, այսինքն հիմնական ձևույթը երկրորդականի հետ (*քևի տակ+ից // քև+ա+կից*):

Նույնպիսի երանգավոր կրկնություն և բաղադրյալ հանգ ենք գտնում և հետևյալ հատվածում.

Աշունը ձորն է մտնում
Ձորերի *միջով*:
Մաշված, քաշված մի աշուն,
Վիթխարի *մի ձոր*:
...Քո ջրերը հստակված,
Սարերը *քո չոր*,
Քո ամպերը նստակյաց,
Քարերը *քոչվոր* /Բ, 132/:

Հաճախված է *ձոր* արմատը, որ շարունակ ուշադրության կենտրոնում է պահում թեմատիկ տարրը: Իր որոշիչ լրացումով այն զուգորդվել է *միջով* բառաձևի հետ վերածվելով անճիշտ բաղադրյալ

հանգի */միջով – մի ծոր/*: Այստեղ ընդհանրապես գերիշխում են մոտավոր կամ անճիշտ հանգերը. դրա փոխարեն հնչյունական դաշնակը տարածվում է շեշտանախորդ վանկերի վրա՝ նմանաձայնությունը ծավալելով ու խորացնելով բաղադրյալ հանգերով: Երկրորդ քառատողում abab խաչաձև կառուցվածքով առաջին և երրորդ տողերի մոտավոր հանգերը */հստակված – նստակյաց/* ընդմիջվել են ճիշտ հանգերով */քո չոր – քոչվոր/*: Հանգիտության բևեռների արտաքին հնչյունական կազմը գրեթե նույնն է՝ բացառյալ *վ*-ի, որ երկրորդ տարրում վերածվել է նեցուկի բաղաձայնի:

Ինչպես քննված նախորդ օրինակում, այստեղ ևս հանգակապերի բանաստեղծական նշանակությունը մեծանում է շեշտի տակ եղած հնչյունների անհամասեռ հատկանիշներով:

*Մի ծոր* կապակցության առիթով ավելորդ չենք համարում նշել, որ արևմտահայերենի օրինակով *մի*-ն ոմանք համարում են անորոշ հոդ, որ ճիշտ չէ. ըստ որում ճիշտ չէ ոչ միայն արևելահայերենի, այլև արևմտահայերենի համար: Հայերենը զուրկ է անորոշ հոդից, թեև պահում է անորոշ առում /անառկայացման կարգ/, որ արտահայտվում է որոշիչ հոդի բացակայությամբ կամ անորոշ դերանուն *մի*-ի առկայությամբ: Որ *մի*-ն անորոշ հոդ չէ, ապացուցվում է լեզվական շատ պարզ մի իրողությամբ, նրանով, որ այդ *մի*-ն չի կարող դրվել անվան հոգնակի թվի վրա՝ անորոշություն արտահայտելու համար. հմմտ. *Մի աղջիկ* եկավ, *մի* մենակ *քաղվոր*../Հթ/, բայց ոչ երբեք՝ *մի աղջիկներ* եկան...:

Երկու խոսք *մոտավոր* կոչված հանգի մասին: Տաղաչափական այս կարգը և հասկացությունը առաջինը ընբռնել և շրջանառության մեջ է դրել 19-րդ դարի կեսերի ռուս բանաստեղծ Ա.Կ.Տոլստոյը: Բ.Ս.Բարկևիչին հղած 04, 02, 1859 թվակիր նամակում նա գրում է. «[Նույնական] ձայնավորները հանգի վերջում եթե շեշտակիր չեն, իմ կարծիքով, բացարձակապես անտարբեր են և չունեն որևէ նշանակություն /տաղաչափական - Ա.Պ./: Ըստ իս **безмолвно – вольно** հանգավորումը շատ ավելի լավ է, քան **шалость – младость** կամ **грузно – дружно** /սրանք վերցված են իր իսկ «Իոանն Դամասկի» պոեմից - Ա.Պ./, որոնցում ձայնավորները պահպանված են ճշտությամբ: Ինձ թվում է՝ ոչ այնքան զարգացած լսողությունը միայն կարող է պահանջել ձայնավորների նույնություն: Հանգերի *մոտավորությունը* որոշակի սահմաններում, բոլորովին էլ չվախեցնելով ինձ, կարող է համեմատվել վենետիկյան դպրոցի համարձակ վրձնահարվածների հետ, որոնք հենց իրենց անճշտությամբ կամ ավելի ստույգ *անփութությամբ* /.../ հասնում են այնպիսի արտահայտչականության, որի հույսն իսկ չի կարող ունենալ մինչև իսկ Ռաֆայելը՝ իր նկարի ամբողջ հստակությամբ հանդերձ» /քաղվածքն՝ ըստ ***В. Е. Холшевников***-ի, **Основы**

**стиховедения, русское стихосложение, Л., 1972,** էջ 90-91/:

Առ այստեղ վկայակոչված հատվածները ներկայացնում էին այլևայլ հաջորդականությամբ հանգավորված տողեր: Հ. Սահյանի նախասիրությունը, ասվեց, կազմում է արտաքին հանգը՝ իր ամբողջ բազմազանությամբ, արտահայտչականությամբ: Հանգիտության այս եղանակը, իրոք, նրա տարերքն է: Այստեղ նա հասել է մի հնչեղության ու մաքրության, որ կարող է պատիվ բերել ամեն մի բանաստեղծի:

Իզուր չէ Պ. Սևակը նրան /և Սայաթ-Նովային/ համարում «ամենից լավ հանգավորողը» մեզանում /տե՛ս «Գարուն» ամսագիր, Եր., 1972, № 6, էջ 71/:

Հ. Սահյանը մեծ վարպետությամբ զուգակցում է արտաքին և ներքին հանգերը՝ առաջինը հաճախ փոխարինելով ու հատուցելով երկրորդով: Վերջին իրակության գեղագիտական արժեքը լավագույնս դրսևորվել է «Հայրենի գյուղ» ծավալուն ոտանավորում, որտեղ իշխում են անհանգ տողերը իրար կապող-օղակող ներքին թաքնված հանգերը: Սակայն տեղ-տեղ թարմ ու հաճելի հոսանքի նման իրենց զգացնել են տալիս և տողավերջի բաղադրյալ խոր հանգերը: Թեմատիկ նյութը, եթե կարելի է այսպես ասել, հայոց ճակատագիրն է՝ նախապատմական օրերից մինչև այսօր, նրա լինելության ու հարատևության խորհուրդը խորին: Այս գաղափարը անցնում է տողերի արանքով՝ իբրև ենթաբնագիր: Բուն ասքը, սակայն, զարգանում է շատ մասնավոր ու առարկայական գծով. բանաստեղծը ժամանակին լքել է հայրենի գյուղը, անդորրություն ու օթևան փնտրել «քաղաքային կիրք» երկինքների տակ: Աշխարհի բոլոր ճամփաները ոտն առնելուց-մաշելուց հետո գլուխ է բարձրացրել հողի դեղին կարոտը, և ապա՝ «Սրտի վրա քարանձավային մութ մենակության մրսած գոլորշին», Նարեկացու պես՝ «Շրթների վրա՝ ապերախտ որդու խոստովանության բառերն ուշացած» ու աչքերի մեջ՝ «անվերծանելի մի երանության խոնավությունը ծիածանային» վերադառնում է հայրենի տուն ապաշխարելու, քավելու իր և աշխարհի եղած-չեղած բոլոր մեղքերը.

Բայց միևնույնն է, հայրենի՛ իմ գյուղ,
Քեզանից հեռու
Ոչ մի ակնթարթ չեմ մոռացել քեզ:
Թե մոռացել եմ,
Մի ինչ-որ չափով ինձ եմ մոռացել
Եվ հեռացել եմ մի ինչ-որ չափով
Ինքս *ինձանից...*
Արդ զգաստացած իմ *խղճի ձայնից*
Քո գիրկն *եմ եկել*
Ու չեմ էլ հիշում, թե ե՞րբ *եմ մեկ էլ*

Այսպիսի խորին երկյուղածությամբ
Փարվել *քո հողին*
Ու երկրպագել
Դեռ մաքո՛ւր-մաքո՛ւր
Եվ աստվածային ազնիվ *քո հոգին* /ՔԵ, 174/:

Այսպես զուգահեռաբար գործառության մեջ են մտնում ներքին ու արտաքին հանգեր, որոնք կարգավորում են իրար հաջորդող կարճ ու երկար տողերի չափ ու կշռույթը /ռիթմը/: Հանգավորված տողերը թեպետ սակավ են, բայց եղածների մեջ էլ հանգերը շատ են խորանում դեպի ներս՝ ընդգրկելով մի քանի վանկ */ինձանից – խղճի ձայնից, քո հողին – քո հոգին*/, բառական երկու-երեք միավոր:

Տվյալ պահին, սակայն, մեզ ամենից ավելի հետաքրքրում է հենց այս վերջին բաղադրյալ հանգը, որ ցուցադրում է բանաստեղծի հանգիտության բարձր արվեստը: Տրոհելով ու անդամազատելով հանգաբառերը՝ նկատում ենք, որ զուգակցության թևերից մեկը ներկայացնում է ոչ այնքան լիիմաստ ձևեր. սպասարկու ձևույթ-բառ է հենց բուն հանգականը՝ *էլ*, որ կապակցվել է նախորդ տողավերջի վաղակատար դերբայի *ել* վերջավորությանը /ել*ել* -- *էլ*/: *Էլ*-ին նախորդում է *մեկ* թվականը, որ ունի *մի* անորոշ դերանվան իմաստ: Սրան էլ իր հերթին նախորդում է իր դերբայից */փարվել/* բավականին հեռացած *եմ* օժանդակ բայը, որ վերջանում է *մ* ձայնորդով: Եվ քանի որ այս ձայնորդին հաջորդող միավորը սկսվում է նույն և միևնույն *մ* հնչյունով /ե*մ* – *մ*եկ/, դրանք արտաբերության տեսակետից սերտաճում են ու ձուլվում իրար, ու ստացվում է մեկ ընդհանուր *մ*-ի տպավորություն /ե*մ* – *մ*եկ/: Այստեղից էլ մեկ եզրում՝ երկու, մյուսում՝ երեք տարրից բաղկացած բաղադրյալ խոր հանգերը /գիրկն/ *եմ եկել* -- /ե՞րբ/ *եմ մեկ էլ*, որոնք ոչ միայն նպաստում են տողերի կապակցությանը, ինչը առանց այն էլ առկա է՝ շնորհիվ ռիթմական բարձր ներդաշնակության, այլև քնարական մեղմ ու քնքուշ շեշտեր հաղորդում պատումին:

Տաղաչափության տեսակետից դժվարին խնդիր է՝ տողամեջ այնպես խորացնել հանգը, որ համանվագայնությունը ծայրաթևերում ծավալվի ձևաիմաստային *տարբեր արժեքներով* երկու և ավելի բառական միավորների վրա: Հ. Սահյանը, սակայն, վերահասու է նման խնդիրների լուծման գաղտնիքներին:

Այս առնչությամբ տեղին է նկատել, որ նա զուգադրում է ոչ միայն մեկ բառը երկուսի /երբեմն, տեսանք, նաև երեքի/ հետ, այլև բառակապակցությունները, այսինքն՝ զույգ-զույգ տարրերը միմյանց հետ նույնածևություն տարածելով հանգաբառերին նախորդող եզրերի վրա՝ մինչև երեք-չորս վանկ կամ յոթ-ութ հնչյուն շեշտից ետ՝ սկսած նեցուկի բաղաձայնից:

«Դու փոխ ես տվել» բանաստեղծության մեջ, որ ըստ էության բնությանն ուղղված մի օրհներգ է և հնչում է սրբազան աղոթքի երկյուղածությամբ, կան այսպիսի արտահայտություններ.

*Ո՛վ մայր բնություն խելոք ու խոհեմ,*
Դու ամենահին և ամենանոր
Ամենապոեմ.
Դու փոխ ես տվել իմ ականջները,
Որ ջրվեժներիդ *շառաչը վսեմ*
Եվ անտառներիդ *հառաչը լսեմ*... /ՀԵՄ, 9/:

Ուշադրություն են գրավում վերջին երկու հանգակից տողերը: Ընդգծված տարրերից մեկը շրջուն շարադասությամբ անվանական որոշչային կապակցություն է, երկրորդը բայական խնդրային, որ ինքնին արդեն պայմանավորում է բառական ու քերականական իմաստների անհամարժեքություն չնայելով արտաքին նմանությանը: Զուգորդություններն ամբողջության մեջ խիստ համահնչյուն են ու արտահայտիչ: Նույնական չեն բաղադրամասերի միայն առաջին բաղաձայնները /Շառաչը – Հառաչը, Վսեմ – Լսեմ/: Այսպիսով հանգերը մի տեսակ շարժվում են ետ իրենց ծիրի մեջ մտցնելով ու աշխատեցնելով նաև նախավերջին բառերը: Դրանով միաժամանակ լիուլի հատուցվում է հանգամիավորների վանկասակավությունը /երկուսն էլ երկվանկ բառեր են, ըստ որում շեշտանախորդ վանկերը չափազանց թույլ են, համարյա թե թաքնված *վը-սեմ, լը-սեմ*/:

Սակայն սրանով չեն սպառվում հատվածում դրսևորված հանգիտության արվեստի յուրահատկությունները: Ոչ պակաս հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև երեք սկզբնատողերը հոդելու միջոցները: Երրորդ տողը արտաքին հանգով կապվել է առաջին տողին /*խոհեմ* -- ամենա*պոեմ*/, ներքին հանգով երկրորդին /յուրօրինակ դաշնակով *ամենա*պոեմ -- *ամենա*հին -- *ամենա*նոր/: Բայց այդ երրորդ տողն ընդամենը մի բառածև է, որով ստացվել է այնպես, որ այն իր վերջնամասով /պոեմ/ առնչակցվում է առաջին տողավերջին /խոհեմ/ ստեղծելով խորքի հանգ, սկզբնամասով *ամենա*- երկրորդ տողի բառական երկու միավորի միաժամանակ /*ամենա*հին, *ամենա*նոր/, այսինքն ստացվել է, Մ. Շտոկմարի խոսքով ասած «փոշիացման» նոր արտահայտություն:

Այսպիսով յուրովի զուգակցելով արտաքին ու ներքին հանգերը հեղինակը բոլոր տողերի միջև ստեղծել է հնչյունական-ձևական աղերս և հաղորդվելիք նյութին տալով բանաստեղծական պատշաճ տեսք ու տարազ պատումը շղարշել երանգավոր նվագներով:

3. Ի տարբերություն շատ լեզուների հայերենը ունի կայուն-շար-

ժական շեշտ: Կայուն է այն իմաստով, որ չհաշված հատուկենտ բառեր /մի՞թե, միգուցե, մանավանդ, ո՞րերորդ, քանի՞երորդ և նորագույն առանձին փոխառություններն ու օտար հասարակ ու հատուկ անունները օպերա, Պուշկին և այլն/ օրինաչափորեն շեշտվում է բառավերջի ձայնավորը: Բացառություն է կազմում *ը* ձայնավորը, որ շեշտ առհասարակ չի ստանում: Սակայն այս բացառությունն էլ ունի իր բացառությունները, որոնք վերաբերում են երկու կարգի բառերի. առաջին կարգը կազմում են բնաձայնական կոչված բառերը, որոնց միակ ձայնավորը հենց *ը*-ն է /շրըխկ, չրըխկ, բըռռ, ղըռ, զըռ և այլն/, երկրորդ կարգը, չհաշված *ըստ, ընդ* նախդիրները, որոնք սովորաբար շեշտ չեն առնում /կապերը ընդհանրապես շեշտակիր չեն/ միակի է. այն հայոց մեջ գործածված եգիպտոսի պարսկաարաբական անվանումն է Մսըր /պարսկ **Mêsr,مصر** /:

Երբ բառը աճում է, շեշտը համապատասխանաբար տեղաշարժվում է առաջ կրկին ընկնելով իր կայուն տեղը վերջին վանկի վրա: Հնչյունային այս իրակությամբ էլ պայմանավորված է հայոց բանաստեղծության էական առանձնահատկությունը, անդամավոր կամ, այսպես ասած բարդ ռիթմական ոտքերով կազմությունը /Հմմ. *Մ. Աբեղյան*, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, էջ 119/: Կառուցվածքային իր ողջ բազմազանության հետ մեկտեղ նշված հանգամանքը բերում է տաղաչափական մի անհարմարություն, սահմանափակում է հանգի հնարավորությունները պարփակելով դրանք մեկ վանկի մեջ, որ կոչվում է *արական:* Ըստ այդմ անկախ ոտանավորի անդամների կազմությունից ու ոտքերի տեսակից տողավերջը սովորաբար ընկնում է շեշտի տակ, որով և հայերենի համար օրինաչափ է դառնում արական տողը, ուրեմն և արական հանգը:

Ի տարբերություն ռուսերենի, որտեղ ավելի մեծ հաճախականություն ունեն իգական, այդ թվում ստեղնյան ու հիպերստեղնյան տողերը. մեր տողերի արական բնույթը, բացի անդամավոր կազմությունից, ոչ պակաս չափով բխում է նաև շեշտադրության կայուն-շարժական բնույթից: Նորագույն հաշվումներով իգական տողերը ռուսական չափածոյում տատանվում են 60-65 %-ի, արական տողերը 35-40 % սահմաններում: Արական և իգական տողերի այսպիսի հարաբերակցություն ենք գտնում Ա. Ս. Պուշկինի հետևյալ գործերում.

| | արակ. տող, | իգակ. տող |
|---|---|---|
| «Բորիս Գոդունով» | 578 /37 %/ | 988 /63%/ |
| «Փոքրիկ ողբերգություններ» | 519 /39 %/ | 783 /61 %/ |
| «Ջրահարսը» | 174 /39 %/ | 271 /61%/ |

/հմմ. ***Г. Шенгели*, Техника стиха, М., 1960, стр. 158/:**

Հայոց չափածոյի համար, ցավոք, թվային ստույգ տվյալներ չունենք:

20-րդ դարի առաջին տասնամյակներից սկսած հանգիտության որոշ միապաղաղությունից խուսափելու համար առանձին հայ հեղինակներ /Վ.Տերյան, մասնավորապես Ե. Չարենց/, փորձ են անում շրջանառության մեջ մտցնելու երկվանկ իգական հանգեր ստեղծելով իգական տողեր /տե՛ս *Պ. Շարաբխանյան*. Հանգի մի քանի առանձնահատկություններ Ե. Չարենցի երկերում. ԲԵՀ, 1969, № 2, էջ 158 և հջ./: Սրա բնորոշ կողմը այն է, որ տողավերջի շեշտակիր վանկին հաջորդում է ևս մի անշեշտ վանկ /*երգը – հերկը – վերքը* և այլն/, և խոսքը ստանում է ռիթմիկ-երաժշտական բազմազանություն:

Ինչ վերաբերում է նոր ժամանակներին, հարկ է արձանագրել, որ բանաստեղծական տողերի զուգորդության այս նոր եղանակը հաստատուն կերպով մտնում է և իր հետագա զարգացումը գտնում Հ. Շիրազի, Պ. Սևակի, Վ. Դավթյանի, Գ. Էմինի և ուրիշների ստեղծագործություններում: Հ. Սահյանը ևս ոչ միայն չի հրաժարվում իգական հանգերից, այլև մեր հանգարանը հարստացնում է մի շարք նոր ու ինքնատիպ արտահայտություններով: Ահա «Դեռ չի ծնվել» ոտանավորը, որ էությամբ կարելի է համարել ծրագրային:

Ծաղկել է այն *եզերքը*,
Որի համար կռվեցի.
Բերք է տվել այն *հերկը*,
Որի հոգսից ծռվեցի...
Հազար երգեր եմ գրել,
Բայց երազիս մեջ անգամ
Դեռ չի ծնվել այն *երգը*,
Որի համար ծնվեցի /Ա, 369/:

Որ ենթաբնագրում զարգացնում է կատարելության հասնելու ձգտումը արվեստի գնահատման չափանիշ համարելու տեսությունը, դա դեռ մի կողմ: Մեզ զբաղեցնողը տվյալ ութնյակում իգական հանգերն են /եզեր*քը*- հեր*կը* - եր*գը*/, որ հանգաբառերը դարձնելով թեմատիկ տարրեր հնչեղություն են տվել խոսքին: Ուշագրավ է և այն պարագան, որ հիշյալ հարաշեշտ միավորներն արտաքին կազմով այնքան աղերս ունեն միմյանց հետ, որ մեկը հաջորդաբար ասես կրկնվում է մյուսի մեջ իբրև թե նրա բաղադրամասը լինի, որով բառերը մի տեսակ **արձագանք** են գտնում իրար մեջ /հմմտ. եզ-*երքը* – հեր*կը* - եր*գը*/: Սրանք ուժեղ և դաշնակավոր իգական հանգեր են, որ զոդել են տողերը իրար՝ ստեղծելով ռիթմական բարձր միություն: Այստեղ ուշադրություն է գրավում հետևյալ ոչ պակաս հետաքրքրություն ներկայացնող իրողությունը: Քանի որ բանաստեղծության առաջին տողե-

րը կանոնավորապես հանգակցված են /եզերքը – կռվեցի – հերկը – ծռվեցի/, լսողությունը ակամա սպասում է գալիք հանգերին և բավարարվածություն է ստանում հանգերը իրենց տեղում գտնելու դեպքում: Իսկ դրանից հետո, երբ հանգերը «ուշանում են», ինչպես բերված քաղվածքում, այսինքն անսպասելիորեն փոխվում է հանգավորման սկզբունքը /abab/, և երկու տող գնում են առանց հանգի, ուժեղանում է սպասման լարվածությունը, մեծանում ուշացած բավարարվածության գեղագիտական արժեքը: Սրանով ընդգծվում է «ուշացած» հանգակիր բառի իմաստային կշիռը: Սակայն «սպասելի հանգը կարելի է հեռացնել մեկ, երկու և հազիվ թե ավելի քան չորս տողով: Հինգ-վեց տողի հեռավորությամբ անջրպետված հանգը, արծագանք չգտնելով, մոռացվում է» /*М. Шенгели*, **Техника стиха, стр.** 243/:

Երկու խոսք *արծագանքվող* կոչված հանգերի մասին: Սրանք շատ հին պատմություն ունեն և բավականաչափ տարածված էին մանավանդ արևելյան չափածոյում: Դեռևս ֆիրդուսին «Շահնամեում» հանգավորում էր.

چنا نت بکوبم بگرز گران  که پولا د کوبند آهنگران [Չենանաք բեքուբամ բե գորզե *գերամ*, Քե փուլադ քուբանդ *ահանգերամ* /Այնպես քեզ զարկեմ ես գուրզով ծանրածանր, Հանց դարբինը սալին պողպատե կռանը/]:

Ավելի ուշ դրանք վերստին շրջանառության մեջ մտան 18-19-րդ դարերում: Բայց արդեն համարվում էին հանգավորման «թեթև» արվեստ, ուստի և ամենից շատ տեղ գտան, այսպես ասած «արիստոկրատական-սալոնային» բանաստեղծության մեջ: Ահա մեկ օրինակ ռուսական «ալբոմային» չափածոյից.

**Как розы здесь растут между ле*САМИ*?**

- ***Сами.***

**Кто мне ответствует, себя в лесу таЯ?**

- **Я .**

**Знать духи здесь живут, и это не отЛОЖНО.**

- **Ложно.**

Վ. Մայակովսկին նոր, քաղաքացիական հնչեղություն տվեց արծագանքվող հանգերին. հմմտ.

**- Кто виноват, что снова встретил ВрАНГЕЛЯ Я?**

**- Англия.**

- **Эй, товарищ, что делать, если новый лезет гоСУДАРЬ?**
- **Ударь**

**(Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 132).**

«Արծագանքվող հանգերի կոմպոզիցիոն սեղմությունը, - այսում է Մ. Շտոկմարը, - Վ. Մայակովսկին վերածեց ագիտացիոն լոզունգի,

մարտական հրամանի, որպիսին բնականաբար չկար և չէր կարող լինել հնագույն արծագանքվող բանաստեղծության հովվերգական ժանրերում: Այսպես Մայակովսկու չափածոյի հեղափոխական բովանդակությունը վերաիմաստավորում է ու վերակերպավորում հին ժամանակների բանաստեղծական ձևերը» /*М. Штокмар*, հիշ. աշխ. էջ 21/:

Կրկին գալով Հ. Սահյանին՝ ասենք, որ նրա չափածոյում հանդիպում են երկվանկ հանգերի կիրարկության ամենաայլազան արտահայտություններ, մեծ մասամբ հնչեղ և, որ նույնքան կարևոր է, ինքնատիպության որոշակի դրոշմով: Պատահում է՝ մի ամբողջ գործ կառուցված է լինում իգական հանգի վրա: Այսպիսին է «Հարկավոր չէին» ոտանավորը: Այն բաղկացած է չորս յոթտողանի և մեկ ութտողանի տներից, որոնց մեջ, բացառյալ բանատների առաջին և վերջին կրկնվող տողերը, ծայրից ծայր իշխում է հանգակցության հիշյալ ձևը: Ահա երկրորդ հատվածը.

Հարկավոր չէին ոչ ինձ, ոչ էլ քեզ
Ոչ մտերմական իմ *խորքությունը*,
Ոչ իմ հաջողակ *ծախորդությունը*,
Ոչ էլ ինքնիշխան իմ ճորտությունը:
Ոչ նզովյալի իմ *օրհնությունը*,
Ոչ անօգնական իմ *օգնությունը*,
Ոչ էլ երկուսիս այս *հոգնությունը*
Հարկավոր չէին ոչ ինձ, ոչ էլ քեզ /ՄԱ, 123/:

Սկսած երկրորդից մինչև նախավերջին տողը բոլոր տներում այսպես հաջորդաբար բացվում են քնարական հերոսի հոգու ծալքերը, բացահայտվում մինչև իսկ ամենախուսափուկ ապրումները: Իսկ առաջին ու վերջին տողերը, իբրև դառը եզրակացություն, հարակրկնությամբ օղակածև փակում են բանատունը, որպեսզի քիչ հետո նորից «բացեն» ու բորբոքեն չապաքինված վերքը:

Բոլոր տողերը առնչակցված են իրար հարաշեշտ իգական խոր հանգերով /*ԽՈՐՔությունը – ՉԱԽՈՐԴությունը – ՃՈՐՏությունը –ՕՐՀՆությունը – ՕԳՆությունը – ՀՈԳՆությունը*/, որոնք հաղորդվելիք նյութի բնույթին ու բովանդակությանը ներդաշնակ մի տխուր ու մելամաղձոտ մեղեդու նման ուղեկցում են պատումին՝ ընդգծելով բանաստեղծի կարոտից այրվող սրտի ալեբախումներն ու տագնապները: Դժվար չէ նկատել, որ ասվելիք բուն նյութը, այլ կերպ ասած՝ թեմայի զարգացման «աստիճանիկները» պարփակված են տողի առավել հնչեղ ու շեշտված մասերում՝ տողավերջի հանգերում: Պատահական չէ, որ Վ. Մայակովսկին ընդգծում էր. «Ես միշտ ամենաբնութագրական բառը դնում եմ տողավերջում և ինչ գնով էլ լինի՝ հանգ եմ գտնում նրա հա-

մար» /տե՛ս ***В.В.Маяковский***, **Как делать стихи, Полное собр. Соч., т. 12, М., 1959, стр. 143**/:

Վ. Մայակովսկու տաղաչափական այս յուրահատկությունը, ի դեպ, չի վրիպել Մ. Շտոկմարի հայացքից: Ճիշտ է նկատել նա, որ «Մայակովսկու [կիրառած] հանգերի իմաստային հագեցվածությունը առավել վառ կերպով զգացվում է հանգավորումը տվյալ բանաստեղծության թեմայի հետ համեմատելիս: Մինչև 17-19-րդ դարերի ռուս բանաստեղծների երկերում թեմայի զարգացումը հաճախ կենտրոնացված էր բանատողերի ներսում՝ չշոշափելով հանգավորման համահնչյունությունները, որով և ուզած թեմայի համար էլ կարող էին պիտանի լինել ավանդական, ըստ իմաստի քիչ թե շատ դիմազուրկ եղած հանգեր. *Մայակովսկին թեմատիկ նյութը համառորեն ներմուծում է հանգավորման բուն իսկ համակարգի մեջ, ուստի և նրա հանգերը ասես յուրովի թելադրվում են թեմայով և վերաթարմացվում երկից երկ*». ***М. Штокмар***, հիշ. աշխ, էջ 5-6. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Այսպես կարելի է բնութագրել և Հ. Սահյանի հանգավորման արվեստը:

Հատկանշական է և այն հանգամանքը, որ իգական հանգին մի առանձին լիցք է ներարկում մերձեցումը արական հանգի հետ, երբ մեջընդմեջ կամ տարբեր հաջորդականությամբ իրար են գալիս վերջաշեշտ ու հարաշեշտ հանգաբառեր, որով ստեղծվում են խաղացկուն ու երգեցիկ տողեր հնչյունական ախորժալուր ելևէջավորումով:

Մի առիթով հեղինակը ակնարկում է բնության ձայնով /այլ ոչ թե սեփական նախածեռնությամբ/ բանաստեղծ կոչվելու մեկ-երկու նախապայման: Առաջինն այն է, որ «քարափներն աչքիդ կարապներ են թվում, ճամփորդներ են դառնում ու ոգի են առնում ճամփաները»: Երկրորդ, առավել կարևոր նախապայմանը, որին հաջորդում է ընդհանրացումը, հետևյալն է.

1.Ու երբ մաքուր խղճիդ
2. Արծագանքն են *դառնում*
3. Եվ նախաստեղծ հացի
4. Բույր ու համ են *առնում*
5. Քո *բառերը*,
6. Անիմաստ է արդեն
7. *Թափառելը* /ՔԵ, 100/:

Ավելորդ է ասել, որ «նախաստեղծ հացի բույր ու համ» ունեն իր իսկ Հ. Սահյանի այս և այսօրինակ բառերն ու պատկերները: Բայց դա մի կողմ: Տվյալ պահին մեզ ավելի զբաղեցնում է բանատան հանգիտությունը: Նկատելի է, որ փոխեփոխ գործառված են արական և իգական հանգեր: Առաջին չորս տողը abab հաջորդականությամբ խաչածև

կապվում են անճիշտ ու ճիշտ արական հանգերով, ապա հետևում է հինգերորդ տողի իգական հանգը, որ շղթայվում է յոթերորդ տողի համանման հանգին */քո բառերը – թափառելը/*:

Հատկանշական է, որ ոչ միայն վերջաշեշտ հանգերն են անճիշտ /սրանց մի մասը/, այլև հարաշեշտ, որով ստացվել է ռիթմական խնդրի յուրօրինակ ու ինքնատիպ լուծում:

## 3. Քողարկված հանգ

Քողարկված հանգը ևս Հ. Սահյանի նախասիրություններից է և ուղեկցում է նրա ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր փուլերի գործերին:

Ինչպես անուղղակիորեն նկատվեց վերը, հանգիտության այս ձևը շատ կողմերով հիշեցնում է ներքին հանգը, և հաճախ դժվար է դրանք տարբերել իրարից: Առանձնացման համար ըստ էության պետք է նկատի ունենալ այն, որ քողարկված հանգերով կապված տողերը վերջանում են կրկնվող միևնույն տարրերով, որոնք մեծ մասամբ ձևական մասնիկներ են, նյութական իմաստից զուրկ միավորներ, ոչ քիչ դեպքերում՝ բաղադրյալ ստորոգյալի կամ բայական բաղադրյալ ժամանակածևերի հանգույց-օժանդակ բայը, այնինչ ներքին կամ տողամիջի հանգերը, տեսանք, լինում են «կամ տողավերջի հանգերը, որ մի երկրորդ և երրորդ անգամ ավելի կրկնվում են տողամիջում, կամ տողավերջի հանգերից անկախ ուրիշ, նոր հանգեր, որ առաջ են գալիս տողերի մեջ որոշ տեղերում» */Մ. Աբեղյան*, հիշ. աշխ, էջ 435/:

Քողարկված հանգերը Հ. Սահյանի երկերում ռիթմիկ-երաժշտական հնչեղություն են ստանում մասնավորապես, երբ զուգորդվում են հարաշեշտ կամ վերջաշեշտ հանգաբառի հետ, ինչը բազմազանություն է մտցնում նվագի մեջ, ոճը դարձնում ճկուն ու գեղակերպ:

Ահա ներբողվում են հայոց երկրի ու ոգու գոյատևման ու հարատևման խորհրդանիշ, աստղերին հասած մեր լեռնագագաթները, որոնք «խորություններ են անվերծանելի», և հազարամյա գմբեթները, որ «հոգնածավալ աշխարհի համար անառարկելի նորություններ են»:

Դու և Ամբերդ ես, և Բյուր *ԱԿԱՆ* ես,
Քեզ համար խորթ է *վաղանցավորը*,
Հավիտենության կանգնած *վԿԱՆ* ես
Եվ բացվող օրվա անդուլ *հնձվորը* /Քե, 37/:

Խաչածև abab հաջորդականությամբ կիրառված իգական և քողարկված հանգերը մի առանձնահատուկ երանգ են տալիս տողին

լսելիքը շոյելով երաժշտական հանդարտ ու մեղմ հնչյուններով:

Հոգեկան ինքնավերծանման անկեղծությամբ ու ապրումի բովանդակության խորությամբ վերին աստիճանի ինքնատիպ, սահյանական խոսուն գույներով կերտված գողտրիկ մի երկ է հետևյալ անվերնագիր ոտանավորը, որ մեջ ենք բերում ամբողջությամբ:

1. Հոգսերով,
2. Հույսերով
3. Ու սիրով
4. Ծաղրաբեռ,
5. Օրնիբուն
6. Միշտ արթուն,
7. Անդադրում.
8. Անհամբեր
9. Հևում է,
10. Վառվում է,
11. Թևում է...
12. Դեպի վեր...
13. *Պահել է*
14. *Ջահերը,*
15. Ջահել է
16. Սիրտս դեռ /ՆԴԲ, 202/:

Ստեղծագործությունը, այսպիսով, բաղկացած է ընդամենը երկու նախադասություններից, որոնց մեջ, հաղթահարելով բառասակավության դժվարությունները, հեղինակը հստակ ու մաքուր գծագրում է իր ոճի բազմազանությունը: Հանգիտության հիմնական գրեթե բոլոր արտահայտությունները կարելի է գտնել նրանում: Այստեղ կան և խորքի հանգեր, և հանգերի արծագանք մեկը մյուսի մեջ */հույսերով* ու *սիրով/, և հանգադարձ /ծաղրա**բեռ** - անհամ**բեր**/*, և իգական ու արական, և անճիշտ ու ճիշտ հանգերի զուգորդություն, որի մեջ ասես կայծկլտում է երիտասարդական հրայրք ու ավիշ: Ահա կվատերնյան սկզբունքով հյուսված այս բանաստեղծության հանգավորման բանաձևը aaab /cccb / d'd'd'b / e'E*e'b [*-ը /աստղանիշը/ անճիշտ հանգի նշան է, գլխատառը իգական, '-ը /ապաթարցը/ քողարկված]:

Բացառությամբ երրորդ, վեցերորդ, տասներկուերորդ ու տասնվեցերորդ տողերի մնացած բոլորն ընդգրկում են յուրաքանչյուրը մեկական բառածև, որով քերականական շեշտերն անխտիր զուգադիպում են ռիթմական շեշտերին: Սա տաղաչափական առումով, անշուշտ, առավելություն չէ բանաստեղծության համար, բայց և անխուսափելի է, քանի որ ամեն մի տող մի ռիթմական ոտք է: Հանգիտության տեսակետից ամենից հետաքրքրականը, սակայն, չորրորդ քառատողն է, որտեղ առաջին և երրորդ տողերը առնչակցվել են քողարկված արական ճիշտ հանգով */պահել է -- ջահել է/*, իսկ երկրորդը դրանց հետ իգական անճիշտ երկվանկ հանգով: Ինչ վերաբերում է չորրորդին, ասվեց, այն հանգակցվել է նախորդ տների վերջին 4, 8, 12-րդ տողերի հետ */ծաղրաբեռ - անհամբեր - դեպի վեր – սիրտս դեռ/*:

Այսպիսով իգական և արական քողարկված հանգերի զուգադասությամբ ստացվել է տաղաչափական բազմազանությամբ հագեցված մի պատկեր: Ըստ որում տողերի սեղմումը և հավասարեցումը

մեկական ոտքի հետ արված է ոչ պատահական կերպով: Հեղինակի նպատակն էր ցուցադրել իր հոգու կայտառությունը, սրտի երիտասարդական թրթիռները /Պահել է ջահերը, Ջահել է սիրտս դեռ/: Ուստի և այնպես է հյուսել տողերը, որ ոչ մի շեշտի կորուստ չլինի, առավել ցայտուն զգացվի դրանց ռիթմիկ խաղը: Այս առումով չի կարելի չհամաձայնել Վ. Խոլշևնիկովի հետ: «Ինչքան կարճ է տողը, - ընդգծում է նա, - այնքան կենսաթրթիռ ու կայտառ է հնչում: Որքան երկար է, այնքան ծորուն-երգեցիկ կամ հանդիսավոր» /***В. Е. Холшевников***, **Основы стиховедения. Русское стихосложение., Л., 1972, стр. 35**/: Ապա նաև «Երբ Մայակովսկին իր «**Как делать стихи?**» հոդվածում գրում էր «Ես /.../ ներքուստ համոզված եմ, որ *հերոսական կամ վսեմ հաղորդումների* համար անհրաժեշտ է վերցնել երկար չափեր վանկերի մեծ քանակությամբ, իսկ *ուրախ* կարճ», նա ոչ թե պարզապես հայտնում էր իր անձնական կարծիքը, այլ ընդհանրացնում էր չափածոյի դարավոր փորձը» /տես նույն տեղը/:

Բնությունը Հ. Սահյանի համար ոգևորության անսպառ շտեմարան է, ներշնչանքի հորդաբուխ աղբյուր: Ինչպես վկայվել է բազմիցս, հայրենի բնաշխարհի նրա պաշտամունքը յուրովսանն մարմնացումն է հայոց հողի և մարդու հանդեպ տածած անհուն սիրո, մարդկային հոգու բարոյական բարձրագույն ներդաշնակության երազանքի: Կարդանք շատ սովորական, նույնիսկ ռամկական մտածողություն հիշեցնող հետևյալ արտահայտություն-բնանկարը.

Ջորից եկավ ինչ-որ *ծիչ*, -
Պախրան *ծնում է*:
Մութը մաշվում է *քիչ-քիչ*,
Աստղը *քնում է*:
Սարը լույսի *լուրն առել*,
Կանգնել-*մնում է*,
Անտառն արդեն *քունն առել*,
Բայց դեռ *լռում է* /ՔԵ, 73/:

Յոթվանկանի ու հինգվանկանի բարդոտնյա տողերը փոխեփոխ զոդվել են իրար, առաջին քառատողում արական, տարահիմք և քողարկված /*ծիչ – քիչ-քիչ, ծնում է - քնում է*/, երկրորդում միայն քողարկված անճիշտ հանգերով /ԼՈՒՐՆ առել – ՔՈՒՆՆ առել, ՄՆՈՒՄ է - ԼՌՈՒՄ է/:

Հանգիտության յուրօրինակ գործառությամբ, որ բնորոշ է Հ. Սահյանի ոճին ու գրելաձևին, խոսքը համեմվում է հարազատ ու սրտամոտ նվագներով: Ի դեպ մեր ուսումնասիրած այս իսկ երկի /հարկավ և այլ գործերի/ արտահայտչական արվեստը չի վրիպել հայ գրաքննադատների ուշադրությունից արժանանալով բարձր գնահա-

տականի: Դրանք, կարդում ենք «Քարափների երգը» գրքի գրախոսականներից մեկում, «*մենը մյուսից ներհուն և իրենք «գեղջկական» պարզության մեջ հազվագյուտ խոր բանաստեղծություններ են» /**Սուրեն Աղաբաբյան**, ...Քո սարերին եմ թիկնելու նորից. «Հայրենիքի ծայն» շաբաթաթ., եր., 31, 07, 1968. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./* :

Խոսելով հեղինակի կիրառած հանգիտության մասին՝ նշենք նաև, որ ասվածը հեռու է նրա բոլոր դրսևորումները սպառելու հավակնությունից: Հ. Սահյանը ունի հարուստ ու բազմազան հանգարան, և չենք կասկածում, որ այն դեռ էլի կարժանանա հետազոտողների ուշադրությանը:

* * *

Հանգի մասին մեր դատողություններն ավարտելուց առաջ, փոքր-ինչ շեղվելով նյութից, նկատել տանք նաև, որ վերջին տարիներս, մանավանդ երիտասարդ որոշ ստեղծագործողների շրջանում մի հատուկ, չթաքնված ատելություն է նկատվում բանաստեղծական ավանդական ձևերի հանդեպ: Գրում են առանց հանգի, առանց ներքին համաչափության, տողերի, կիսատողերի ու բանատների ներդաշնակ կառուցվածքի, հաճախ առանց կետադրության նշանների /ուրեմն նաև առանց գլխատառերի/:

Կորչում է ռիթմը, ռիթմի հետ միասին նաև արվեստը: Իսկ ի՞նչ է մնում տեղը. մտքի և արտահայտչական եղանակների աղքատություն: Բանաստեղծությունը իբրև արվեստի գործ հաճախ ենթարկվում է լուծարքի:

Ոմանք նույնիսկ փորձում են հիմնավորել այն տեսականորեն, իբրև ապացույց երբեմն վկայակոչում են Նարեկացուն և ազգային մյուս մեծություններին: Դեռ ավելին: Չբավարարվելով ազգային մեծություններով՝ գնում-կանգնում են Ուիտմենի, Լորկայի ու Ապոլիների կողքին: Չէ՞ որ Ապոլիները նույնպես ինչ-որ ժամանակ գրել է առանց կետադրության, - բացականչում են նրանք, - ու հրաժարվում տրոհության բոլոր նշաններից /տե՛ս, օրինակ, *Յովհաննես Գրիգորյան*, Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը, ԳԹ, 06, 11, 1970/:

Ապոլիները, ինչո՞ւ չէ, ինչ-որ ժամանակ նույնպես գրել է առանց կետադրության, բայց գրել է՝ քաջ գիտակցելով, որ բարձրարվեստ բանաստեղծություններում «իսկական կետադրությունը ռիթմն ու դադարներն են»: Բայց սա չէ զարմանալին, այլ այն, որ որոշ տեսաբաններ կոչ են անում չափածոյից վերացնելու նրա տարբերակիչ հատկանիշները՝ նվագայնությունն ու համահնչյունությունը, ներդաշնակ կառուց-

վածքը, այլև հանգը և ընդհանրապես ռիթմը:

«Այսօր, - կարդում ենք նման մի դիտողություն. - *երբ մարդկանց բոլոր զգայարանները չափից ավելի լարված են և զգացումները կոնկրետացած, անհնարին է հանգավորված խոսելը: Իսկ հիմա պոեզիան խոսել է նշանակում /առաջ երգել/, ճիշտ խոսել»* /տես նույն տեղը. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Միամիտ ու մանկամիտ դատողություն:

Հարկ կա՞ հիշեցնելու, որ 20-րդ դարասկզբի աշխարհացունց հեղաբեկումների շրջանում, երբ ստեղծագործում էին Թումանյանն ու Տերյանը, Չարենցն ու Մայակովսկին և, ի դեպ, մեծ մասամբ գրում էին հանգավորված, «մարդկանց բոլոր զգայարանները» չափից ավելի պակաս չէին լարված, ոչ էլ «զգացումներն էին ոչ կոնկրետացված», կամ միգուցե նրանք միայն երգու՞մ էին, բայց ոչ «ճիշտ խոսում» [«հիմա պոեզիան խոսել է նշանակում /առաջ երգել/, ճիշտ խոսել»]:

Նման դատողությունների հիմքում ընկած է ժամանակակից տաղաչափագիտության մեջ տարածված և, պետք է ասել, տակավին հստակորեն չձևակերպված, բանաստեղծության հնչերանգային բաժանումը երկու տարատեսակի *երգայինի* կամ *մեղեդայինի* /**напевный** կամ **мелодичный**/ և *խոսքայինի* /**говорный**/, որ սխալ կերպով թարգմանում են *խոսակցականի*, սխալ էլ ըմբռնում /պոեզիա = խոսել, ճիշտ խոսել/ /տես ***В. Е. Холшевников***, հիշ. աշխ., էջ 141/:

Բ. Էյխենբաումը ընդունում է մի երրորդ տեսակ ևս *հռետորականը:*

Ահա տիպաբանական առավել տարածված մի բնորոշում. «Եթե երգային [բանաստեղծության] տողը, - գրում է Վ. Խուլշևնիկովը, - բնութագրվում է համաչափությամբ և խոսքի տաղաչափական ու հնչերանգային տրոհման զուգադիպությամբ, ապա խոսքային [բանաստեղծության] տողի համար բնորոշ է անհամաչափությունը, հնչերանգային-շարահյուսական շարքերի հարաբերակցության ազատությունը: Տողը ըստ հնչերանգի մերթ ավարտված է, մերթ ոչ, տողամիջյան դադարները մերթ լսվում են հստակորեն, մերթ ավելի թույլ: Տողը մերթ արտաբերվում է մեկ շնչով, մերթ էլ դադարներով տրոհվում մասերի: Բնական է, որ հնչերանգային-շարահյուսական նման կառուցվածքում մեղեդային շարժումը կարգավորված չէ, իսկ սա էլ ավելի է ընդգծում խոսքային տողի անհամաչափությունը» /ն.տ., էջ 151/:

Ըստ որում անհետաքրքրական չէ դիտել, որ օնեգինյան դասական հայտնի բանաստուն /Ա.Պուշկինի համանուն պոեմից/, որ հյուսված է հանգավորման բավականաչափ բարդ, բայց և հետևողականորեն կիրառվող սկզբունքով և զարգանում է որոշակի ու հստակ չափ ու կշռույթով, վերի ձևակերպման իր իսկ հեղինակի կողմից համար-

վում է «*խոսքային բանաստեղծության արտահայտություն*» /տես նույն տեղը/: Իսկ Բ.Էյխենբաումն ուղղակի ասում է. որ «Պուշկինի «Օնեգինի» և «Գրաֆ Նուլինի» *մեծավերջը փայլում է իր պրոզայիկ դարձվածներով. իր խոսքային բնույթով*» /**Б. М. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха (О поэзии), Л., 1969, стр. 333**/:

Դեռ ավելին. նա ընդգծում է. որ առհասարակ «*մեծավերջը բնութագրվում է որպես «ամենախոսքայինը բոլոր չափերի մեջ»*» /տես նույն տեղը. ընդգծումը հեղինակինն է/:

Ըստ որում չմոռանանք. որ ռուսական չափածոն. 18-րդ դարի իր ակունքներից /Կանտեմիրից ու Սիմեոն Պոլոցկուց/ սկսած. առ այսօր ոչ պակաս. քան երեք քառորդով /75 տոկոս/ գրված է մեծավերջով. իսկ Ա. Պուշկինի չափածոյում մեծավերջը կազմում է 84 տոկոս /տես ***М.Шенгели,*** **Техника стиха, М., 1960, стр. 106**/: Դեռ մի կողմ թողնենք մյուս մասը. որ պիտի գրված լինի մեծասարով կամ եռավանկ չափերով /ստեղն. քողաղոտ. վերջատանջ. երկշեշտ եռավանկ ոտքը քողաբորբը. ծանոթ չէ ռուսական բանաստեղծությանը/:

Սրանք նույնպես կարող են ունենալ խոսքային բանաստեղծության զգալի շերտ. ազատ բանաստեղծությունը կազմում է չնչին տոկոս. ուստի և հաշվից դուրս է: Պարզվում է. որ ռուսաց չափածոն 75-80 տոկոսով խոսքային է և այդպիսին լինելով՝ խստորեն ենթարկված է որոշակի չափերի. այսինքն՝ *իր հիմքում ունի որոշակի չափ ու կշռույթ*: Հետևաբար. *խոսքային լինել* չի նշանակում անպայման *չափ ու կշռույթից զուրկ լինել*. ինչպես կարծում են մեզանում ոմանք: Մյուս կողմից՝ *չափ ու կշռույթով գրել* չի նշանակում *անպայման միտել մեղեդայնության ու երգայնության*. լավագույն ապացույցը՝ Պ. Սևակի «Եղիցի լույս» ժողովածուն:

Վիճակագրական տվյալների բացակայության պատճառով. ցավոք. մենք չենք կարող որոշակի ասել. թե հայոց բանաստեղծության ո՛ր տոկոսը ի՛նչ չափով է գրված: Բայց որ ճնշող մասը. անկախ իր բնույթից. իրոք զարգանում է որոշակի *չափով*. դա վեր է ամեն կասկածից: Վկան Մ. Աբեղյանի գերագույն բարեխղճությամբ ու բանիմացությամբ մշակած. մի քանի տասնյակի հասնող հայկական բանաստեղծության կառուցածները. գծապատկերները /սխեմաները/ ըստ տեսակի ու չափ ու կշռույթի /հմմտ. ***Մ. Աբեղյան,*** Երկեր. հ. Ե. Եր.. 1970. էջեր 147-336/:

Մինչդեռ ոմանք. ձգտելով. իրենց ըմբռնմամբ. *խոսքային* բանաստեղծության. միամտորեն կարծում են. թե դրա համար *անպայման պետք է գրել առանց չափ ու կշռույթի*: Եվ այդպես վարվում են իբր նրա համար. որ դասական չափածոն *երգային էր. քանզի կշռույթով էր ու չափով:*

Չափածո խոսքի բնության ու էության մասին ունեցած սխալ պատկերացումը ոմանց հանգեցնում է այն բանին, որ ոչ միայն չափը, այլև հանգն ու առհասարակ ռիթմն են վանում բանաստեղծությունից: Բանաստեղծությունն ընդհանրապես վերանում է որպես արվեստի գործ: Ի հավելումն սրա պակասում են նաև պարզությունն ու հասկանալիությունը, որոնք ամենևին չեն մտահոգում երիտասարդ և արդեն ոչ երիտասարդ որոշ գրողների:

Գաղտնիք չէ, որ իսկական գեղարվեստականությունը «*արտահայտվում է որոշակի պատկերներով, իրենց մեջ պարփակված իմաստը լիուլի դրսևորող ցցուն ու շոշափելի ձևերով*» /***В. Г. Белинский***, **Полное собрание сочинений, т. 4., М., 1954, стр. 544**/:

Հենց այս նկատի ուներ Հ. Սահյանը արտահայտչական կառույցների իր պարզությամբ դասական բարձունքների հասած գրողը, երբ դառնությամբ հարց էր տալիս. «Բա որ մարդ ասելու բան ունենա /.../, միտքը շիկացած լինի, սիրտը բորբոքված, *պարզ խոսելուց կվախենա՞*» /«Ավանգարդ» լրագիր, 06, 03, 1969. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Բարձրարվեստ ու լիարժեք ամեն մի ստեղծագործություն ընթերցողին, հանդիսատեսին, դիտողին կամ ունկնդրին ներկայանում է ամենից առաջ իր *հասարակական բովանդակությամբ*, կենսական հարցերի արծարծման ու լուծման *ճշմարիտ հայեցակետով*, որի ավելի սեղմ բանաձևն է *սեփական ասելիքի առկայությունն*: Եվ այդ *ասելիքը* պետք է ունենա *հասարակական հնչեղություն*: Սա է արվեստի ամեն մի իսկական գործի հիմքը և չափանիշների չափանիշը:

Ասելիքի աղքատությունը, չնչինությունը, որ, վերջիվերջո, հանգեցնում է բովանդակազրկության, չի կարող իր հետ չբերել արտահայտչականության աղճատում, ամեն տեսակի հնչեղության ու ներդաշնակության կորուստ: Այսօր երիտասարդ շատ ստեղծագործողներ հիվանդագին ինչ-որ սովորույթի ուժով հակամետ են գրելու *առանց հանգի* մոռանալով, որ դա սպիտակ ոտանավորը, չափածոյի ձևերի կատարելության ավելի բարձր ու մեծ վարպետություն է պահանջում: Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ հանգի բացակայությունը պետք է վարձատրվի խոսքի բանաստեղծականության այլ գործոններով բառերի, զուգորդությունների ու շարահյուսական կապակցությունների հնչյունական դաշնակով, առձայնույթով ու բաղաձայնույթով և ամեն ինչից շատ ու առաջին հերթին ռիթմական բարձրագույն միությամբ: Բայց, տեսանք, որ հանգից հրաժարվողները նույնպիսի հեշտությամբ ու թեթևությամբ շրջանցում են նաև չափ ու կշռույթը. մեղեդայնության մասին խոսելն էլ ավելորդ է:

Տարօրինակ է, սակայն փաստ է. ստացվում է ոտանավոր *առանց... ոտքի*, չափածո *առանց չափի*, բանաստեղծություն *առանց*

*բանաստեղծականության*: Սա նշանակում է, ինչպես սրամիտ կերպով հեգնել է Պ.Սևակը, «նկար... *առանց գույնի*, երգ... *առանց ձայնի*: Այստեղից էլ ձևի այն քայքայումը, որ չնչում է մոտալուտ աղետի ծխով, ինչպես հրաբխային լեռը, որ նախ և առաջ իրեն է կործանելու, հետո միայն շրջապատը» /*Պ. Սևակ*, Դժվարը իրենից հասուն լինելն է. ՍԳ, 1970, № 5, էջ163/:

Մեր ազգային մեծություններից թերևս միայն Սիամանթոյին, մասամբ Դ. Վարուժանին ու Ե. Չարենցին է հաջողվել գրել չափածո խոսք առանց հանգի, չափ ու կշռույթի, այսինքն առանց ռիթմական բարձրագույն միության: Բայց մեր պատմությունը երիտասարդ հիշյալ ստեղծագործողներին շատ ավելի քիչ է հետաքրքրում, քան Արևմուտքում վերացապաշտության դրոշի տակ այստեղ ու այնտեղ մերթ ընդ մերթ լույս աշխարհ եկող «չափածո» ճամարտակություններն ու ծամածռությունները:

Բավական է «Գարունը» տպագրեր պոլսահայ գրող Զահրատի առանց հանգի ու չափի և մանավանդ առանց կետադրության ոտանավորների մի շարք, այդ թվում մի բացահայտ անհեթեթություն /«Գիշերակազմ Նիհարապահն ու Նիհարակազմ գիշերապահը»/, որպեսզի երիտասարդ բանաստեղծներից ոմանց գործերից շուտով հալածվեին տրոհության ու առոգանության նշանները, վերանային գլխատառերը: Ի՞նչ է սա, յուրովի դարձ դեպի գրականության «նախահիմքե՞րը»:

ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: *Զահրատի հիշյալ բանաստեղծությունը տպագրված է «Գարուն» հանդեսի 1968 թ. № 7-ում: Զահրատը, անշուշտ, շնորհալի բանաստեղծ է և ունի ուշադրության արժանի գործեր, որոնց կարելի էր ու անհրաժեշտ էր ներկայացնել հայ ընթերցողին, բայց ընտրությունը պետք է կատարվեր հմտորեն ու խելացի կերպով /այդպիսիք հետագայում իսկապես էլ ներկայացվեցին/: Այնինչ «Գարունը» գնացել էր սայթաքում ուղիով. ի թիվս այլ ոտանավորների՝ նա հրատարակել էր նաև «Գիշերակազմ Նիհարապահը» տողով սկսվող բովանդակազուրկ բառախաղը, որը նույնիսկ իր՝ հեղինակի խոստովանությամբ՝ «գրված է փորձելու համար»: Ահա մի քանի տող դրանից.*

*Գիշերակազմ Նիհարապահն ու Նիհարակազմ գիշերապահը*
*կդեգերին միատեղ*
*մին կխորհի իր կնոջ մոտալուտ ծննդաբերության վրա*
*Մյուսն իրեն ծննդալուտ մոտաբերության*
*Պաղալեղի տրամադրությամբ և տրամալեղի պաղադրությամբ*
*կժպտին իրարու*
*Այս անհեթեթ, արհեստածին ու բռնազբոսիկ բառերի կույտը*

*կարելի էր համարել «բանաստեղծական չարաճճիություն» և մի կողմ թողնել, եթե նույն ամսագրի հանձնարարականը չազդարարեր, թե Զահրատը բացում է հայոց չափածոյի զարգացման նոր ու հիմնական ուղիներից մեկը /և.տ/: Ուստի և գրական մամուլը բնականաբար չէր կարող չանդրադառնալ այդ փաստին ու ամենայն խստությամբ չհատապարտել «տեսական» նման ընդհանրացումները: «Գրական թերթը» տպագրում է գրող Վահագն Դավթյանի հոդվածը՝ «Ծննդալուտ մոտաբերությամբ» խորագրով: Քննադատելով «Գարունի» վարած քաղաքականությունը, հատկապես նրա հիշյալ հանձնարարականի հեղինակ Ալ. Թոփչյանի գնահատումները՝ հողինակը բացահայտում է դրանց հիմքն ու առանցքը: «Խոնարհվելով այն ամենի առաջ, - գրում է նա, - ինչ մոդայիկ է, դրսից բերովի, գրական սնոբը հավակնություն ունի կարծելու, թե իր ճաշակը հենց այդ պատճառով բարձրագույնն է, և ինքն իրավատու է խոսելու անառարկելի տոնով»: Ապա պարսավելով ազգային ավանդները ոտնատակ անելու ամեն տեսակի փորձերը՝ նա ընդգծում է. «Այսպես, ուրեմն, կարելի է շարունակել եվրոպական ու ամերիկյան պոետների ավանդները, և քանի որ Զահրատը «կանխատեսել է և բացել այն հիմնական ուղիներից մեկը, որով պիտի զարգանա հայ բանաստեղծությունը», ապա ուզած-չուզած պետք է շարունակել նաև նրա ավանդները, բայց ոչ մեր մեծերինը...» /տե՛ս Վ. Դավթյան, Ծննդալուտ մոտաբերությամբ, ԳԹ, 27, 11, 1968. ընդգծումը մերն է - Ա. Պ./:*

*Որքան էլ զարմանալի թվա, հինգ տարի անց նույն «Գարունի» էջերում Ալ. Թոփչյանը կրկին անդրադառնում է հին վեճին. կարծես թե ի պատասխան և ի հեճուկս ճշմարիտ քննադատության՝ նույն այս բանաստեղծությունը վերստին գնահատում է այսպես. /«Գիշերակազմ նիհարապահը» և «Նիհարակազմ գիշերապահը»/ բանաստեղծական հնարանքը դադարում է որպես բառախաղ հնչել և բացում է դարաշրջանի երևույթներից մեկը»: Տե՛ս Ալ. Թոփչյան, Զահրատ /Բանաստեղծական դիմանկարի փորձ/,«Գարուն», 1973, № 10, էջ 72:*

Ինչպես նկատվեց վերը, ոտանավոր գրողներից շատերը նաև համոզված «տեսաբաններ» են, հանդես են գալիս հոդվածներով փորձելով հիմնավորել այն սկզբունքները, որոնցով առաջնորդվում են ստեղծագործելիս: Հաճախ կարող է թվալ, թե ծանոթ են ու հաղորդակից ազգային ու համաշխարհային դարավոր արժեքներին ու ավանդական ձևերին: Սակայն, ցավոք, սա լոկ արտաքին տպավորության արդյունք է: Իրականում նրանք այդ բոլորին շփվել են, ինչպես իրենք

կասեին, միայն «մակերեսորեն». իրապես քիչ բան գիտեն խորքով: Նրանց գրական վարպետության բացակայության հիմնական պատճառը, գուցե ամենահիմնական, այն է, որ ոչ միայն կյանքն ու աշխարհը, այլև սեփական ժողովրդի /նաև այլոց/ անցյալի ու ժամանակակից գեղարվեստական արժեքները չեն ճանաչում ու չեն յուրացրել կարգին, ինչպես որ հարկն է:

Կա և երկրորդ մի պատճառ: Ճիշտ էր ասում Պ.Սևակը, թե ամեն մի արվեստ ունի իր այսպես ասած արհեստը նաև: Եվ արժե այս առթիվ լսել նրա անկեղծ գրույցը երիտասարդ գրողների հետ: «Արվեստի այդ արհեստն է, - ասում էր նա, - որ համարյա բացակայում է մեր երիտասարդների մեծամասնության միջից: Ապացու՞յց: Սիավասիկ: Նրանցից ամենատաղանդավորներին /.../ հենց այս րոպեին խնդրենք ուրիշ մի լեզվից թարգմանելու մի բանաստեղծություն, որ շատ է դուր եկել իրենց, բայց գրված է հանգով ու չափով: Շրթունքս կկտրեմ, եթե նրանք կարողանան դա անել ոչ թե գերազանց, այլ միջակից էլ ցածր մակարդակով: Չեն կարող, որովհետև ոչ թե *ետ են սովորել*, այլ երբևիցե *չեն էլ սովորել* իրենց արհեստը, առանց որի արվեստ չի կարող լինել: Նրանք շատ են նման այն երևակայական երաժշտին, որ ծայնանիշ, նոտա կարդալ չգիտե և միաժամանակ համոզված է, որ արդեն ծալել ու գրպանն է դրել թշվառական բախերին, մոցարտներին, բեթհովեններին, էլ չասած ինչ-որ բարտոկների ու շոստակովիչների մասին» /*Պ. Սևակ*, Դժվարը իրենից հասուն լինելն է, ՍԳ, 1970, № 5, էջ 163-164/:

Գնահատականը թեև պատկերավոր է ու համեմված ոճական զեղումներով, բայց ավելի քան ճշմարիտ է ու սպառիչ բնութագիրն է նորարարության անվան տակ հանդես եկող ամեն տեսակի ու որակի «փորձարարությունների»:

«Բանաստեղծական տեխնիկան /ինչ Պ. Սևակը կոչում էր արհեստ - Ա.Պ./ կարելի է և պետք է սովորել, - ընդգծում էր Վ. Բրյուսովը: Բանաստեղծական տաղանդը չափածոյի այդ իսկական ոսկին, կարող է զգացվել և կոպիտ ու անտաշ ստեղծագործություններում, - այդպիսի օրինակներ հայտնի են, - սակայն իր շնորհքը դրսևորել լիովին կարող է լոկ նա, ով կատարելությամբ է տիրապետում արվեստի տեխնիկային» /***В. Брюсов*, Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучии, по строфике и формам, М., 1918, стр. 7-8/**:

Ինչևիցե, պարզ է ու ակնհայտ, որ երիտասարդ բանաստեղծների որոշ մասը գնում էր /և գնում է/ ոչ ճշմարիտ ուղիով, որ չէր կարող չանհանգստացնել մեզ: Ինքնորոշման ու ինքնաբացահայտման նրանց որոնումները, արտահայտչական նոր ձևերի փնտրտուքը տակավին չեն տվել գոհացուցիչ արդյունք: Դրանց հեղինակները առայժմ չեն

կարողացել ձերբազատվել ու դուրս գալ նորամոլիկության շրջանակներից ու մերձենալ իսկական, բարձր ու վսեմ արվեստին: Ժամանակի ու աշխարհի լուրջ հոգսերը, մարդու և մարդկայինի, անհատի ու հասարակության փոխհարաբերության, քաղաքացիական պարտքի գիտակցության հարցերը դեռևս պատկառելի հեռավորության վրա են գտնվում նրանց ստեղծագործություններից:

Այս բոլորի հանդեպ գրական հասարակայնությունը, իհարկե, անտարբեր մնալ չէր կարող: Ուստի և միանգամայն բնական ու սպասելի էր այն աշխույժ ու թեժ բանավեճը, որ 1969-71թթ. լայնորեն ծավալվեց գրական մամուլի էջերում:

Մի անգամ ևս դասովելով այն սայթաքուն ու մերժելի ուղին, որ ոտն են առել երիտասարդ ստեղծագործողներից շատերը, մեր բանաստեղծության վաղվա մտահոգություններով տոգորված գրաքննադատները, ընդհանրապես մտավորականները գրեթե համակարծիք էին այն խնդրում, որ նորագույն չափածոն կարող է և պետք է զարգանա ազգային ավանդների հողի վրա՝ խորացնելով կյանքի ճանաչողությունը, ապրումի անկեղծությունը, գեղեցիկի զգացողությունը, ձգտելով արտահայտչական պարզության, որ եղել և մնում է իսկական արվեստի գերագույն չափանիշը:

Գալով արտաքին լեզվական-կառուցվածքային հյուսվածքին ընդգծվում էր, որ, չկրկնելով հինը, բայց և չանտեսելով այն, անհրաժեշտ է ստեղծագործաբար յուրացնել անցյալի ավանդները, վերածնել ու վերաթարմացնել դրանք՝ ժամանակի տիրող մտայնությանն ու ոգուն ներդաշնակ:

Հ. Սահյանի գեղեցիկ բանաձևումով՝ պետք է հասնել այն բանին, որ կյանքի ուղեգիր ստացող երիտասարդ ստեղծագործողների երգերում «բառերը մերձենան իրար»

Ոչ թե աշունքվա քմահաճ քամու
Բերանը ընկած
Մի պատահական թիթեղյա տուփի
Եվ ծառից պոկված
Մի որբևայրի տերևի նման,
Այլ սիրահարված աղավնիների
Կտուցների պես /Ա, 331/:

Վերը նշված բանավեճի նյութերից մասնավորապես տե՛ս ***Ալբ. Կոստանյան***, Ինքնադրսևորման տառապանքը /ՍԳ, 1969, № 7/, ***Գևորգ Հատիտյան***, Նորագույն բանաստեղծության ձգտումները / ՍԳ, 1969, № 3/, ***Պարույր Սևակ,*** Դժվարը իրենից հասուն լինելն է /ՍԳ, 1970, № 5/, ***Հենրիկ Գալստյան***, Բանաստեղծության ըմբռնումը /ՍԳ, 1970, № 6/, ***Վահե Սաֆարյան***, Որոնումի և վերակառուցման ճիգեր /ՍԳ, 1970, № 7/

և այլն:

ՍԳ հանդեսում բացված բանավեճը շարունակվեց ու ամփոփվեց խմբագրության կլոր սեղանի շուրջը հրավիրված մեր գրականության ու գրաքննադատության առաջատար մի շարք ներկայացուցիչների կենդանի ու անկեղծ զրույցով, որին համապատասխան զեկուցումներով մասնակցեցին *Ստ. Կոտիկյան*, Մեծ մտքերի ու մեծ հույզերի պոեզիայի համար. *Ս. Աղաբաբյան*, Դեպի կենդանի աղբյուրները, *Վ. Սաֆարյան*, Աղմուկ նորարարության անվան տակ. բանաստեղծությունը ռեբուս չէ. *Ա. Սահինյան*. Պաշտպանները մեղադրողի դերում. *Վ. Մնացականյան*, Հավատում եմ..., *Ս. Կապուտիկյան*, Ժամանակի շունչը և ասելիքի պակասը. *Ս. Սարինյան*, Եկեք չգուշակենք, *Գ. Էմին*, Իմ դիտողությունները. *Վ. Կարենց*, Տաղանդները կգան, *Էդ. Զրբաշյան*, Գտնել ժամանակի զարկերակը. և ուրիշները /ասուլիսի նյութերը տես ՍԳ. 1971, № 2, էջ 86-125/:

«Գրական թերթում» նույնպես տպագրվեցին բանավիճային մի շարք հոդվածներ. որոնցից հիշատակելի են *Արմ. Մարտիրոսյան*. Առողջ որոնումների ճանապարհին /09, 10, 1970/, *Հովհ. Գրիգորյան*. Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը /06, 11, 1970/, *Սերգեյ Աթաբեկյան*, Չապրված զգացումների հորձանուտում /11, 12, 1970/, *Գևորգ Հատիտյան*. Մի քանի էական ճշտումներ / 08, 01,1971/, *Ս. Արզումանյան*, Հայրենական ավանդները և երիտասարդական պոեզիան /29, 01, 1971/ և այլն:

## 4. Բաղաձայնույթ

Սա բանաստեղծական հնչյունական դաշնակի ամենահին ու նախնական տարրերից է, թերևս հնագույն արտահայտությունը, որ սաղմնային վիճակում առկա է եղել դեռևս մեր պատմիչների հաղորդած առասպելներում: Գր. Նարեկացին ևս ավանդել է բաղաձայնույթի լավագույն նմուշներ:

Նախ նշենք, որ բաղաձայնույթը հանգիտության տարատեսակներից է: Մ. Աբեղյանը ընդունում է հնչյունների դաշնակի, այսինքն հանգիտության երեք արտահայտություն ա/ բաղաձայնների հանգիտություն կամ *բաղաձայնույթ*. բ/ ձայնավորների հանգիտություն կամ *առձայնույթ*. գ/ բառավերջի հանգիտություն կամ հանգ /տես նրա երկեր, հ. Ե, էջ 336 և հջ./: Ռուս նշանավոր տաղաչափագետ Վ. Ժիրմունսկին առհասարակ հանգ է համարում «ամեն մի հնչյունական կրկնություն. որ ձևավորում է բանաստեղծության տաղաչափական հյուսվածքը» /կոմպոզիցիան. տես ***В. М. Жирмунский***, **Рифма, её история и**

**теория, ПБ., 1923, стр. 9/:**

Խոսքի մեջ իրենց մեծ հաճախականությամբ կարող են առանձնանալ ու երբեմն ընդգծվել նույն կամ նույնորակ հնչյուններ կմ հնչյունակապակցություններ ունեցող բառական-քերականական միավորներ: Նույնպիսի երևույթ կարելի է նկատել և արվեստի այլ ձևերում. այսպես՝ գեղանկարչության մեջ, որտեղ առանձին դեպքերում որոշ ու հստակ զգացվում է հեղինակի նախասիրած գույնի կամ երանգի տարածական իշխանությունը, որ բխում է ոճական առանձնահատկություններից և հաճախ ունենում է գաղափարական նպատակադրում /հմմտ. ֆրանսիական վերածննդյան շրջանի մեծ գեղանկարիչ Նիկոլաս Փուսենի կտավները, որոնք ասես ողողված են երիտասարդ գինվորի արյան պես վառ կարմիր գույնով/: Նույնը կարելի է ասել կիրառական արվեստի այլևայլ արտահայտությունների, նաև քանդակագործության մասին, որտեղ հաճախ առաջին գծի վրա են մղվում արտահայտչական որոշակի պարույրը, գիծը, ուրվագիծը և այլն: Երաժշտական գործի մեջ՝ փոքր լինի թե մեծ, պատահում է առանձնանում է հնչյունական ավարտուն մի պատկեր, որ, կախված հեղինակային մեկնաբանությունից ու գործիքավորման յուրահատկություններից, պարբերաբար կրկնվում է ծայնային տարբեր ծավալներով ու բարձրությամբ /օկտավաներով/ ամեն անգամ ստանալով նորանոր երանգավորումներ, մշտապես ուշադրության կենտրոնում պահելով ու շեշտելով հնչյունային թեմատիկ պատկերը:

Տեղին է այստեղ հիշատակել հայազգի հռչակավոր երգահան Ա.Խաչատրյանի «Գայանե» բալետի համանվագային այն պատկերը, որ կոչվում է «Սուսերավորների պարը»: Մի՞թե պողպատյա սրերի սուրսայր շեղբերի՝ պղնձե վահաններին ու սաղավարտներին բախվելուց առաջացող շաչ ու շառաչի լսողական պատրանքը չէ, որ սկզբից մինչև վերջ առկա է նրանում, ինչը պայմանավորված է երաժշտական այս կամ այն հնչյունի ու հնչյունախմբերի հաճախականությամբ, այլև գործիքավորման նպատակային ու հմուտ արտահայտությամբ:

Արվեստավոր խոսքում նման իրակությունը կոչվում է *առձայնույթ /ասոնանս/*, և *բաղաձայնույթ / ալիտերացիա/:* Առաջին դեպքում առկա է լինում *նման* ձայնավորների կուտակում, երկրորդ դեպքում՝ *բաղաձայնների:*

Ըստ որում՝ պատումի քնարականության տեսակետից ավելի արդյունավետ է բաղաձայնույթի գործառությունը, քան առձայնույթի: Եվ դա միանգամայն բնական է ու հասկանալի, քանի որ բաղաձայնները իրենց քանակական առավելության ու որակական բազմազանության շնորհիվ ավելի մեծ հնարավորություններ են տալիս և զգալի դեր են խաղում հանգիտության, ռիթմական խնդիրների կարգավորման,

մանավանդ բնության ինչ-ինչ երևույթների զգայական ընկալման ձայնային պատրանք ստեղծելու տեսակետից:

Իբրև խոսքի բանաստեղծականացման միջոցի բաղաձայնույթի դիմել են մեր անցյալի անվանի վարպետներ Հ. Թումանյանը, Վ. Տերյանը, Ե. Չարենցը, ավելի ուշ Ա. Վշտունին, Գ. Սարյանը, Հ. Շիրազը, Գ. Էմինը, Պ. Սևակը և այլք:

Նույնական կամ նույնատիպ հնչյունակապակցությունների բանաստեղծական պատկերային իրակությունը նոր ձևերով դրսևորվելով որոշակի զարգացում ունեցավ Հ. Սահյանի չափածոյում: Ուսումնասիրելով նրա ստեղծագործության քնարական երանգները գալիս ենք այն հետևության, որ հեղինակի մտածելակերպը և այս բնագավառում խիստ առանձնանում է իր յուրահատկությամբ:

Իր ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր շրջաններում նա հակված է եղել օգտագործելու համահնչյունության այս եղանակը և տվել է մտքի ու ձևի ներդաշնակության ցայտուն նմուշներ:

Բաղաձայնույթի դիմելու հիմնական նպատակադրումը անցյալում սովորաբար բխել է բնության համապատասխան երևույթի կամ իրողության զգայական պատկեր ստեղծելու ձգտումից /շշուկ, որոտ, ջրի կարկաչյուն, հովից կամ քամուց առաջացած տերևների սոսափյուն և այլն/: Այս են փաստում դասական չափածոյից ժառանգված առավել հաջող նմուշները, որոնք, կարելի է ասել, արդեն վեր են ածվել քերթության որոշակի կառույցների /հմմտ. ՕնՕղաներուն պես ՑընՕուն Օափ կՋարկեն իմ հուՇեր» - Մ. Մեծարենց, «ԱՇնան մՇուՇում ՇՇուկ ու ՇրՇյուն» - Վ. Տերյան, «Օփում է Օովն ալեՕաՕան, Օփում է սիրտը տղի, գոռում է Օովն ահեղաՋայն, նա կռվում է կատաղի» - Հ. Թումանյան, «Դու ԹոԹով ԹիԹեռ ԹմԲլիկ ԹմԲկահար, Թող քո ԹմԲուկը ԹունԴ ԹնԴա» - Ա. Վշտունի, «ՍըվՍըվում են Սև ՍոՍիները, փՍփՍում են աՍեՍ խավարին» - Ե. Չարենց, **"Знакомым Шумом Шорох и верШин..." -- А. С. Пушкин, «Чуть слыШно, бесШумно ШурШат камыШи» -- Бальмонт** և այլն/:

Այս կամ այն խմբի հնչյունների բաղաձայնների կուտակումը և համաչափ բաշխումը տողում, այսպիսով, նպաստում են նյութն ըմբռնելու առավել զգայական բեկումով, ստեղծելու շոշափելիության, առարկայականության տպավորություն:

Գալով Հ. Սահյանին պետք է խոստովանել, որ իրենից առաջ ունենալով խոսքի մեծ վարպետների մեզ ավանդած հիշյալ և այլ բազմաթիվ հնչապատկերներ նա իր առջև ծառացած է տեսել լրջագույն մի խնդիր երկու հնարավոր լուծումով. քնարական այս բարձրարվեստ արտահայտություններից հետո կամ հրաժարվել նվագայնության նման իրակությունից, կամ վստահելով սեփական ուժերին

փորձել զարգացնել ժառանգված ավանդույթները թարմություն մտցնելով նրանց մեջ: Ինչպես վայել է իսկական արվեստագետին, նա ընտրում է, իհարկե, երկրորդ ուղին: Ի՛ր իսկ խոստովանությամբ խորհրդավոր ոգևորության պահերին «Աստված մի տեսակ խելքդ առնում է, և քեզ թվում է, թե արածդ շատ կարևոր մի բան է, այնպիսի մի բան, որ մինչև քեզ չի արվել և քեզնից հետո էլ չի արվելու... այլապես հնարավոր չէր լինի գրիչ վերցնել Դանթեից ու Դուրյանից հետո» /տե՛ս «Քննադատների և բանաստեղծների երկխոսությունը», ՍԳ, 1970, № 9, էջ 105: Համարում տպագրված են Հ.Սահյանի բանաստեղծություններ մի շարք, որը նախապես տրված է եղել քննադատներ Ս.Աղաբաբյանին և Վ.Մնացականյանին՝ ծանոթանալու, վերջիններիս կարծիքը այդ շարքի մասին և հեղինակի պատասխանը/:

Եվ նա ստեղծում է բաղաձայնույթի վարպետ կիրառությամբ հյուսված բանաստեղծական գործեր: Ըստ որում պետք է նշել, որ նա բաղաձայնույթի դիմում է ոչ միայն բնության ինչ-ինչ երևույթների լսողական ընկալումն ուժեղացնելու, օտար մի բառով ասած *իմիտացիայի* համար, որպիսիք, անշուշտ, գերակշռում են, և մենք կտեսնենք դա հետագա շարադրանքի ընթացքում, այլև, Վ. Խոլշևնիկովի արտահայտությամբ՝ «հնչյունական ընդգծման, տողի կամ մի քանի տողերի առանձնացման, ընթերցողի վրա զգայական ներգործության ուժեղացման նպատակով» ***/В. Е. Холшевников*, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1972, стр. 85-86/**:

Ահա պատերազմի դեմ խաղաղության ուժերի անխորտակելի կամքի ու արիության երգը, որի մեջ պատմվում է նաև այն մասին, որ թեև մեզ վիճակված էին ծանր արհավիրք ու փորձություններ, բայց հավատը երբեք չլքեց մեր հոգին.

Մեր բախտի բաժինը դաժան,
Դժվար էր մեր երթն աշխարհում,
Վառվում էր մեր վերքը, սակայն,
Թնդում էր մեր երգն աշխարհում /Բ, 189/:

ժ շչական ձայնեղ բաղաձայնի կուտակումը առաջին երկու տողերում սրում է լսողական լարվածությունը, քանի որ այն բառերում է առկա հիշյալ հնչյունը, որոնք նախադասության կենտրոնական անդամներ են /մեկ ենթակա, երկու ստորոգյալ/, տվյալ դեպքում նաև հիմնական գաղափարի կրողներ: Նշված հնչյունն ընդգծվում է նաև այն պատճառով, որ գտնվում է շեշտակիր վանկերում նախորդելով անմիջապես շեշտի տակ ընկած ձայնավորներին /դա-ժան, բա-ժին/, մեկ դեպքում վերջընթեր վանկում /դըժ-վար/: Առաջին երկու դեպքում ժ հնչյունակիր համահնչյուն միավորները հաջորդում են իրար ասես մեր ականջին հասցնելով մի ամբողջ սերնդի բախտի դաժան անվի

ժանգապատ սռնիի սիրտ սղոցող ճռինչը: Երկրորդ տողում առկա Վ ձայնեղ շփականի կուտակումով լուծված է հոգեբանական այլ խնդիր. «ՎառՎում էր մեր Վերքը» նախադասության մեջ, թվում է, արծագանքվում է թշնամու սև գնդակի բացած վերքի մրմունը ու նվոցը փոխված հառաչանքի: *Վերքը* միավորը ներդաշնակ չափով հաջորդ տողում կապվում է *երգը* բառին՝ շեշտելով հակադրությունը /«Վառվում էր մեր *վերքը*, սակայն թնդում էր մեր *երգն* աշխարհում»/, մի պատկեր, որն այստեղ խորհրդանշում է անհատնում հավատը մարդկայնության հաղթանակի հանդեպ:

Ականա հիշեցինք Ե. Չարենցիցն, որ նույն Վ հնչյունով մեծ վարպետությամբ ստեղծել է անհույս հեծեծանքի լսողական խաբկանք. Ալին այդ օրը այնքան էր աշխատել, որ «հալից ընկել էր, բայց պիտի աշխատեր էլի».

ՆՎում էր ամեն մի մկանը,
ՆՎալով քաշում էր դեպի տուն.
Բավակա՛ն է, ասում էր, բավակա՛ն է
Հոգնությունը քո... /ԵՉԸԵ, 362/:

Հ. Սահյանի մեծ նախորդը ևս խոսքին քնարականություն է տվել համահունչ միավորների ու զուգորդությունների ինքնատիպ կիրառությամբ:

Եթե ճշմարիտ է, որ նյութը թելադրում է իր գույնը, գիծը, ձայնը, ռիթմը, ապա թեմայի ընտրությունը իր հետ պետք է բերի նաև հնչյունների նոր համամասնություն: Բաղաձայնույթի դերն ու միտվածությունն ընդհանուր առմամբ թեև նույնն են, բայց իսկական արվեստի ստեղծագործության մեջ ամեն անգամ ծնվում է բովանդակության ու ձևի նոր դաշնակ /Հ.Սահյանի չափածոյում կիրառված բաղաձայնույթի մասին տես նաև մեր «Բաղաձայնույթը իբրև խոսքի բանաստեղծականության արտահայտություն» հոդվածը, ԼՀԳ, 1972, № 11/:

Կարդում ենք հետևյալ քառատողը.

Առվի վՇՇոՑով, բարդու խՇՇոՑով,
Հովի սուլոՑով անվերՋ-անվերՋ,
Բահի զնգոՑով, օՋախի բոՑով
ԳալիՍ մտնում է երգերիՍ մեՋ /Ա, 78/:

Թվարկվում են թեմատիկ առարկաներ՝ իրենց բնորոշ հնչյունական արտահայտություններով. առվի *վշշոցը*, բարդու *խշշոցն* ու հովի *սուլոցը*, միախառնվելով մետաղի ազնիվ զնգոցին, ստեղծուն են ականջ շոյող մի հուզաթաթավ ու հաճելի համանվագ, որի կատարողական հիմնական տարրերն են սուլական ու շչական բաղաձայններով հագեցած բառերը *վշշոց, խշշոց, սուլոց* և *զնգոց*: Սակայն բաղաձայնույթի գործողության ծիրը սրանով չի սպառվում, այլ այս կամ այն չա-

փով ընդգրկում է նաև մյուս գրեթե բոլոր միավորները: Հիշյալ ձևերին յուրովի ձայնակցում և հնչյունական իրենց երանգներն են բերում *ան-վերՋ-անվերՋ. օՋախի բոց. գալիՍ* /-մտնում/ *երգերիՍ մեջ* բաղադրությունները ու կապակցությունները:

Ըստ որում նկատենք նաև, որ այս վերջին ընդգծված հնչյունները չէին առանձնանա ու դիտվի իբրև բաղաձայնութի դրսևորում, եթե չհանգուցվեին ընդհանուր շղթայի նեջ մտնող նմանակ ձևերին: Նույնորակ հնչյունների մեկ այլ խաղով ստանում ենք ջրվեժի ու գնացքի սուլոցի լսողական պատրանք.

Դու ժայռիՑ ՇառաՉող Ջրվեժ,
ժայռի մեՋ լույՍերի ամրոՑ,
ԱՇխարհի հեռու ՇայրերիՑ
ժամանող գնաՑքի ՍուլոՑ... /Ա, 67/:

ժ և Ջ ձայնեղների կուտակումը միաժամանակ յուրովի լսելի է դարձնում ժայռից գահավիժող ջրերի շառաչյունը:

Նորից դառնալով Շ խուլ շչականին պետք է խոստովանել, որ հեղինակը լավ է տիրապետում այն հնչեցնելու արվեստին: Քանի որ բաղաձայնը խուլ է զուրկ ձայնալարերի թրթռումից, ուստի և, հասկանալի է, նրա կրկնությամբ, թվում է, մեղմանում են գույները, ձայնային երանգները նվազում, վեր են ածվում մեղմ ու քնքուշ շշուկների.

ՄՇուՇների ՇղարՇի տակ
ԱՇնան խաՇամն է խՇխՇում,
Քամու Չեռքերն անհամարՉակ
Ամպի փեՇերն են քաՇքՇում /Բ, 206/:

Կարդում ենք, և թվում է ընկնում ենք խորհրդավոր շշուկների իշխանության տակ, բոլորեքյան շշուկներ են, և մշուշն է շշնջում, և շղարշը /«մշուշների շղարշի տակ»/, և աշունն էլ շրշյուն ունի, իսկ խաշամը խշխշում է, ինչը տեղովը մեկ «շշուկ է ու շրշյուն»:

Հ.Սահյանը, այսպիսով, հավաստում ու հիմնավորում է իր մեծ նախորդի Վ. Տերյանի հնչապատկերների աշխարհն ազատ ելումուտ ունենալու իրավունքը: Առավել կարևորը, սակայն, այն է, որ այդ ծանոթ թվացող աշխարհում հեղինակը հայտաբերում է նոր շավիղներ ու արահետներ զուտ սահյանական նվագներ: Այս եզրակացությունն ապացուցող, բերված փաստերից բացի, կան և այլ վկայություններ:

Հայտնի է, որ խոսքի քնարականության համար բաղաձայնույթի դիմելիս սովորաբար վերցվում են նույնասեռ կամ նույնահունչ բաղաձայններ, դիցուք Ս-ն զուգակցվում է Չ-ի հետ, Շ-ն Չ-ի հետ, Ճ-ն Ջ-ի հետ և այլն: Այլ խոսքով բանաստեղծական հիշյալ իրողությունը, որքան մեզ հայտնի է, մեծավ մասամբ կառուցվել է սուլական ու շչական բաղաձայնների զուգորդություններով: Նկատի չունենք այստեղ ու

այնտեղ հատուկենտ ցրված բացառությունները. հմմտ. Ա. Վշտունու ծանոթ պատկերը, որ հիմնված է առաջնալեզվային ու շրթնային պայթական բաղաձայնների կրկնության վրա. «Դու ԹոԹով ԹիԹեռ ԹմԲլիկ ԹմԲկահար...»:

Հ. Սահյանը փորձում է թարմ շունչ ներարկել ավանդական այս իրողության մեջ՝ համադրելով առաջին պահ անհամատեղելի թվացող հնչյունական միավորներ: Միևնույն սուլական ու շչական խուլ հնչյունների խաղը նա ուղեկցում է ոչ այլ բանով, քան ձայնորդներով: Կարդանք բնագիրը.

Մի հուշի աննշմար նշխարից
Ձրատվաճ Ձրաղացն իմ երգի
Ուր որ է կարթնանա, կերգի,
Կաղմկի գոհացաճ աշխարհից /Բ, 179-180/:

Առաջին տողում շ շչականն ընդմիջված է ն ձայնորդով, երկրորդում և հաջորդներում, մտքի զարգացման զուգընթաց, փոխվում են և ձայնային երանգները. շրջանառության մեջ են մտնում ջրի ու ջրաղացի հետ կապված հասկացություններ: Սրանց թելադրանքով անհրաժեշտություն է ծագում ստեղծելու ջրաղացի երգի փոխարկված աշխատանքային աղմուկի առարկայական-մարմնական զգացողություն: Ձ-ն, որ հիշեցնում է ջրաղացի աշխատանքը, մեջընդմեջ աղերսվում է Ր ձայնորդի հետ, որով խոսքը դառնում է առավել երգեցիկ ու նվագուն:

Հ. Սահյանը ունի բանաստեղծական նուրբ հոտառություն: Անբացատրելի ինչ-որ զորությամբ, ներհուն ճանապարհներով նա հասնում է հնչյունների և անդրապատկերվող իրականության այնպիսի միասնության, որ խոսքը յուրովի վեր է ածվում բնական ինքնաբուխ երգի: Այդ են վկայում բերված հատվածները: Հավաստենք մեր եզրակացությունը նաև այլ բնագրային օրինակներով:

Ամպրոպ է լեռներում: Ամպերը որոտում են, կայծակը ճայթում է, և երբ ամեն ինչ խաղաղվում է, սկսվում է կարկուտը: Բնության այս սովորական երևույթը, գրողի գրչի տակ իմաստավորվելով, ստացել է անսովոր հնչեղություն, վերափոխվել քերթողական արվեստի հրաշալի կերտվածքի:

Երկնքում Բամբյուն է ու Բոց,
Եկնքում կայծ ու կռիվ,
Բախվում են Խորթ ու Խռով
Ամպերը խռիվ-խռիվ:
Խրվում են իրար երախ,
Խրտնում են իրար գրկից,
Թռնում են իրար թիկունք,

ԲՌնում են իՐաՐ ԲկիՑ /ՍԳ, 1970, №. 9, էջ 6/:

Տողերի միջից ասել լսվում են լիցքավորված ամպերի շանթ ու կայծակի ճայթյունները, որոնք ուղեկցվում են ձորերում ու կիրճերում արձագանքվող ամպերի խուլ խռխռոցով: Պայթյունի խաբկանք ստեղծում են շրթնային ու ետնալեզվային պայթականները /Բ, Կ, Ք/, որ հաճախված են առաջին երկատողում /ԵրԿնՔում ԲամԲյուն է ու ԲոՑ, ԵրԿնՔում Կայծ ու Կռիվ/: Իսկ խուլ աղմուկը խռլտոցը, որ պատումին ծառայում է որպես հենք, զգացնել են տալիս առաջնալեզվային Ռ – Ր ձայնորդները, շրթնաատամնային Վ ձայնեղն ու ետնալեզվային Խ շփականը, որոնք կուտակված են անհնարին խտությամբ /Բախվում են Խորթ ու Խռով ամպերը ԽՌիվ-ԽՌիվ: ԽՐվում են իՐաՐ ԵՐախ, ԽՐտնում են իՐաՐ գՐկից, և այլն/:

Եվ այսպես բաղաձայնական որոշակի գործիքավորմամբ բնական որոտն ու աղմուկը շարունակ պահվում են ուշադրության կենտրոնում: Եվ որովհետև ամեն ինչ շնչավորված է ու անձնավորված, ուրեմն և այդքան կռիվ տալուց ու իրար գզելուց հետո ամպերը ուժասպառված պետք է որ խաղաղվեն: Ու, իսկապես, այդպես էլ լինում է, միայն թե իրենց մեջ պարփակված ուժը փոխարկված անձրևի ու կարկուտի, հեղում են երկրի վրա:

Հոգնում են ոՐոտալուց,
ՔՐտնում են ու ջուՐ դաՌնում,
Փլվում են ԵՐկՐի վՐա,
Ամեն ինչ իՐաՐ խաՌնում /ն.տ./:

Այստեղ էլ առաջին գծի վրա են գալիս նույն ձայնորդները Ր-ն, Ռ-ն, Ն-ն, բաղաձայնույթի նոր արտահայտությամբ:

Երկու խոսք *հնչյունական գործիքավորում* կոչված տաղաչափական իրողության մասին: Այն սովորաբար բաժանում են հետևյալ ենթատեսակների. ա/ *իշխողական գործիքավորում* /լեյտմոտիվային/. կրկնվում են թեմատիկ բուն նյութի հետ կապված որևէ բառի հնչյունները, որ շարունակ հիշողության մեջ պահեն կարևոր բառը, կապակցությունը և այլն: բ/ *Արտասանական գործիքավորում* /կինետիկ/. ընտրվում են այնպիսի հնչյուններ, որոնց արտաբերման եղանակը յուրովի «հիշեցնում» է բառիմաստը ֆիզիկական շարժման իմաստով. հմմտ.

**Там рыдала княжня Евдокия,**
**Воздух силясь гуБаМи ПойМать (Ахматова).**

Վերջին տողը արտաբերելիս շուրթերն անընդհատ բացուխուփ են արվում /Վ, Բ, Մ/, ասես օդն են ուզում բռնել շուրթերով, շնչահեղձ են լինում, ինչը համապատասխանում է նաև բառերի արտահայտած իմաստին - Воздух силясь **губами поймать**: գ/ *Գծային գործիքավորում*

/գրաֆիկական/. Տողում ներդաշնակ կերպով դասավորվում են նույն հնչյունները կամ հնչապատկերները /ՐՐ, ԻԻ, ԼԼ և այլն/: դ/ *Բացասական գործիքավորում* /լիպոգրամմա/. որևէ հնչյուն առհասարակ չի գործածվում. օրինակ Լազոսը Պինդարոսի ուսուցիչը /4-րդ դար մ.թ.ա./ Դեմետրեին ձոնած իր բանաստեղծության մեջ չի օգտագործել **C** հնչյունը /սիգման/: Ռուսներից այն կիրառել է Դերժավինը **«Ласточка»** և **«Бабочка»** ստեղծագործություններում բնավ չօգտագործելով ձայնորդ Ր-ն /տես ***Г. Шенгели*, Техника стиха, М., 1960, стр. 268/**:

Հայոց մեջ գործառված կա միայն առաջինը. մյուսները չեն հանդիպում:

Կրկին գալով Հ. Սահյանին՝ նշենք, որ նրա չափածոյում բառերը հաճախ ոչ միայն և ոչ այնքան գիտակցել, որքան զգացնել, լսել. նույնիսկ դիտել են տալիս բնության որոշակի դրվագներն ու երևույթները: Ինչպես կարելի էր նկատել վերը բերված օրինակներից, հեղինակը չի վերցնում բաղաձայնույթի, եթե կարելի է այսպես ասել, պատրաստի բանաձևեր ու կաղապարներ, այլ, ստեղծագործական մշակման ենթարկելով իրականությունը, զարգացնում է նոր արտահայտություններով տալով նրան նոր գոյաձև, նոր ներդաշնակություն:

Անհրաժեշտ է ընդգծել ոչ պակաս կարևոր այն հանգամանքը, որ արվեստի բարձր վարպետություն է պետք ունենալ նմանաձայն հնչյունների կենտրոնացումը իր նպատակին ծառայեցնելու համար, այլապես կառաջանա անհաճո կրկնություն, անիմաստ հնչյունախաղ, լավագույն դեպքում՝ բառախաղ /կալամբուր/:

Որ Հ. Սահյանը վերահասու է նմանաձայնության օրենքի գաղտնիքներին, դա վեր է ամեն կասկածից և բազմիցս փաստված է անհրաժեշտ վկայություններով՝ ինչպես սույն ենթագլխում, այնպես էլ այլ առիթներով: Կուզեինք այստեղ ավելացնել, որ բաղաձայնույթի իրականությունը նրա երկերում դրսևորվում է իր ճկունությամբ ու գեղակերպ ձևերով, այն իմաստով, որ հնչյունների խաղն ու թրթիռները նյութից նյութ փոխվում են՝ ամեն անգամ լուծելով նոր խնդիրներ, ստանալով նոր որակ ու կերպ: Հիշենք, թե ինչպիսի մեղմությամբ էր աշնան քամուց «խաշամը խշխշում մշուշների շղարշի տակ» ընթերցողի մեջ առաջացնելով խաղաղ երազանքների տրամադրություն: Սակայն նույն քամին՝ դեպքերի ու ժամանակների հետ կարող է փոխվել, դառնալ «լարախաղաց ու ծաղրածու», կատաղած «տանել-քաղել մի մեծ ու լավ աշուն»: Այսքանից հետո, երբ թախիծը պաշարում է քեզ, և կոտրված է տրամադրությունդ, կարո՞ղ ես նախկին քնքշանքով խոսել քամու հետ, քամու մասին: Հազիվ զսպելով զայրույթդ, որպեսզի չափի զգացումը չկորցնես ու այպանես, դառնացած պիտի ձայն տաս.

Թող գա, այգուս խՇՇան
ԽաՇամն առնի-գնա,
ՓռՉակալված, փռՉոտ,
ՓՇաքաղված քամին /Բ, 242/:

Այլ է հոգեկան վիճակդ, դրան համապատասխան բաղաձայնությունը ընդգծում է այլ երանգներ: Նույն Շ-Չ շչականները, ուղեկցվելով Փ շրթնային խուլին, շեշտում են հեղինակիդ բացասական վերաբերմունքը մանավանդ շնորհիվ այն բանի, որ կիրարկված են արդեն իսկ ոչ դրական իմաստ ունեցող մակդիրներում */փռչակալված, փռչոտ/:* Սրանց կողքին անգամ *փշաքաղված*-ն է ստանում վանողական երանգ:

Նույնանման հնչյունների ձայնային հատկանիշների փոփոխությամբ պայմանավորված բնահասարակական երևույթների լսողական-զգայական ներգործության բազմազեղուն բնույթը կարող է արտահայտվել նույնիսկ միևնույն երգի մեջ թեմատիկ նյութի զարգացման համընթաց:

Ահա հայոց եղերական անցյալի խտացված մի պատկեր.

Դժվար է եղել քո ուղին
Ու դաժան է եղել աՇխարհում,
ժայռերդ խժռող խուժդուժ
Մի Խուժան է եղել աՇխարհում:
Բայց ուժիդ հավատը քեՉնիՑ
Անբաժան է եղել աՇխարհում /Ա, 224/:

Ժ ձայնեղի պարբերաբար կրկնությունը անխտիր բոլոր տողերում Խ-Ղ-Շ հնչյունների հարևանությամբ նյութը դարձնում են ավելի քան առարկայական. այն տպավորությունն է ստացվում, թե մեր ականջը սողոցում են «խուժդուժ խուժանի» վայրագություններին զոհվող, մորթվող մայրերի ու մանկանց աղեկտուր ու հուսաբեկ ճիչն ու անեծքը: Բովանդակությանը հար ու ներդաշնակ ծանր են շարժվում բառերը, որոնց շեշտված հնչյունները ասես փողային նվագախմբի դեղձան արծաթով Շոպենի «Մահվան քայլերգն» են հիշեցնում ուղեկցելով թաղման թափորին:

Բայց հարատևության հավատը երբեք չի լքել հայորդուն:

Մի ձեռքիդ մոխիր, մի ձեռքիդ
ՅաՍաման է եղել աշխարհում:
Եղել է մթին Մարութա,
ԼուՍավան է եղել աշխարհում,
Եվ նրանց միջև անՍահման
Մի Սահման է եղել աշխարհում:
Նորոգված ու նորոգ դպրության

Մի Սահանք է եղել աշխարհում,
Եվ գուցե երբևէ կհիշեՍ.
Որ այդ նոր Սահանքում նաև
Մի Սահյան է եղել աշխարհում /ն.տ./:

Որտեղ կա «յասաման ու լույս», «նորոգված ու նորոգ դպրության սահանք», մռայլ գույները տեղ չեն կարող ունենալ. դրանց փոխարեն ասպարեզ են գալիս լուսավոր ու պայծառ երանգներ, խոժոռաձայն դեղձան շեփորի տեղը ասես բռնում է սիրո ու լավապաշտության հայտարար սրինգը: Ժ ձայնեղը իսպառ վերանում է իր «մռայլ» երանգով, դեռ հեռվից բանատան հենց սկզբից սկսում է հաճախանալ և ապա տիրապետություն է հաստատում Ս խուլ սուլականը. ավելի ստույգ ՍՍՄ, ՍԱՎ, ՍԱՀ հնչյունակապակցությունները, մանավանդ վերջինը, որ վերածվելով ձայնապատկերի՝ իր երգն ավարտում է հեղինակի անվան մեջ /յաՍԱՄան – լուՍԱՎան - անՍԱՀման – ՍԱՀանքում – ՍԱՀյան/:

Բաղաձայնույթին այստեղ հաջողությամբ ձայնակցում է նաև *առձայնույթը* Ա *ձայնավորի հաճախականությամբ* /հմմտ. փակագծված միավորները. հայերենի և այլ լեզուների ձայնավորների մեղեդայնության մասին տե՛ս նաև ***Գր. Վանցյանի*** «Հայերենի ձայնավորների նվագայնությունը» արժեքավոր. սակայն, ցավոք, մոռացված հոդվածը, «Մուրճ» ամսագիր, 1897, № 6/:

Ճիշտ է նկատված, որ հնչյունների և հնչյունակապակցությունների նման կրկնությունները «առանձնացնում են բառերը, որոնք միացած են համանման հնչյուններով, ծառայում են որպես յուրովի հնչյունական ընդգծում՝ իրենց մեջ պարփակված իմաստների համար, իսկ երբեմն էլ ստեղծում նոր, անսպասելի զուգորդություններ բառիմաստների միջև» /***М. Штокмар***, **Рифма Маяковского, М., 1958, стр. 65**/:

Համանման հնչյունների դիրքի, զուգակցության, որակի, հաջորդականության ու գործառության կերպի այլափոխությամբ, այսպիսով, նորոգվում է բաղաձայնույթի բանաստեղծական արժեքը:

* * *

Բաղաձայնույթի մասին մեր խոսքը ամփոփելուց առաջ հարկ ենք համարում համառոտակի անդրադառնալ բանաստեղծության հնչյունական ձևավորմանը կամ, ինչպես ասում են՝ գործիքավորմանն անմիջապես վերաբերող մի հարցի:

Հնչյունները, ինքնին վերցրած, ունե՞ն արդյոք կամ կարո՞ղ են

ունենալ իմաստային որևէ երանգ, կարո՞ղ են արտահայտել ինչ-որ զգացում կամ թեկուզ զգացական երանգավորում, ի վիճակի՞ են կապվելու առարկայական որոշակի իմաստի հետ:

Վ. Ֆոն Հումբոլդտից սկսած շատերն են դրական պատասխան տվել սրան, շատերն էլ վիճարկել ու մերժել են կամ ընդունել վերապահությամբ /տե՛ս ***Вильгельм фон Гумбольдт*, О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода (Введение в всеобщее языкознание), СПБ, 1859, стр. 45** և հջ./:

«Հասկանալի է, - գրում է Ժորժ Վանդրիեսը, - որ այժմ այլևս ոչ ոք չի համաձայնի ոչ Դե Բրոսի, ոչ Քուր դը Ժեբելենի հետ, թե բառը իրոք ձևավորվել է իրենց արտահայտած հասկացությանը համարժեք հնչյուններից և որ, օրինակ, ֆրանսերեն fleuve /գետ/ բառում «L» սահուն հնչյունն իր մեջ պարունակող «fle» հնչակապակցությունը մեր մեջ արթնացնում է ինչ-որ «հոսունության» զգացողություն: Չկա, - ընդգծում է նա, - նախաստեղծ համապատասխանություն բառի հնչյունների և իմաստի միջև: /.../ Լեզվաբաններից ոչ ոք չի ստորագրի Ֆոմա Ակվինսկու այն բանաձևի տակ, ըստ որի իրերի անվանումը համապատասխանում է նրանց բնությանը - Nomina debent naturis rerum Congruere» /***Ж. Вандриес*, Язык, М., 1937, стр. 174**/:

Այս տեսության տակ, իհարկե, այսօր ոչ ոք չի ստորագրի: Սակայն մեր վերը առաջադրած հարցին, թե հնչյունները ինքնին հուզական կամ իմաստային որևէ արժեք ունե՞ն, շատերն են դրական պատասխանել, նման ըմբռնումը մինչև իսկ տեղ է գրավել դասագրքում:

Այսպես մեջ բերելով Ալֆ. Դը Մյուսեի տողը «La haine dans la'me, L'amour dans les yeux» /«Հոգում ատելություն, աչքերում սեր...»/, Շչերբան մեկնաբանում է. «Այստեղ չորս շեշտված ձայնավոր կա, որոնցից առաջին երկուսը բաց են և արտահայտում են զայրույթի ամբողջ պաթոսը, մյուս երկուսը դրսևորում են քնքուշ զգացմունք» /***Л.В.Щерба*, Фонетика французского языка, М., 1948, стр. 57**/:

Ի դեպ ոչ պակաս հետաքրքրական է նաև այն իրողությունը, որ չափածո ասմունքի ստեղծողները բանաստեղծները, նույնպես անտարբեր չեն մնացել հիշյալ վեճի հանդեպ: Յու. Լերմոնտովին, օրինակ, **Ю**-ն թվում էր «տամուկ» /**«Я без ума от тройственных созвучий и влажных рифм, как например на Ю»**/: Վ. Մայակովսկին հավանում էր ձայնորդ Р-ն և շչական Ш-ն ու ЩՉ-ն /**«Есть ещё хорошие буквы Эр, Ша, Ща»**/, իսկ Կ. Բատյուշկովին դրանք բոլորովին էլ դուր չէին գալիս, մասնավորապես շչականները: Ֆրանսիացի մի բանաստեղծ Ա. Ռեմբոն, կեսլուրջ-կեսկատակ, նույնիսկ մի սոնետ է գրել ձայնավորների մասին: Ահա այն Ա. Կուբլիցկայա-Պիոտտուխի ռուսերեն թարգմա-

նությամբ:

**А – чёрный, белый Е: И – красный; У-- зелёный;**
**О – синий; тайну их скажу я в свой черед.**
**А – бархатный корсет на теле насекомых,**
**Которые жужжат над смрадом нечистот.**
**Е – белизна холстов, палаток и тумана,**
**Блеск горных ледников и хрупких опахал.**
**И – пурпурная кровь, сочащаяся рана,**
**Иль алые уста средь гнева и похвал.**
**У –трепетная рябь зелёных вод широких,**
**Спокойные луга, покой морщин глубоких**
**На трудовом челе алхимиков седых.**
**О – звонкий рёв, пронзительный и странный,**
**Полёты ангелов и тиши небес пространный,**
**О – дивных глаз её лиловые лучи.**

Նման ըմբռնումներն արձագանք գտան նաև Հայաստանում: Այսպես ըստ Հ. Սուրխաթյանի Ռ-ն «առնականություն ու եռանդ արտահայտող հնչյուն է», իսկ Ր-ն «մեղմում է եռանդի թափի արտահայտությունը» հետևյալ հատվածում.

Մթագին գիշերում, աշխարհում մթամած, խավարում
Կվառենք չմեռնող, չմարող կրակը մեր հոգու,
Մեր ողջույնը սիրով կնետենք և մարդկանց, և երկրին,
Եվ հեռուն ես ու դու /Վ. Տերյան. տես *Հ. Սուրխաթյան.* Գրականության հարցեր, Եր., 1970, էջ 168/:

Հիշյալ տեսությանը տուրք տվեց նաև Գր. Վանցյանը և, որքան էլ զարմանալի թվա, նաև նույն ինքը Մ. Աբեղյանը: «Եթե մի տխուր ու տրտում վիճակ է նկարագրվում, - գրում է նա, -- կարելի չէ բաց ու պայծառ Ա ձայնավորի հանգիտություն անել և, ընդհակառակն, պայծառ և ուրախ տրամադրությունը կարելի չէ արտահայտել Ու, Ի, Ը ձայնավորների հանգիտությամբ» */Մ. Աբեղյան,* Երկեր, հ.Ե, էջ 338/:

Հետևելով Մ. Աբեղյանին տողիրիս գրողը նույնպես ժամանակին ընդունել է այս սխալ դրույթը, որից պետք է հրաժարվել և հրաժարվում ենք /տես մեր «Բաղաձայնույթը իբրև խոսքի բանաստեղծականության արտահայտություն» հոդվածը, ԼՀԳ, 1972, № 11, էջ 29-30/:

Չի կարելի իսկապես չհամաձայնել Գ. Շենգելու հետ. «Լ հնչյունը, - հեգնում է նա, - նրբութո՞ւն է արտահայտում: Բայց ճապոներենում առհասարակ չկա Լ. ճապոնացիք «Լենին»-ը գրում են և արտասանում «Րենին»: Արդյոք սա նշանակո՞ւմ է, որ նրանց լեզվով հնարավոր չէ արտահայտել քնքշանք: Եվ, ընդհակառակն, էստոներենը արտակարգորեն հագեցած է Լ-ով. նշանակո՞ւմ է արդյոք սա, որ էստոնա-

ցիք արտակարգ նուրբ են ու դյուրազգաց» /*Г. Шенгели*, հիշ. աշխ.. էջ 263/:

Նշենք նաև, որ հիշյալ դրութը եթե ուղղակիորեն չի բխում Ֆոմա Ակվինսկու բանաձևից, համենայն դեպս նրա ուղղակի արձագանքն է: Սրա հետ անմիջապես առնչվում է հին, բայց դեպքից դեպք բորբոքվող այն վեճը, թե բառերը արդյոք ունե՞ն գեղագիտական արժեք բնագրից դուրս, առանձին վերցրած, և թե կա՞ն արդյոք *բանաստեղծական* և *ոչ բանաստեղծական* բառեր /այս մասին ավելի մանրամասն տես մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը», Եր.. 1970. էջ 204 և հջ./:

Ամբողջ հարցն այն է, որ բառից ու բնագրից դուրս հնչյունները, զուրկ լինելով գեղագիտական որևէ արժեքից, բանաստեղծական խոսքում, մտնելով այլևայլ զուգորդությունների մեջ, դրանք իմաստավորվում են, ձեռք բերում զարմանալի հնչեղություն ու զգացական լիցք: Ճիշտ է նկատված, որ «Բանաստեղծությունը սերում է երգից, որի մեղեդին միշտ հուզական է: Անջատվելով մեղեդուց և վերածվելով բառի ինքնուրույն արվեստի չափածոն պահպանել է երաժշտականության մի շարք հատկություններ» /*В. Е. Холшевников*, **Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1972, стр. 75**/:

Ուստի և միանգամայն բնական է, որ «Բանաստեղծական խոսքի հնչյունները օժտված են լինում զգացական բովանդակությամբ: Իզուր չէ, որ բանաստեղծները չափածոն հաճախ կոչում են հնչյունների արվեստ. «**Но дорожит одними звуками пиит**»:

Ակնհայտ է, որ իմաստազատիչ դերից զատ, խոսքի հնչյունները բանատողերում ունենում են նաև գեղագիտական նշանակություն: «Կարդալով կամ լսելով բանաստեղծություններ մենք ակամա ունկնդրում ենք բառերի հնչյունական կազմը, որտում հնչյունների կրկնությունները» /և.տ./:

Դառնալով կրկին բաղաձայնությին ու առձայնությին, առհասարակ հնչյունական գործիքավորմանը ավելացնենք, որ այդ բոլորը պետք է բխեն նյութից, համապատասխանեն երկի ժանրային առանձնահատկություններին, որպեսզի լինեն նպատակային և ստանան բանաստեղծական հնչեղություն, ստեղծեն բարեհնչյունություն, եթե պետք է նաև անբարեհնչություն, ինչը այլ կերպ կոչվում է «կակոֆոնիա» /«Ներս է մըտնում մի ՋԸՌ չոբան...», ՀՓ/:

## 5. Բառակրկնություններ

Հարանման հնչյունների և հնչյունակապակցությունների տեղին ու հիմնավորված հաճախականությունը զգալիորեն պայմանավորում

է բանատան ու տողի բանաստեղծական հնչեղությունը: Բաղաձայնույթը, արտաքին ու ներքին և քողարկված հանգերը, որ բանաստեղծության գլխավոր նախապայմաններից են, ի վերջ, այլ բան չեն, քան տողամիջի կամ վերջի հնչյունապատկերների յուրօրինակ կրկնություններ:

Ինչպես երաժշտական ստեղծագործության մեջ, չափածո խոսքում ևս կրկնվել կարող են ոչ միայն առանձին հնչյուններ ու հնչյունախմբեր, այլև ամբողջական ավարտուն պատկերներ: Գեղարվեստական խոսքում վերջինս դրսևորվում է իբրև բառարմատների, զուգորդությունների կրկնություն: Սա լեզվական-քերականական մի իրողություն է, որ հայտնի չափով նպաստում է ասույթի հուզական լիցքավորմանը, քնարականությանն ու մեղեդիականությանը:

Որպես խոսքարվեստի երաժշտականության տարրեր բառակրկնությունները արգասավոր են մասնավորապես չափածոյում, որտեղ, պատահում է, գալով առաջին գծի վրա, վեր են ածվում արտահայտչական հիմնական միջոցի՝ կանխորոշելով տողի և հատվածի գեղագիտական ներգործության ուժն ու արժեքը: Նույնական բառերի ու ձևերի հաճախադեպ կիրարկությունը միաժամանակ ենթադրում է գեղարվեստական բարձր վարպետություն, որի բացակայության դեպքում, ինչպես լինում է սովորաբար, լեզվական արվեստի հիշյալ իրակությունը կորցնում է իր նշանակությունը՝ վերածվելով իր կոչման հակադրության: Այս դեպքում ևս ստացվում է ոչ թե «աստվածային բան», այլ տաղտկալի ու անգույն միապաղաղություն, որ չի կարող գոհացում տալ ընթերցողի ոչ մտքին, ոչ սրտին մանավանդ:

Կրկնության արվեստը հին է և արմատներով գնում է դեպի դարերի խորքը: Բառական ու քերականական միավորների մասնակի կամ լիակատար նույնությունների կարելի է հանդիպել մինչև իսկ հեթանոսական շրջանից ավանդված երկերում. հմմտ. Մ. Խորենացու «Պատմության» մեջ պահված «*Երկներ* երկին, *երկներ* երկիր, *երկներ* և ծովն ծիրանի»:

Բազում ու բազմազան կրկնված բառեր ու պատկերներ կան Գողթն գավառի երգիչների ստեղծագործություններում, այլև մեր ազգային էպոսում: Նկատենք նաև, որ հարակրկնությունների բազմաթիվ նմուշներ է պահում նաև «Աստվածաշունչը»:

Միջնադարի ու ավելի ուշ շրջանի գրական երկերում բառակրկնությունները ամենևին չնվազեցին, այլ ստացան նոր ու տարաբնույթ դրսևորումներ: Կարելի է ասել, որ արտահայտչական սույն միջոցին դիմում են առավելապես նրանք, ովքեր ամենից շատ ու սերտ են կապված ժողովրդական ստեղծագործության հետ և սնվում են նրա ակունքներից:

Հ. Սահյանը պատկանում է արվեստագետների այս խմբին: Բառածների, բաղադրությունների ու զուգորդությունների որոշակի գործառությամբ, տեսանելի ու անտեսանելի բազմաթիվ երակներով նա առնչակցվում է ժողովրդական մտածողությանը և իր հոգևոր հիմնական սնունդը ստանում նրանից: Սրան պետք է ավելացնել և այն, որ ասվածը վերաբերում է նաև խոսքի բանաստեղծականության քննվելիք եղանակների ընտրությանը:

Նախադասության անդամների ու շարահյուսական կապակցությունների նույնահունչ այլևայլ հանդիպադրումները, որ այդքան առատորեն սփռված են նրա երկերում, հիրավի, անփոխարինելի շողք ու ջերմություն են ներարկում խոսքին շղարշելով վերջինս մի մասնահատուկ, նրբահյուս քնարականությամբ:

Փորձենք բնութագրել բառակրկնությունների առավել հատկանշական կիրառություններից մի քանիսը, որոնք զուտ սահյանական գծեր են ու ձևեր և քիչ թե շատ պայմանավորում են նրա լեզվական արվեստի անհատականությունը:

1. Կրկնության առաջին և ըստ էության հիմնական դրսևորումն ունի քերականական բնույթ և կոչվում է *հարակրկնություն*: Սա բնորոշվում է նրանով, որ «շարահյուսական որևէ միավոր նախադասություն, տող /.../ և այլն սկսվում է միևնույն բառով, բառակապակցությամբ և այլն» /*Վ. Առաքելյան*, Կրկնության արվեստի մի քանի առանձնահատկությունների մասին, ՍԳ, 1969, №1, էջ 122-123/:

Ահա կարդում ենք.

*Ախր ես ինչպե՞ս* վեր կենամ գնամ,
*Ախր ես ինչպե՞ս* ուրիշ տեղ մնամ,
*Ախր ուրիշ տեղ* հայրեններ չկան,
*Ախր ուրիշ տեղ* հորովել չկա,
*Ախր ուրիշ տեղ* սեփական մոխրում
Սեփական հոգին խորովել չկա,
*Ախր ուրիշ տեղ*
Սեփական բախտից խռովել չկա /Բ, 141/:

Բոլոր տողերը, ի բաց առյալ երկուսի, սկսվում են միևնույն *ախր* վերաբերականով: Սա, սակայն, դեռ ամենը չէ: Առաջին և երկրորդ տողերում նույնական է ձևի պարագան արտահայտված *ինչպե՞ս* - հարցական դերանվամբ, համադասական հարաբերությամբ, թվարկման տիպի բաղհյուսական հաջորդ նախադասություններում առկա է *ուրիշ տեղ* բառակապակցությունը, որ տեղի պարագա է բոլորի համար: Ապա գալիս է *սեփական* ածականը, որ իբրև տարբեր զուգոր-

դությունների եզր որոշիչ է դարձել *մոխիր, հոգի* և *բախտ* որոշյալների համար: Եվ, վերջապես, *չկա* ստորոգյալը, որ մեջընդմեջ փակում է տողերը:

Այսպիսով բառական չորս միավորի և մեկ կապակցության պարբերական կրկնությունը շարունակ շեշտում է ու զգացնել տալիս ասվելիք բուն նյութը ընդգծելով հեղինակի տրամադրությունը: Նեցուկ ունենալով քողարկված խորը հանգերը */հորովել – խորովել – խռովել/* հարակրկնված հիշյալ տարրերը խոսքը դարձնում են բանաստեղծական տեսակետից կառուցիկ ու հնչեղ և կարգավորում ոտքերի համաչափ ու ներդաշնակ շարժումը:

Ի՞նչ բան է և ինչո՞վ է հատկանշվում գրողի կյանքը: Այս հարցին շատերն են անդրադարձել և տված բացատրությունների մեջ հաճախ խտացրել են իրենց հայացքն աշխարհի վրա, հավատամքն ու դավանանքը:

Հ. Սահյանը այս հարցադրումին պատասխանել է «Կյանքս» ոտանավորով: Նրա համար իր կյանքը մարդկությանը հասցեագրված «ուրախ համբավ է լավի ու բարու», «բերք է ու բարիք»: Սա ինքնին ավարտուն մի գաղափարախոսություն է շաղախված իրատեսության ու իրապաշտության անխախտ սկզբունքներով: Սակայն կյանքն իր մեջ ընդգրկում է ու ամփոփում և այլ իմաստներ, այդ թվում անհատի և ժամանակի, անհատի և բնության ու հասարակության, պահի և հավիտենության փոխհարաբերությունների լուծման կարոտ հանգույցները: Եվ հեղինակը առաջարկում է իր լուծումները.

*Կյանքս* վայրկյան է քո դարերի *մեջ*,
Քո սարերի *մեջ* ծաղիկ է *կյանքս*,
Խուլ արծագանքն է *խոր* ձորերի *մեջ*,
*Խոր* ծովերի *մեջ* ալիք է *կյանքս* /ՀԵՄ, 66/:

Այստեղ նկատում ենք բառակրկնությունների մի երանգավոր փունջ: Հավելական կապակցությամբ բարդ համադասական նախադասության բաղադրամասերի ենթակաները մեկ են */կյանքս/*: Ուշագրավն այն է, որ բանատունը սկսվում է և օղակածև փակվում միևնույն միավորով բոլոր տողերում ունենալով հար և նման կառուցածևեր /հմմտ. բաղադրյալ ստորոգյալները, տեղի պարագաները արտահայտված *մեջ* կապով ու իր խնդրով և այլն/: Հարակրկնված այս տարրերը ահա, զուգակցված համահունչ անվանական բառակապակցություններով ստեղծված ներքին ու արտաքին հանգերի հետ */քո սարերի մեջ – խոր ձորերի մեջ – խոր ծովերի մեջ/*, փիլիսոփայական խորհուրդ ունեցող մտորումները վերածում են քնարերգության, բանաստեղծական չխամրող ու մնայուն գույներով ներկայացնում մարդկային կյանքի իմաստն ու էությունը: Իսկ այդ կյանքը գեղեցիկ է ու վսեմ միայն իր

ներդաշնակ զարգացման մեջ. որը. ցավոք. երբեմն խախտվում է: Այստեղից էլ. պատահում է. մի պահ պղտորվում է երգիչ-մտածողի նայվածքը աշխարհի կա ու չկայի վրա. և «սապատված հարցերի» թիկնապահությամբ գլուխ են բարձրացնում հոռի մտքեր. որոնցից ոչ մի մարդ-արարած ապահովագրված չէ.

Ինչե՞ր կային քո *խանդավառ սրտում*...
Տիեզերական երազներ կային...
...Եվ ի՞նչ մնաց քո *խանդավառ սրտում*...
Մնացին միայն ցավն ու ցավալին.
*Քարանձավային* մի խոնավություն.
Ցուրտ մի լռություն *քարանձավային* /Բ. 187/:

Պատկերը. հիրավի. շատ է մռայլ. գույները սուր հակադրության մեջ են: Մի եզրում իշխում են լույսն ու ջերմությունը. որոնք ընդգծվում են «*քո խանդավառ սրտում*» անվանական կապակցության կրկնությամբ. մյուս եզրում մինչև ուղնուծուծը թափանցող խոնավ ցրտություն ու անծուկ լռություն. որ նույնպես խտացված են հարակրկնությամբ: Ըստ որում առկա է անվանական հարանման զուգորդություն այն տարբերությամբ լոկ. որ ոճական բազմազանության համար իրար կողքի հանդիպադրվել են կանոնիկ և շրջուն բառադասություններ /հմմտ. *Քարանձավային մի խոնավություն – Մի լռություն քարանձավային*/:

Մենակության զգացողությունից ծնունդ առած հոգեկան ծանր ապրումները ստացել են լեզվական առավել քան սահմռկեցուցիչ արտահայտություն: Ինչպես երևում է քիչ առաջ վերլուծված օրինակից. բառակրկնությունն իր նպատակին է ծառայում առանձնապես այն պարագայում. երբ նախադասության նույնասեռ անդամը աղերսվում է տարբեր տարրերի հետ. որով առաջ են գալիս թևերից մեկում նույնական ձևեր ունեցող զուգահեռ կապակցություններ: Այդպես միևնույն բառը այլևայլ լրացյալների համար դառնում է որոշիչ. խնդիր կամ պարագա և այլն: Այսօրինակ դեր կարող են ստանձնել մինչև իսկ սպասարկու խոսքի մասերը /հմմտ. նույն կապի մեկ նախադասության սահմաններում կրկնվելը տարբեր խնդիրների հետ/:

Բառական ատաղձի նման գործառությամբ թեմատիկ տարրը դրվում է զարգացման որոշակի հունի մեջ. և կրկնության համընթաց նրա էությունն աստիճան առ աստիճան բացահայտվում է նորանոր կողմերով. բայց մեկ և ընդհանուր հենքի վրա: Այլ խոսքով ինչպես գեղանկարչական կտավի վրա հեղինակի աշխարհընմբռնման. նախասիրության. դավանանքի. տրամադրության կամ գաղափարական միտվածության հետ կապված այս կամ այն երանգը. ձևը կամ նրբագիծը սկսում է ընդգծվել ու տիրել բոլոր մյուսներին թույլ չտալով դիտողին

կտրվելու բուն նյութից:

Վերը տեսանք, թե գեղարվեստական ինչպիսի համոզիչ գծերով էր հեղինակը ներկայացնում աշխարհում մենակ մնացած, լքված հոգու հուսաբեկ տառապանքը «քարանձավային խոնավության» գողգոթայում: Ահա նույն տրամադրությամբ համակված մեկ այլ պատկեր ուշ աշնան կամ սկսվող ձմռան նկարագիրը.

*Թափուր ծորի* վրա
Ծիծեռնակի *թափուր* բույնն է կախվել նորից,
Եվ մասրենին *թափուր* կածանների վրա
Իր երազի կարմիր ասուպներն է թափում /Բ, 244/:

Միևնույն *թափուր* ածականը որոշիչ է դարձել *ծոր, բուն* ու *կածան* միավորների համար: Տարբեր մակադրյալներ, այսպիսով, ստանալով նույն մակդիրը, խտացնում են վերջինիս իմաստը. հատկանիշը ընդհանրանալով տարածվում է իրար հաղորդակից առարկաների վրա, որով վերջիններիս տարբերակիչ գծերին գումարվում է ևս մի երանգ տվյալ դեպքում *թափուր*, դատարկված, բարձիթողի արված, երեսի վրա գցված լինելու գաղափարը: Խոսքը թեև վերաբերում է բնության երևույթներին, սակայն, հասկանալի է, ենթաբնագրում էլի մարդկային բնավորությունն է ու ներաշխարհը:

Քննենք մեկ այլ բնանկար հայոց երկրի և Հ. Սահյանի երգերի համար այնքա՜ն բնորոշ քարեղեն կերտվածքով: Երգվում է փոքրիկ ու խոնարհ մի գետ Լորագետը, որ հանդարտ հոսում է մեր լեռների մեջ և «տանում ծորերն ի վար գեղեցկությունն իր վայրենի»: Առայժմ նա քարերն ի վար հոսում է խաղաղ հունով և «առու-առու, վտակ-վտակ խառնվում ու գետ է դառնում Ուղտասարի ոտքերի տակ»: Բայց հենց այստեղ անսպասելիորեն փոխվում է շրջապատը, ու ափերը կալմեջ են առնում լայնությունների ու արձակ շարժումների սովոր ջրերը.

Որոտանի ոտքերի տակ
Հսկայական *քարե* մի գուռ,
*Քարե* մի բերդ հսկայական,
*Քարե* պարիսպ ու *քարե* դուռ... /Բ, 261/:

Այսպես Լորագետի ազատատենչ հոգու համար աշխարհը ասես հանկարծակի վեր է ածվում հսկայական մի զնդան-բերդի, որտեղ ամեն ինչ քարից է և պարիսպները, և գուռը, և մինչև անգամ դուռը: Իր խաղաղաբարո բնավորությամբ հանդերձ Լորագետը չի կարող հանդուրժել սառն ու չարախինդ, քարեղեն շրջանակները և բնականաբար

Այդ *քարեղեն* բերդ-գուռի մեջ
Եռում է նա ու հերսոտում,
Գազազում է ու միսն ուտում /ն.տ./,

մինչև որ դուռը գտնում ու դուրս է թռչում «կապը կտրած, ափին

տալով ու ճչալով»: Ինչպես երևում է մեջբերված հատվածներից, *քար* արմատից բաղադրված ածականների պարբերական կրկնությամբ առաջին գծի վրա է մղվում ու թեմատիկ յուրօրինակ հենարան դառնում *քարեղեց* հատկանիշը, որի հետ ուղղակի կամ միջնորդված աղերս ունեն պատումի մյուս բոլոր տարրերը: Բայց ահա Լորագետը գարնան վարարած ջրերով հազար ու մի կիրճ, քարափ ու խոչընդոտ հաղթահարելուց հետո ամռանը հասնում է իր նպատակին. երջանկություն է գտնում ժողովրդին ծառայելու մեջ:

Գույներն ինքնըստինքյան փոխվում են, շրջանառության մեջ են գալիս ուրախ ու ջերմ տրամադրություն ազդարարող նոր միավորներ: Կարդանք ևս մի հատված.

Լորագետը...
Բխում է նա *երակ-երակ*
Ժայռերի բաց երախներից.
Բխում է նա *երակ-երակ*
Նրանց *քարե* երակներից...
Բխում է նա *երակ-երակ*
Նրանց *քարե* երազներից...
Եվ ամռանը *երազի պես*
Մտնում այգի, մտնում պարտեզ.
*Ջուր է տալիս ԿԱԹԻԼ-ԿԱԹԻԼ*
Ծաղիկներին ու վազերին.
*Ջուր է տալիս ԿԱԹԻԼ-ԿԱԹԻԼ*
Նրանց ծարավ երազներին:
Ցող է դառնում նա մարգերում.
Կանաչների վրա թավիշ.
Եվ ծառերի երակներում
Դառնում է նա կյանք ու ավիշ:
*Երազի պես* սարից գալիս,
*Երազի պես* անցնում ձորով.
Ձորին շողք ու շուք է տալիս.
Ջրաղացին երգ ու կորով /Ն.տ., 264-265/:

Վերը թվարկված լեզվական-կառուցվածքային գրեթե բոլոր իրողությունները խնամքով սփռված են այս կտորի մեջ. նրանում առկա են կրկնված և որոշչային ու պարագայական մակդիրներ, և համեմատություններ: Տեղ-տեղ նույնությամբ բերվում են առանձին տողեր, որոնք խոսքը պարուրում են պայծառ ու լուսավոր շեշտեր ունեցող մեղեդիականությամբ: Հարակրկնվող ծավալուն կապակցություններին հետևում են հաղորդվելիք նյութի էությունը նոր կողմերով բացահայտող այլևայլ լրացումներ, հետո գալիս են համահնչյուն ուրիշ գու-

գորդություններ, որոնք շարունակում են ընդարձակել բովանդակությունը իր ներդաշնակ գույներով ու ձևերով /«Բխում է նա երակ-երակ *ժայռերի բաց երախներից* - Բխում է նա երակ-երակ *Նրանց քարե երազներից*.... Ջուր է տալիս կաթիլ-կաթիլ *Ծաղիկներին ու վազերին* – Ջուր է տալիս կաթիլ-կաթիլ *Նրանց ծարավ երազներին*. Երազի պես *սարից գալիս*, Երազի պես *անցնում ծորով» և այլն*/:

Ուշադրություն է գրավում և այն, որ առաջին ութ տողերը խաչաձև հաջորդականությամբ ավարտվում են ծավալուն հարակրկնությամբ պայմանավորված, հնարավոր միապաղաղությունը փարատող տարրերով, որոնք միաժամանակ հանգաբառեր են /հմմտ. *երախ*ներից - *երակ*ներից -*երազ*ներից/:

2. Բառաքերականական ատաղձի նույնաձևություն պետք է դիտել այսպես ասած տողավերջի ամբողջական բառերի կամ կապակցությունների կրկնությունները, որոնք ընդունված է կոչել *վերջույթ* /վերջույթի մասին տես նաև ***Վ. Առաքելյան***, հիշ. աշխ., էջ 124 և հջ: Այս *վերջույթը* չպետք է շփոթել տաղաչափական այն իրակության հետ, որ կոչվում է *տողավերջ*. կլաուզուլա/:

Սրա բանաստեղծական արժեքը չի զիջում կրկնության վերը քննված ձևերին: Ամբողջ հարցն այն է, որ ընկնելով տողավերջ այն յուրովի փոխարինում է հանգին իրար զոդելով տողեր ու բանատներ:

Վերջույթի դրսևորումները Հ. Սահյանի երկերում նույնպես բազմազան են: Սկսենք նրանից, որ այդպիսին կարող է կապել բանատան իրար հաջորդող տողեր կրկնելով տողավերջի բառական մեկ-երկու, երբեմն ավելի միավորներ: Դիմենք բնագրային օրինակին: «Դու փոխ ես տվել» ոտանավորը մասամբ կառուցված է այս սկզբունքով:

Դու փոխ ես տվել իմ այս աչքերը,
Որ դու նրանցով ինքդ քեզ նայես.
...Տեսնես, հիանաս
Եվ դու լիանաս *ինքդ քեզանով*,
Եվ դու զարմանաս *ինքդ քեզանով*,
Եվ դու թարմանաս *ինքդ քեզանով* ... /Ա, 301/:

Նկատելի է, որ զուգորդված են քնարական խոսքի առնվազն երեք գործոններ, որոնք են հարակրկնությունը /*դու* և *դու*/, երեք վանկ խորություն ունեցող ներքին հանգը /լի*անաս* - զար*մանաս* – թար*մանաս*/ և *վերջույթը* /*ինքդ քեզանով*/: Այսպիսով տողերը սերտաճել են ու զոդվել իրար և սկզբնամասով, և միջին տարրերով, և առավելապես վերջով, որով ստացվել է ծույլ ամբողջություն ներկայացնող զգայական մի պատկեր:

Խոր ընդհանրացումներ է իր մեջ պարփակում հետևյալ անվերնագիր ոտանավորը, որ բերում ենք ամբողջությամբ.

1. Ապրում ենք, *վկա են լեռները.*
2. Խաբվում ենք. *վկա են լեռները.*
3. Չափում ենք լեռները, լեռներով
4. Չափվում ենք, *վկա են լեռները:*
5. Մեռնում ենք, և փույթ չէ մեռնելը.
6. Երբ խոնարհ լալիս են մեր հողին
7. Եվ հպարտ հառնում են *լեռները* /Բ. 230/:

Ծավալուն վերջույթով օղակված են առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերը /*վկա են լեռները*/, որոնց հետ մասնակի կապի մեջ է մտել և յոթերորդ տողը /*հառնում են լեռները*/: Սա միաժամանակ իգական գեղեցիկ անճիշտ հանգով աղերսվել է հինգերորդ տողին /*մեռնելը – լեռները*/:

Գտնված է ասմունքի առավել ճիշտ ձևը, և ընտրված առավել դիպուկ բառեր:

Կյանքի և մահու առեղծվածը, մարդկային հոգու վեհության ու հավերժության գաղափարը, հիրավի, մարմնավորվել է սահյանական ոճին հատուկ քնարական ներհուն հյուսվածքի մեջ, որ թովում է ու համակում ընթերցողին խոհական անկեղծ ու անսեթևեթ տրամադրությամբ:

Մահկանացու ենք, ուրեմն և չենք կարող խուսափել մահից, սակայն փույթ չէ մեռնելը, երբ հողներիս վրա խոնարհ լացող կա, ու կյանքը շարունակում է հարատևել, և երբ իրենց սուգի մեջ անգամ «հպարտ հառնում են լեռները»:

Ինչպես երևում է վերի մեջբերումներից, վերջույթը տողի վերջից կարող է խորանալ դեպի ներս ընդգրկելով նորանոր միավորներ ընդհուպ մինչև ամբողջ բանաստողը: Ըստ որում տաղաչափական այդ իրակությունը բանաստեղծական առավելագույն հնչեղություն է ստանում, երբ իր ոլորտի մեջ է առնում մեկից ավելի ամբողջական տողեր, մասնավորապես այնպիսիք, որոնք լիակատար նույնություն չեն կազմում, այլ տողամիջի որոշ համահունչ տարրերով փոխեփոխ ստեղծում են ներքին հանգակցություն: Ահա մեր դատողության բնագրային լավագույն հավաստիքը.

Կայծակ էր, խփեց, բեկվեց, թպրտաց,
*Ու ՄԵԿԸ մեռավ լեռան կատարին, -*
Երանի՛ նրան:
Ամպրոպ էր, պայթեց, փլվեց ու գնաց, -
*Ու ՄԵԳԸ մեռավ լեռան կատարին, -*
Երանի՛ նրան:
Թևերն ամփոփեց, հավաքվեց-գնաց,

*ՅԵՐԵԿԸ մեռավ լեռան կատարին,-*
Երանի՜ նրան:
Իմ երազի մեջ մեկն իմ ականջին
Շշուկով ասաց. - հողի, երկնքի
Իրար համբուրող շուրթերի վրա
*ՔՈ ԵՐԳԸ մեռավ լեռան կատարին, -*
Երանի՜ նրան /ՍԲ, 141/:

Միևնույն «Երանի՜ նրան» նախադասութունը բանատների վերջույթն է, որը թեև բաղկացած է ընդամենը մի ձայնարկությունից ու այսպես ասած /Գ.Սևակի ասած/ «աներևույթ բայի» լրացումից /«Երանի *լինի* նրան»/, սակայն գեղագիտական ներգործության մեծ ուժ է ստացել շնորհիվ այն բանի, որ ներկայացնում է համապատասխան պարբերույթների երկրորդ եզրը, այսինքն ամբողջ «թվարկվող թեմային նյութի լարվածության լուծումը և ամփոփիչ, ընդհանրացնող ու ավարտուն մասը» /*Վ. Առաքելյան*, Կրկնության արվեստի մի քանի առանձնահատկությունների մասին, ՍԳ, 1969, № 1, էջ 126/:

Սակայն սրանով չեն սպառվում պատկերի լեզվական յուրահատկությունները: Ուշադրություն են գրավում ևս երկու հանգամանք: Նախ բոլոր տների վերջույթին նախորդող տողերը ասվածի պես կրկնվում են բացառությամբ փոփոխվող թեմային տարրի. այսպես առաջին բանատունը պահում է «Ու *մեկը* մեռավ լեռան կատարին», երկրորդում ընդգծված միավորի տեղը գրավում է /ու/ *մեզը*, ապա հաջորդաբար գալիս են *ցերեկը* և /քո/ *երգը*, որոնք չափակշռված ներքին հանգեր են բարձրացող-իջնող քողաղոտ ոտքով, որին կանոնավորապես հետևում են երկու մեծավերջ ու մեկ վերջատանջ (3+2/ 2 +3 այլոտնյա երկանդամ չափով): Այս կառուցվածքը, սակայն, պահպանվում է մինչև վերջին բանատունը, որտեղ տողերի աճին զուգընթաց փոքր-ինչ փոխված է և ոտքերի շարժումը: Երկրորդ հաղորդվելիք նյութի իմաստին խիստ դաշնակում է ընտրված բառերի հնչյունական կազմը, որ շարունակ փոխակերպվում է թեմայի զարգացման համեմատ:

Այսպես առաջին տան առաջին տողում խոսվում է կայծակի մասին, և հատուկ միտումով գերակշռում են սուլական կիսաշփական Ծ, Ց բաղաձայնները, որոնք անխտիր առկա են բոլոր բառերում /Կայ-Ծակ էր, խփեց, բեկվեց, թպրտաց/: Թվում է լսում ենք շանթ ու կայծակի սուլոցն ու արձագանքը լեռներում: Մյուս տան մեջ կայծակին ավելանում է ամպրոպը, և նույն սուլական Ց-ի հետ շրջանառության մեջ են մտնում ու սկսում իշխել պայթականներ Պ-ն ու Փ-ն, մասամբ նաև Թ-ն ու Գ-ն /ԱմՊրոՊ էր, ՊայԹեց, ՓլվեՑ ու ԳնաՑ/: Ու ստացվում է բնական որոտի ու փոթորկի լսողական խաբկանք: Ապա վերջում եզրափակիչ

տան մեջ, հաճախված ենք գտնում Ր, Ռ ու Ն ձայնորդ շփականներով հագեցած բառեր, որոնք հանդարտ ու անաղմուկ ազդարարում են երգի իր հոգին վեհորեն ավանդելը /իմա անմահություն գտնելը/ «լեռան կատարին»:

Այսպիսով չափածո խոսքի լեզվական այլևայլ հնարանքների ներհյուսված ու հմուտ գործառությամբ հեղինակը հասել է նախանձելի մաքրություն ու խորություն ունեցող երաժշտականության:

3. Համանվագայնության լեզվական արտահայտությունների հետազոտությունը Հ. Սահյանի չափածոյում ի հայտ է բերում բառակրկնության մի յուրօրինակ եղանակ ևս: Այս դեպքում հանդիպադրվում են ոչ թե նույնական տողեր, բառեր կամ կապակցություններ, այլ բառարմատներ, որոնք օժտվելով երկրորդական ձևույթներով դրսևորում են բառական-քերականական տարբեր իմաստներ: Ելնելով մասնիկների տեսակից ու սեռից կամ պահպանվում է բառիմաստը, կամ արմատի ընդհանուր նշանակությունը /հմմտ. *ջուր – ջրի* և *ջուր – ջրային*/: Դեռևս Բելինսկին էր ընդգծում, որ «հաճախ բանաստեղծության մեջ մեծ տպավորություն են թողնում միևնույն *բառի կրկնությունը քերականական աննշան փոփոխություններով*» /քաղվածքն ըստ *Э. А. Ахметов-ի*, **Казахское стихосложение, Алма-Ата**, 1964, էջ 13/:

*Կցուրդային* կոչված այս կրկնությամբ առանձին միավորներ, բառածևեր, դրանց հետ նաև տողեր, կիսատողեր ու հատածներ /ցեզուրա, **caesura**/ առնչվում են իրար ստեղծելով խոսքային նմանաձայն տարրերից բաղադրված երաժշտական մի պատկեր, որ զարգանում է իր հիմքում ընկած մեղեդու կրկնությամբ: Այն ամեն անգամ ստանում է տարբեր հնչումներ, որոնք բխում են հեղինակային մշակման և այսպես ասած բանաստեղծության հնչյունային գործիքավորման յուրահատկություններից: Կարդանք «Հոգնել եմ» ոտանավորը.

*Հոգնել եմ* ամեն հովից թեքվելուց,
Հոգուս մեջ հոգուս ցավը հեգնելուց:
Ինքս իմ ստվերից ահաբեկվելուց
*Հոգնել եմ արդեն:*

*Հոգնել եմ հոգնած* մարդկանց օգնելուց,
*Կրկնված* երգերն անվերջ *կրկնելուց,*
*Հոգնել եմ* նաև այսքան *հոգնելուց,*
*Հոգնել եմ, հոգնել* /Բ, 89/:

Երգը բաղկացած է վեց քառատողից, որոնց մեջ հաջողությամբ զուգորդված են հարակրկնությունը, վերջույթն ու կցուրդը: Բոլոր բանատները սկսվում են *հոգնել եմ* ստորոգյալով և ավարտվում *«հոգնել եմ արդեն»* նախադասությամբ /վերջում «*Հոգնել եմ, հոգնել*»/: Բայա-

կան հիշյալ հասկացությունը. այսպիսով, վեր է ածվել թեմատիկ հիմնական նյութի, որը համառորեն և հետևողականորեն շրջում-անցնում է տողից տող սկիզբ ու ակունք դառնալով մարդկային ներաշխարհի խորշերը լուսավորող ինքնաբացահայտող վերլուծությունների:

Սակայն մեզ տվյալ պահին ավելի զբաղեցնում է վերջին բանատունը, որտեղ նույն արմատը հանդես է եկել տարբեր ձևույթների հարևանությամբ և հավելյալ կերպով ստացել քերականական նորոգ իմաստներ: Իբրև բայ խոնարհվելով այն հարակրկնությամբ միավորել է նախադասություններն ու նրանց անդամները. ապա անդեմ ձևով կիրառվել որպես որոշիչ ու անուղղակի խնդիր /«*Հոգնել եմ հոգնած* մարդկանց օգնելուց.... նաև այսքան *հոգնելուց*/: Սրան համահունչ է *կրկնել* բայի նույնօրինակ որոշչային ու խնդրային միաժամանակյա գործառությունը երրորդ տողում /«Հոգնել եմ...*կրկնված* երգերն անվերջ *կրկնելուց*/:

Հարակրկնված միավորները հաճախ կարող են ստանալ իմաստային տարբեր առումներ ու երանգավորումներ. որով հանգերգությունը դառնում է առավել ուժգնակ ու հարազդու: Ահա թե գեղարվեստորեն ինչպես է ներկայացվում հայոց ազգային, պատմական ու հին ողբերգությունը տարագրությունը.

Դեռ արցունքներ ունի,
Դեռ արցունքներ ունի
Ծիածանի մեջ պահած,
*Հողը* ամեն *հողում*
Տարագիրներ ունի /Բ, 225/:

Ընդգծված բառաձևերից մեկը ենթակայականը, գործառվել է *հայոց երկիր, հայոց աշխարհ, Հայաստան* իմաստով, մյուսը պարագայականը, *օտարություն, արտասահման, օտար երկիր* և նման իմաստներով: Այսպես է և հետևյալ բնագրային օրինակը, որտեղ իրար են բերվում նույնարմատ, բայց տարբեր կազմությամբ գոյականներ, ածականներ, բայը հակադրվում է ածականին և այլն.

Քայլում եմ ես...
Առանց այն էլ իրար *խառնած*
*Ոտնահետքերն* իմ *ոտքերով* իրար *խառնում* /Բ, 72/:
Ես այն եմ եղել,
Ինչ որ եղել եմ,
Չեմ հասել երբեք քո *որոնածին*,
Քո *որոնածը* աննյութեղեն էր,
Իսկ ես *հողեղեն, հողոտ, հողածին* /Ա, 206/:

Բառարմատի այսպիսի կրկնությամբ ստացվում է երաժշտական յուրօրինակ բազմաձայնություն:

Կարդանք մի հատված «Հասկը» բանաստեղծությունից:

Ես աշխարհ եկա.
Երբ հին *աստվածներն* արդեն չկային.
Եվ *աստվածություն* չկար աշխարհում.
*Խոնարհվել* էր խոր
Խոնավ երկինքը *խոնարհ* աշխարհին.
Եվ բարակ-բարակ անձրև էր շաղում /Քե, 145/:

Առաջին դեպքում *աստված* ձևույթը կրկնվել է *աստվածություն* բաղադրության մեջ, երկրորդում *խոնարհ* ածականը *խոնարհվել* բայի մեջ, որով մի բառը ասես արձագանք է գտել հարևան բառի մեջ ստեղծելով հնչյունական նմանածայն պատկերներ:

Քաղվածաբար մեջ բերենք ևս մեկ-երկու հատված հագեցված բառական տարրերի համահնչյուն, վերը ուսումնասիրված այլևայլ արտահայտություններով.

*Կանչում ես ինձ հեռվից հեռու*
Դու *ժայռեղեն* քո ձեռքերով.
*Ժայռին* կպած քո հերկերով
*Կանչում ես ինձ հեռվից հեռու* /Ա, 353/:
Քանի՜-քանի՜ անգամ խոցված.
*Փորձանքներում փորձված* քարեր... /Բ, 64/:
*Գիշերն* այս *գիշեր այնքա՜ն է լռին*,
Եվ *լռությունը այնքա՜ն լսելի*.
Որ *անլսելի* մեր շշուկներին
Արձագանքում են անտառի բոլոր
Մթին ծալքերը /Ա, 298/:

«Գիշերն այս գիշեր» կապակցության նմանողությամբ նաև

Կարող են հանկարծ
Մեզ հազիվ գտած
Հաշտության հրաշք այս *երեկոյից*
Հավիտյան զրկել այս *երեկո* /Քե, 147/:

Առօրյա հոգսերը, աղմուկ ու վեճը և կյանքի ժխորը գրողի մեջ, պատահում է, ցանկություն են արթնացնում հեռանալու դեպի բնության անդորրը, քող որ լինի մեռնող ձմռան անդորր.

Գնամ, մխրճվեմ խորքերն անտառի,
Մոլորվեմ մեռնող տերևների մեջ,
Գլուխս դնեմ մամռած մի քարի.
Մի պահ մոռանամ աղաղակ ու վեճ:
*Բույն* տամ սրտիս մեջ *բույն* փնտրող հավքին:
Խորին հրճվանքով, սիրով անսահման
Շնչառությունը լսեմ մեղմագին

Տերևների տակ խոր քնած գարնան /Ա. 270/:

Թվում է, թե խույս է տալիս հասարակությունից, սակայն հոռի գաղափարների նշույլ անգամ չկա, պատկերը ծայրից ծայր ողողված է պայծառ լավատեսությամբ և մարդկային անսահման բարությամբ: Հեղինակի սիրտը բաբախում է նույնիսկ հավքի համար, որ բույն է փնտրում ծմռան «մեռնող տերևների մեջ», եղջերուի համար, որ զոհ է գնում անսիրտ որսկանի դավաճան գնդակին: Ահա «Բառաչը» ոտանավորը, որի մեջ այս կամ այն կերպ արտացոլված են կրկնության գրեթե բոլոր եղանակները, և որը մեջ ենք բերում ամբողջությամբ.

Անտառն ասես Ծիր կաթինից էր կախված,
Ոտից գլուխ, ոտից գլուխ *թաթախված*
Առավոտի *շողաթմաթախ* ցողերով,
Առավոտի *ցողաթմաթախ* շողերով,
Հավքը հավքի բերանից խոսք էր խլում,
Ողջ անտառն էր մի հավք դառած ծլվլում:
Ղողանջում էր ծլվլոցի մեջ կանաչ
Եղջերուի *ցողաթմաթախ* մի բառաչ:
*Ցողաթմաթախ* երանությո՜ւն... Եվ հանկարծ
Հեռու հեռվում մի խուլ որոտ, ծուխ ու կայծ...
Ու ծորն ընկավ անտառի աչքի առաջ
Եղջերուի *արնաթմաթախ* մի բառաչ:
Անտառն ասես Ծիր կաթինից էր կախված,
Ոտից գլուխ արցունքի մեջ *թմաթախված* /ՍԳ,1970, № 9, 10/:

Երգը ներծծված է բնության հավիտենականության դեմ մարդկային կյանքի վաղանցիկության փիլիսոփայական զգացողությամբ, որ ավելի է խորանում հասարակական ներդաշնակ ու վսեմ հարաբերությունների երազանքով [նշված ոտանավորը խիստ բարձր է գնահատել և գրաքննադատությունը. հմմտ. «Քննադատների և բանաստեղծի երկախոսությունը» /Ս.Աղաբաբյանի պատասխանը/, ՍԳ, 1970, № 9, էջ 104]:

Բանաստեղծության լեզուն հագեցած է բազմազան ու բազմատարր նվագայնությամբ, որը, ի թիվս տաղաչափական այլ գործոնների, մասամբ պայմանավորված է նաև բառարմատների վերին աստիճանի ինքնօրինակ կրկնությամբ: Ահա առաջին նախադասության մեջ իբրև բազմակի լրացումներ, կիրառված են անվանական երկու կապակցություններ ՇՈՂԱԹԱԹԱԽ *ցողեր* – ՑՈՂԱԹԱԹԱԽ *շողեր*, որոնք և իմաստով, և մանավանդ արտաքին կերպարանքով սերտ աղերս ունեն միմյանց հետ: Երկու զուգորդությունների բոլոր չորս թևերն էլ մի տեսակ խաչածև անդրադարձվում են միմյանց մեջ. այսպես առաջին

բառադասության գերադաս տարրը *ցող*-ը դարձել է երկրորդ կապակցության կախյալ հատվածի բաղադրամաս և հակառակը [հմմտ. շողա-թաթախ *ցող* // ցող-ա-թաթախ *շող*]: Նույնական է երկու զուգորդությունների ստորադաս միավորների բաղադրությունների երկրորդ արմատը /շողա*թաթախ* – ցողա*թաթախ*/, որը օժտվելով բառակազմական այլևայլ մասնիկներով, բացի նշվածից, շրջում է նաև ուրիշ տեղերում չթուլացող լարվածությամբ առաջ մղելով ասքը և հանգույցը լուծելով ամենավերջին տողում, վերջին բառով «Անտառն ասես Ծիր կաթինից էր կախված ոտից գլուխ, արցունքի մեջ *թաթախված»:* Եզրափակիչ նվագը հնչում է ծանր ու աղեկտուր իբրև հարազատին ուղղված վերջին հրաժեշտի երգ:

Որ կրկնության արվեստը Հ. Սահյանի քնարերգության մեջ հասել է բարձր վարպետության, կարելի էր համոզվել վերի վերլուծություններով, և ընդհանրապես դա այնքան ակնառու է, որ հաճախ առանձնանում է նրա խոսքի բանաստեղծականության բոլոր մյուս յուրահատկություններից: Գիտական ճշմարտությունն ու արդարությունը, սակայն, պահանջում են խոստովանել, որ նա իր որոշ ստեղծագործություններում, մեղմ ասած, հարկ եղածից ավելի է դիմում կրկնության եղանակին /իր բոլոր դրսևորումներով/, եթե չասենք չարաշահում է այն: Դա երևում է, մասնավորապես, վերջին շրջանի երկերում, որոնցից ոչ քիչ թվով գործեր մեծ մասամբ կառուցվում են կրկնության հենքով:

Առանց մանրամասնությունների մեջ խորանալու կուզեինք ընդգծել, որ կրկնության կառուցվածքային տարրը երբեմն այնքան է դառնում հաճախադեպ, որ շատերին հիմք է տալիս մեղադրելու նրան, թե իբր Հ.Սահյանը առհասարակ սկսել է կրկնել ինքն իրեն: Չափազանցության հետ մեկտեղ այստեղ որոշ ճշմարտություն կա: Մտածողության և արտահայտության որևէ ձև ու միջոց, ինքնին վերցրած, որքան էլ կատարյալ լինեն արվեստով ու գործառությամբ արդյունավետ, միևնույնն է, կվերածվեն իրենց հակադրության, եթե չափից ավելի մեծանա նրանց հաճախականությունը, այսինքն պակասի չափի զգացումը: Սակայն այն էլ պետք է ասել, որ բանաստեղծի լավագույն ներթվածքներում առկա է չափի սթափ զգացողությունը:

## Բ. ՔԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Եթե ճշմարիտ է, որ լեզվի իրողությունները, լինելով հասարակական գոյացություններ, զարգանում են իրենց ներքին ու ինքնակա օրենքներով, մարդու կամքից անկախ, ապա ճշմարիտ է նաև այն, որ

մարդկային ցեղը լեզվական այդ օրենքների գերին չէ ամենևին. որովհետև այնքան էլ կաշկանդված չէ նրա իրակությունների շրջանակներով և սովորաբար ունենում է ձևերի ընտրության հնարավորություններ: Ա. Պուշկինը մի առիթով նկատել է. թե «որքան հարուստ է լեզուն դարձվածներով ու պատկերավոր արտահայտություններով. այնքան ավելի լավ է ճարտար գրողների համար» /տես ***Русские писатели о языке***. **Л., 1954**. էջ 77/:

Լեզվական ձևերի ընտրության մեջ եղած անհրաժեշտ ազատության առկայությունը. որի մասին անուղղակիորեն ակնարկում է մեծ բանաստեղծը. գործնական հնարավորություն է ընձեռում ոճավորելու խոսքը. խտացնելու միտքը անձնական դրոշմով կնքելով այն: Ասել է թե միևնույն շինանյութից կարելի է ստանալ տարբեր կերտվածքներ նայած մտածողության եղանակին. նպատակադրությանը և. մանավանդ. գրողի «ճարտարության աստիճանին»:

Լեզվաբանական ոճագիտության խնդիրն է հայտնաբերել ստեղծագործող անհատների հենց այս «ճարտարության» գաղտնիքները:

Հ. Սահյանն այն ստեղծագործողներից է. որ կարողանում է իմաստավորել ու բանաստեղծականացնել քերականության նույնիսկ այսպես ասած բնական. ամեն հայի համար պարտադիր թվացող «ցամաք ու մերկ» երևույթներն ու օրինաչափությունները դրանով իսկ բացահայտելով ու հարստացնելով մեր լեզվի ներքին ու թաքնված պաշարը: Նա ևս. ինչպես ամեն գրող. աշխարհն ընկալում ու անդրապատկերում է առավելապես այն լեզվով. որ կոչվում է ոչ այլ կերպ. քան կանոնիկ կամ բնական. կամ. ավելի ստույգ *գրական*.

Ամեն մի գրող. այսպես թե այնպես. հասարակության անդամ է /թող որ լինի *բարձրագույն* ու *տիրագլուխ*/: Իբրև այդպիսին նա ևս ենթակա է լեզվական գործուն բոլոր օրենքներին և դրանց դեմ գնալ չի կարող. եթե ի սկզբանե անտի չի որոշել իրեն մեկուսացնել հանրությունից դատապարտելով ծաղրուծանակի:

Այս առումով առարկություն չի կարող վերցնել Գ. Շենգելու այն դրույթը. թե «Չափածոն /և ոչ միայն չափածոն - Ա.Պ./ օգտվում է լեզվից. կենդանի խոսքից. և այդ խոսքի օրենքները չեն կարող շրջանցվել: Ամեն մի բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ. ինչ էլ որ այն լինի և ինչի մասին էլ որ խոսի. ստիպված ես հոլովել ու խոնարհել. միմյանց հետ համաձայնեցնել նախադասության անդամները. և այս բոլորը «ըստ կանոնների»: Գրողը բանաստեղծություններում կարող է խոսել առավել սահուն կերպով կամ ընդհատ-ընդհատ. դարձվածը կառուցել ավելի հստակ կամ խճճված կերպով. բայց նա չի կարող չկապակցել ու չհամաձայնեցնել որոշիչն ո որոշյալը. ենթական ու ստորոգյալը» /***Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960***. էջ 8-9/:

Հայերենի քերականության բոլոր բաժինների բոլոր օրինաչափությունները անխտիր կարելի է մեկիկ-մեկիկ առանձնացնել ու ցուցադրել բանաստեղծի երկերից քաղված համապատասխան օրինակներով: Սակայն այս չէ կարևորը և հատկանշականը տվյալ պահին, այլ այն, որ առօրեական նման իրակությունները հեղինակային լեզվում հաճախ ստանում են անսովոր ուժ ու հմայք վերածվելով խոսքային հյուսվածքն ամբողջացնող անբռնելի հանգույցների: Արվեստի վսեմ արտահայտությունների այս անբռնելիությունն ու անշոշափելիությունը երևի աչքի տակ ուներ Լ. Տոլստոյը, երբ ընդգծում էր, թե «Գեղարվեստական ստեղծագործության համար ամենաէականը այն է, որ ունենա կիզակետի պես մի բան, այսինքն այնպիսի բան, դեպի որը ուղղվում են կամ նրանից ելնում են բոլոր ճառագայթները: Եվ այդ *կիզակետը չպետք է ենթակա լինի բառերով բոլորեքյան բացատրության»* /քաղվածքն ըստ ***А.Б.Голденвейзер***-ի, **Вблизи Толстого, М.**, 1959, էջ 68/:

Հ. Սահյանի լավագույն գործերի լեզվական այսպիսի կառույցն է հենց, որ շատ անգամ չի տրվում կամ դժվար է տրվում «բառերով բոլորեքյան բացատրության»: Այնուամենայնիվ փորձենք քննության ենթարկել ձևաբանական -շարահյուսական այն մի քանի յուրօրինակ դրսևորումներն ու ձևերը, որոնք սահյանական ոճի ցայտուն ու վառ գույներն են, նրա չափածո շինվածքի բանաստեղծական պարագծերն ու անկյունաքարերը:

1. Մեզ զբաղեցնող հեղինակի բանաստեղծական խոսքի լեզվական կառուցվածքի մեջ ամենից կարևոր հատկանիշը պարզությունն է ու բնական մաքրությունը: Պատկերի քերականական լուծումը այնքան հստակ է ու անպաճույճ, այնքան թափանցիկ, որ ասես քերականություն իսկի չկա էլ առհասարակ, ինչպես վճիտ ու զուլալ աղբյուր, որի ջրերը երբեմն մինչև իսկ չեն էլ երևում, այլ տեսնում ենք միայն ափերն ու հատակի խորությունը:

Քննենք շարահյուսական մի այնպիսի իրողություն, ինչպիսին է բառադասությունը բառերի գրաված դիրքը կապակցության ու նախադասության մեջ:

*Շրջուն շարադասություն:* Ըստ հայերենի քերականության գործող օրենքի ամեն լրացում դրվում է իր լրացյալից առաջ, այդ թվում ենթական նախորդում է բայ-ստորոգյալին իբրև նրա ներունակային լրացում /տես *Մ. Աբեղյան.* Երկեր. հ.Ջ, էջ 532/: Բացառություն է կազմում թերևս միայն բացահայտիչը /խոսքը պարզ նախադասության անդամների դասավորության մասին է/: Բայց այս, թվում է թե, ամենաստվորական օրինաչափությունը բանաստեղծական անսովոր հնչեղություն է ստանում հետևյալ քառատողում.

Երբ որ ճիպոտը կողին շաչում էր.
Նա ինքն իրենից բուսնում. աճում էր.
Ինքն իրեն տիրում ու նվաճում էր,
Եզ էր, քաշում էր /Բ. 118/:

Ասես շարահյուսական պատրաստի կաղապարը վերցվել և դրվել է բանատան հիմքում առանց որևէ «մշակման»: Ինչպես և սպասելի էր, բոլոր պարզ նախադասություն-բաղադրիչները վերջանում են դիմավոր բայով, որին նախորդում են բոլոր լրացումները: Բառերի այդպիսի բնական դասավորությամբ, սակայն, զարմանալիորեն ընդգծվել են ստորոգյալները: Հեղինակը կարողացել է հմտորեն զուգակցել տողավերջի ռիթմական շեշտերը տրամաբանական շեշտերի հետ ստանալով քողարկված խորը հանգեր /շաչում էր -- աճում էր – նվաճում էր – քաշում էր/: Ասես լսում ենք մտրակի շառաչը խեղճ անասունի կողերին, տեսնում մաշկի լարվել-փշաքաղվելը /«ինքն իրենից բուսնում. աճում էր»/: Եվ այսպես խոսքը որքան բնական է, նույնքան արտահայտիչ: Կարդանք ստորև բերվող օրինակը.

Պատահել է
Մարդը տարել-արտ է ցանել.
Ցանած արտը չի կանաչել.
Այդ խեղճ մարդուն հանդիպելիս
Ես չեմ կարող չհառաչել /Ն.տ., 248/:

Այսպես մեր սրտի հետ խոսում է Հ. Սահյանը ինքնաբուխ ու բնաշխարհիկ մի լեզվով, որ հիշեցնում է ժողովրդական հյութեղ ասմունքը սեղմ ու տարողունակ: Իսկ տողատակերին իբրև ենթաբնագիր. զգում ենք մարդկային ցեղի հանդեպ ունեցած անհուն ու անտակ սեր. մտահոգություններով ու տագնապներով լցված զգայուն հոգու թրթիռներ: Որոշակի բառադասությամբ ստացվել են մեջընդմեջ փոփոխվող ընկնող ու բարձրացող ոտքեր, որոնց հմուտ կիրառությամբ հեղինակը հասել է ռիթմական բարձր միության: Կարճ ու հակիրճ նախադասությունները, սպասարկու, տվյալ դեպքում ավելորդ բառերի շաղկապների բացակայությունը իր հերթին նպաստում է մտքի արագ ու սլացիկ զարգացմանը: Այստեղ ևս բայերը դրվել են տողավերջում միայն այն տարբերությամբ, որ օժանդակ բայերը առաջ են ընկել ռիթմական բազմազանություն մտցնելով խոսքային հյուսվածքի մեջ:

Կարդանք մի քանի տող հետևյալ ոտանավորից.

Իմ պապը տնկել է
Մեր գյուղի շիվերը.
Իմ պապը պայտել է
Մեր գյուղի ձիերը:

Իմ պապը մեր գյուղի
Պատերը շարել է
Եվ բոլոր կամերը մեն-մենակ քարել է:
...Եվ պապը ակոսում
Պառկել-քնել է,
Խառնվել այն հողին,
Որ իրեն սնել է /Բ, 120/:

Նկատելի է, որ բերված քաղվածքում բառադասությունը արդեն բազմազան է. միմյանց զուգորդվում են բայերի և նախադաս, և վերջադաս գործառույթները: Առաջին և երկրորդ նախադասություններում բայերին հաջորդում են ուղիղ խնդիր լրացումները: Կառուցվածքը ներդաշնակ է, խստորեն պահպանված է կշռույթը /«Իմ պապը տնկել է -- Մեր գյուղի շիվերը, Իմ պապը պայտել է -- մեր գյուղի ծիերը» և այլն/: Երրորդ և չորրորդ նախադասություններում բայ-ստորոգյալները արդեն ընկել են իրենց կանոնավոր տեղը, իմա՝ վերջադաս են, որով ազդարարվում է տրամաբանական շեշտի փոփոխությունը: Այստեղ խոսքի կենտրոն են դառնում գործողությունները /նախորդներում ավելի ընդգծված էին խնդիրները/: Պատկերը ստանում է շարժման բնավորություն: Խոհափիլիսոփայական ընդհանրացումը կյանքի և մահու, հավերժության և անցողիկության փոխհարաբերության գաղափարը իմաստավորվել է յուրովի, ստացել քնարական հուզիչ արտահայտություն:

Այսպիսով ըստ հարկի զուգակցվում են կապակցվող միավորների կանոնավոր և շրջուն շարադասությունները: Խոսքը դրանով օժտվում է քնարական արտահայտությամբ, ձեռք բերում գեղարվեստական արժեք, բանաստեղծականանում:

Կարդում ենք «Ամեն ինչ հրաշք է իրական» ոտանավորից մի քառատող.

1. Նորն ազնիվ է, սուրբ է հնօրյան,
2. Կիրք է խոսքն, ու սերը վայրենի...
3. Էլ ի՞նչ կա առավել հայրենի,
4. Էլ ի՞նչ կա առավել նաիրյան /Բ, 179/:

Ոչ համեմատություն կա, ոչ փոխաբերություն-այլաբերություն, ոչ մինչև իսկ մի հատիկ մակդիր, կարծեք պատկերավորման առանձին մի միջոց էլ չկա, սակայն իսկությունն այն է, որ ամեն մի բառ մի պատկեր է, բոլորը միասին մի գեղեցիկ ծոներգ ուղղված հայոց բնաշխարհի հեռավոր անկյուններից մեկում ծվարած հեղինակի հարազատ ծննդավայրին:

Ահա մեր ժողովրդի մի հատվածի /կարելի է ասել մինչև իսկ ամբողջի/ առավել քան դիպուկ բնութագիրը: Նախադասությունները

բերված օրինակում անհնարին սեղմ են ու հագեցված. տողերի ներքին համաչափությունը խարսխված է քերականական որոշակի սկզբունքների վրա. առաջին հանդիպադրված երկու նախադասությունները, որ կազմված են միայն գերադաս անդամներից, հաջորդաբար ունեն միավորների կանոնավոր և շրջուն շարադասություն: Երկրորդ տողի կառուցվածքը նույնական է նախորդի հետ, բայց դասավորության հակառակ հաջորդականությամբ: Երրորդ և չորրորդ տողերը ներկայացնում են մի-մի նախադասություն բաղադրամասերի շրջուն շարադասությամբ: Այստեղ նույնությունը արդեն կատարյալ է:

Հ. Սահյանը լավ գիտե շարահյուսության, առանձնապես բառերի գրաված դիրքի գեղագիտական արժեքը: Ինչպես հենց նոր նկատեցինք, շարադասության այս կամ այն տիպը նրա համար հաճախ ծառայում է իբրև միջոց ընդգծելու խոսքի գաղափարական սրությունը կամ քնարական նրբությունը: Քիչ չեն դեպքերը, երբ բառադասության միևնույն սկզբունքը ձգվում է ամբողջ ստեղծագործության մեջ նախադասություն առ նախադասություն, տող առ տող: Սա արդեն դառնում է ոճ: Ահա վկայությունը:

«Հոգնել եմ» ոտանավորը բաղկացած է վեց քառատողից: Յուրաքանչյուրը դրանցից սկսվում է հեղինակի հոգեկան տրամադրությունն ազդարարող «հոգնել եմ» բառով, որ միաժամանակ նախադասության ստորոգյալն է: Թեմատիկ նյութը հետզհետե ծավալվում է ու տարածվում բազմակի համասեռ անդամ-լրացումներով անջատման խնդիրներով, որոնցից մեկը աննկատելիորեն տրոհվում է ընդհանուր շղթայից և օղակվում հաջորդ բանատունը եզրափակող բային, որ այլ բան չէ, քան սկզբնաբառի սոսկական կրկնությունը: Այսպիսով տեղի է ունենում մի տեսակ «չնախատեսված», յուրօրինակ շրջում /ինվերսիա/: Ինչ բառով որ սկսվել էր նախադասությունը, նույնով էլ ավարտվում է փակելով ու ամփոփելով գաղափարը: Բնականաբար, եթե առաջին միավորին ստորադաս տարրերը հաջորդում են նրան /անկանոն դասավորություն/, վերջիններն նախորդում են, ուրեմն առկա է կանոնավոր շարադասություն: Դիմենք բնագրին.

*Հոգնել եմ* արդեն հանդարտ հոսելուց,
Իմ մտքերի հետ մթնում խոսելուց,
Սեթևեթ խոսքից, սեթևեթ սիրուց
*Հոգնել եմ* արդեն:
*Հոգնել եմ* թաքուն ալեկոծվելուց,
Առ ու ծախի մեջ այսքան փորձվելուց,
Կշտամբանքներով ռմբակոծվելուց
*Հոգնել եմ* արդեն:
*Հոգնել եմ* արդեն ինքս ինձ խոցելուց,

Համբերությունս շահագործելուց.
Սին կյանքս խոսքով ոսկեզօծելուց
*Հոգնել եմ* արդեն /Բ, 89/:

Տրոհենք միայն վերջին քառատողը: Առաջին բայի բազմակի խնդիրներն են *ինքս ինձ խոցելուց. համբերությունս շահագործելուց.* որոնց անմիջապես հաջորդում, բայց նրանցից անջատվում է *սին կյանքս խոսքով ոսկեզօծելուց* նախորդներին համասեռ անդամը, որն արդեն ստորադասված է մյուս երկրորդ և վերջին «հոգնել եմ» ստորոգյալին:

Անցումը տեղի է ունենում այնպես զգուշությամբ ու աննկատ, որ համարյա մինչև վերջին տողն ընթերցողին թվում է, թե նյութի այլևայլ հատկանիշների թվարկումը այդպես էլ պիտի շարունակվի, և քերականական նման միավորները բոլորը, պիտի վերաբերեն առաջին նախադասության գերադաս անդամին: Միայն չորրորդ տողում հանկարծ պարզվում է, որ լրացումներից մեկը վերջինը, շղթայի մյուս հանգույցների հետ ոչ մի առնչություն չունի, այլ ստորադասված է նոր ստորոգյալի, որ, սակայն, նախորդի ոճական կրկնությունն է:

Շարադասությունը, որի հիմքում ընկած է հանրորեն գիտակցված ու կանոնարկված բառադասությունը, տարբերակային ձևերի առկայության պայմաններում, հնարավորություն է ստեղծում ստանալու որոշակի ոճ ու գրելաձև, այն հայտնի չափով ներդաշնակություն է տալիս խոսքի ներքին բովանդակությանը և հնչյունային արտահայտությանը կամ արտաքին ձևին: Այդ «ներդաշնակությունը, - ասում է Լոնգինը, - ոչ միայն բնական համոզմունք է առաջացնում մարդու մեջ և հաճույք, այլև ծառայում է իբրև զարմանալի մի զենք հոգու վեհացման ու կրքերի բորբոքման համար: /.../ Այսքանից հետո մի՞թե կարող ենք կասկածել, որ բառերի դասավորությունը բառերի սույն ներդաշնակությունը, ազդում է ոչ միայն լսողության, այլև հոգու վրա՝ արթնացնելով մեր մեջ այլևայլ իրերի, մտքերի, գեղեցկությունների, բարեհնչյունությունների պատկերներ, որոնք ինչ-որ կապ ունեն մեր հոգու հետ և հարազատ են նրան» /քաղվածքն ըստ ***Ю. Тынянов***-ի, **Проблемы стихотворного языка,** էջ 108/:

2. *Անվանական լրացումները* ևս ոճական նկատառումներով կարող են շրջուն շարադասությամբ գործառվել: Քանի որ բացահայտի իբրև անվանական լրացումներից մեկի շարադասության փոփոխությունը մեջտեղից վերանում է, ուստի և այստեղ խոսքը կվերաբերի միայն որոշչին ու հատկացուցչին:

*ՃԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Փոխելով բացահայտչի ու բացահայտյալի տեղերը՝ կփոխվի կապակցության բնույթը. նախկին գերադաս անդամը կդառնա ստորադաս, ստորադասը՝ գերադաս: Հմմտ. ՆԵՍՈՆ՝ ԻՄ ԸՆԿԵՐԸ և ԻՄ ԸՆԿԵՐԸ՝ Նեսոն. առաջինում բացահայտիչ է իմ ընկերը, որը երկրորդում արդեն բացահայտյալ է, իսկ բացահայտիչը Նեսոն է:*

Որոշիչն ու հատկացուցիչը, ինչպես բայական լրացումները, կանոնավոր շարադասությամբ պետք է նախորդեն իրենց գերադաս անդամներին:

Նշելի է, որ ըստ մեծի մասին Հ. Սահյանի չափածոյում դրանք հենց այդպես էլ կիրառվում են: Շրջուն բառադասությունը, իրոք, կկորցներ իր ոճական արժեքը, եթե տարածվեր բոլոր լրացումների վրա անխտիր: Բանաստեղծը չափակշռված խոսքի վարպետ է և ներուն ակությամբ է զգում շարահյուսական համապատասխան երևույթների ոճական նշանակությունը մշտապես հեռու մնալով ուղղագիծ պարզունակությունից: Եվ եթե, այնուամենայնիվ, հանդիպում են կանոնիկ դասավորության փոփոխություններ, բառերի կապակցությունների շրջումներ, նշանակում է՝ այդպես էր պետք է հենց, ուրիշ կերպ լինել չի կարող. այդ ձևով ասվածին ուրիշ կաղապար որոնելը, ուրեմն, ավելորդ է: Ահա բնագիրը.

Որտե՞ղ է ննջում լույսն ապագայի...
... Լույսից կկոցված մեր աչքերի մեջ,
Այս սովորական հրաշքների մեջ
Եվ մեր շփումից զարկելու պատրաստ
Երակների մեջ ապառաժ *քարի*,
Մեր վրձինների ու ներկերի մեջ,
Շնչառության մեջ
Մեր շոշափումից ներշնչված *տառի* /Բ, 96/:

Ընդգծված հատկացուցիչները սովորական իմաստով շրջուն չեն: Ինչպես կարելի է նկատել հեշտությամբ, դրանք բավականին հեռացել են իրենց հատկացյալներից /*երակներ, շնչառություն*/. պատճառն այն է, որ նախ՝ իրենք ունեն լրացումներ /երկրորդինը արտահայտված ծավալուն դերբայական դարձվածով *մեր շոշափումից ներշնչված*/, ապա լրացյալները իբրև նախադասության անդամ, ձևավորվել են *մեջ* կապով, որի նախադաս խնդիրներն են: Այսպիսով հատկացուցիչն ու հատկացյալը ընդմիջվել են կապով ու լրացման լրացումներով: Այստեղ հեղինակի առաջ ծառացել է շարահյուսական դժվարին խնդիր. ինչպե՞ս վարվել, որպեսզի չխճողվի միտքը, և չխաթարվեն բառակապակցությունների բաղադրիչների քերականական հարաբերությունները: Թվում է՝ խնդիրը հեշտությամբ կարելի էր լու-

ծել խուսափելով շրջումից. բայց այս դեպքում խոսքը կկորցներ իր գեղակերպությունը. կդառնար միապաղաղ. չէին զգացվի բովանդակային երանգները. եթե միայն երանգ մնար: Փորձի համար վերականգնենք կանոնավոր բառադասությունը առավել հնարավոր տարբերակներով. «Շնչառության մեջ մեր շոշափումից ներշնչված տառի» // «Մեր շոշափումից ներշնչված տառի շնչառության մեջ». «Եվ մեր շփումից զարկելու պատրաստ երակների մեջ ապառաժ քարի» // «Եվ մեր շփումից զարկելու պատրաստ ապառաժ քարի երակների մեջ»: Սա հո բոլորովին ուրիշ բան է և հիշեցնում է «*կարմիր ծիծ* մտավ հրապարակ» // «Ձին մտավ *կարմիր հրապարակ*» տիպի «շրջումը»:

Նույնպիսի խեղաթյուրում կա և մեր փոփոխած տարբերակում. «*զարկելու պատրաստ*» կապակցությունը բնագրում հեղինակային շարադասությամբ. վերաբերում է *երակներ*-ին. այնինչ կանոնավոր դիրքով մեր փոփոխակում *ապառաժ քար*-ին /*զարկելու պատրաստ ապառաժ քարի երակների մեջ*/:

Այստեղ ևս գործել է «միակ և լավագույն» ձևի գործառության օրենքը: Շրջված դիրքը նպաստել է խոսքի սլացքին. հուզիչ ու վարակիչ մթնոլորտի ստեղծմանը բազմազանություն մտցնելով արտահայտության մեջ:

Մենք, իհարկե, հեռու ենք այն մտքից, թե հեղինակի առաջարկած իմաստային հարաբերություններն անկարելի է ստանալ կանոնիկ բառադասությամբ, սակայն կասկածից վեր է, որ լավագույն եղանակը հենց այն է, ինչ կա, հակառակ դեպքում հարկ կլիներ վերադասավորել ոչ միայն այդ զուգորդությունը, այլև ամբողջ բանաստեղծությունը, որովհետև կփոխվեին ներքին հանգը, չափը, հնչյունական ներդաշնակությունը, այսինքն ամբողջ հյուսվածքը:

Չափազանցության տարրը մի կողմ, ճշմարիտ շատ բան կա Բ. Էյխենբաումի այն դրույթի մեջ, ըստ որի «Բանաստեղծական շարահյուսությունը անքակտելիորեն կապված է ռիթմի հետ բանատողի հետ ու բանատան: *Դա պայմանական շարահյուսություն է. այլափոխված* /**деформированный**/: Քերականական պարզ ձևից այն վերածում է *ֆորմանտայի:* Բանաստեղծական արտահայտությունն ընդհանրապես շարահյուսական երևույթ չէ միայն, այլ նաև ռիթմաշարահյուսական իրողություն: Դեռ ավելին. *շարահյուսությունը բանաստեղծության մեջ ոչ միայն դարձվածաբանական իրողություն է, այլև հնչյունաբանական» /Б. Эйхенбаум.*, **Мелодика русского лирического стиха. О поэзии, Л., 1969,** էջ 328-329: *Ֆորմանտա* ասելով հեղինակը նկատի ունի ձայնի տոնի և տեմբրի գործակիցը: Այն չպետք է շփոթել *ֆորմանտ*-ի հետ, որ նշանակում է բառակազմիչ ու բառափոխիչ մասնիկ ածանց/:

Սակայն դառնանք Հ. Սահյանին: Հատկացուցչի նույնատիպ շարադասություն կա և ստորև բերվող տողերում.

Դու ոգին ես եղել մեր եղեգան *փողի*,
Հոգու կանչն ես եղել մեր պայքարող,
Կարող էինք ապրել անգամ առանց հողի,
Բայց առանց քեզ ապրել չէինք կարող:
...Մաքրությունն ես առել արեգական *շողի*,
Լուսավորել ես մեր վերելքն անվերջ,
Արծագանքն ես եղել մեր մարտական *փողի*
Ավարայրից մինչև Թաման ու Կերչ /ՄԱ, 99-100/:

Ընդգծված երեք հատկացուցիչներն են, որ իրենց լրացյալներից հեռացված են նախադասության այլ անդամներով /Մաքրությունն ես եղել արեգական շողի/, ըստ որում նույնատիպ միավորներով բայստորոգյալներով և որոշիչներով, որոնք վերաբերում են հատկացուցիչներին. վերջիններս միաժամանակ հանգաբառեր են /*շողի - փողի, փողի – հողի*/: Այս հանգամանքով էլ հենց տվյալ մասնավոր դեպքում պայմանավորվում է շրջումը:

Որոշչի մասին ևս վստահորեն կարելի է ասել նույնը, ինչ որ հատկացուցչի մասին ասվեց: Որոշիչ մակդիրները որպես կայուն օրենք ու կարգ, ճնշող մասով նախադաս են, թեև այստեղ ու այնտեղ ցրված հատուկենտ օրինակներով հեղինակը հավաստում է անհրաժեշտության դեպքում նաև շրջուն դասավորությամբ բարձր արտահայտչականության հասնելու իր կարողությունները:

Ահա «Հայոց լեզու» ոտանավորը, որից քիչ առաջ քաղվածաբար մեջ բերեցինք երկու քառատող բառաշրջման դեպքերը ցուցադրելու համար: Բանաստեղծը մեկ որ դիմել է շրջման, կարծեք որոշել է այդպես էլ շարունակել մինչև վերջ: Այստեղ իրոք կան և ետադաս որոշչի դեպքեր /նախադաս նույնպես, իհարկե/:

Քեզանով են խոսել սեպուհներն ու արքան:
Շինականն է խոսել *հոգնած ու հեզ*
Չեղյալ իր Աստծո, իր սրտի և անգամ
Իր տանջանքի լծորդ լծկանի հետ:
Դու մեր անցած բոլոր ուղիներում *մքար*
Եվ զրահ ես եղել, և զորավիգ,
Մարմնավորել ես դու մեր գաղափարն *արդեն*,
Դարձել ցասման Միեր, թլոր Դավիթ,
Հայրեններ են դարձել շարական ու տաղիկ,
Անտունիներ *անտուն* ու հորովել... /և.տ./:

Ակնհայտ է, որ բերված հատվածներում նույնպես որոշիչների ետադասումը գալիս է արտաքին ու ներքին հանգիտություն ստեղծե-

լու միտվածությունից /հմմտ. *հոգնած ու հեզ -- լծկանի հետ, մթար -- արդար* և այլն/: Մեկ օրինակ էլ բերենք ու ամփոփենք.

Աշխատանքային ոգևորությունն,
Մտքի, մկանի, հոգու և ձեռքի
Իմաստավորված թևահարումի
Ներդաշնակությունն դու *նվիրական.*
...Զարթոնքի կոչիր մի կրկին անգամ /Բ, 96/:

Վերջին դեպքում ետադաս որոշիչը հանգաբառ լինելուց բացի */նվիրական – կրկին անգամ/*, որոշակիորեն նպաստում է ամբողջ հատվածի նաև ռիթմական բարձրագույն միությանը այլոտնյա հնգավանկ անդամներ ստեղծելուն. «Մտքի, մկանի, հոգու և ձեռքի իմաստավորված թևահարումի ներդաշնակությունն դու նվիրական...». սա ինքնին արդեն թևավոր արտահայտություն է համակ երաժշտություն: Նույնիսկ արձակ շարադրանքի մեջ զգացվում է խոսքի չափավորությունը չափ ու կշռույթը, որ բանաստեղծականության ու մեղեդայնության նախապայմանն է:

Վերը բերված օրինակներից կարելի է մի պահ բխեցնել, թե անվանական լրացումների շրջումը նմանապես, ինչպես և բայականինը, շատ է հաճախված հեղինակի երկերում: Դրա օգտին է կարծեք խոսում, մանավանդ, այն փաստը, որ ընդամենը մի ոտանավորի մեջ /«Հայոց լեզու»/ հանդիպում են մի շարք շրջուն լրացումներ որոշիչներ ու հատկացուցիչներ: Թեպետ սա իրոք այդպես է, բայց և բնորոշ չէ Հ.Սահյանի ամբողջ ստեղծագործության համար:

Այս եզրակացությանը հանգելուց առաջ, մեր ենթադրության ճշտությունը ստուգելու համար, վիճակագրական հաշվումներ կատարեցինք: Վերստին ուշի-ուշով ընթերցեցինք «Քարափների երգը» ժողովածուն, քաղեցինք նրանում եղած բոլոր որոշիչներն ու հատկացուցիչները: Որոշիչների թիվն է ընդամենը 991: Սրանցից նախադաս, կանոնավոր շարադասություն ունեն 854-ը, այսինքն 85,1%, շրջուն են 137-ը 14,9 %: Հատկացուցիչների թիվն է 520, որոնցից նախադաս են 457-ը, այսինքն 86,3 %, վերջադաս են 72-ը 13,7% / հաշվված են բոլոր տիպերի հատկացուցիչներն ու որոշիչները արտահայտված գոյականով, դերանունով, ածականով, թվականով, դերբայներով և այլն/:

Հ.Սահյանի բոլոր շրջանների բոլոր երկերի մեջ նախադասության և ետադասության տոկոսային նույն հարաբերությունը բացարձակ ճշտությամբ պահպանվել, անշուշտ, չի կարող, սակայն կասկածից վեր է, որ հնարավոր տատանումները մեկի տեսակարար կշիռը երբեք չեն կարող փոխել հօգուտ մյուսի:

Կանոնիկ և շրջուն շարադասության հարաբերակցության ու հաճախականության մասին ավելի ստույգ պատկերացում կազմելու հա-

մար մենք զուգահեռ անցկացրինք մեր ուսումնասիրած երեք հեղինակների Հ. Սահյանի, Վ. Դավթյանի և Պ. Սևակի ստեղծագործությունների միջև յուրաքանչյուից վերցնելով հավասար քանակությամբ բանատող: Միևնույն «Քարափների երգը», ապա «Գինու երգը» և «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուների առաջին իսկ էջերից սկսած հաշվեցինք 1500 տող և քարտագրեցինք բոլոր որոշիչներն ու հատկացուցիչները անկախ դրանց ոճական արժեքից: Ստացվեց հետևյալ պատկերը /տես աղյուսակները/:

*Աղյուսակ № 1*

| № | Հեղինակ | Որոշիչներ | հատկացուցիչներ |
|---|---|---|---|
| 1. | Պ. Սևակ | 551 | 262 |
| 2. | Հ. Սահյան | 594 | 344 |
| 3. | Վ. Դավթյան | 1012 | 459 |

*Աղյուսակ № 2*

| Հեղինակ | Որոշիչներ | | | | Հատկացուցիչներ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | կանոնիկ | | շրջուն | | կանոնիկ | | շրջուն | |
| | ընդամ | % | ընդամ. | % | ընդամ. | % | ընդամ. | % |
| 1. Պ. Սևակ | 494 | 89,6 | 57 | 10, 4 | 238 | 90.9 | 24 | 9.1 |
| 2. Հ. Սահյան | 522 | 87,9 | 72 | 12,1 | 303 | 88,0 | 41 | 12,0 |
| 3.Վ.Դավթյան | 691 | 68,2 | 321 | 31,8 | 364 | 79,3 | 95 | 20.7 |

Ինչպես երևում է վիճակագրական սույն տվյալներից, որքան էլ որ Հ. Սահյանը բառադասության մեջ հարազատ է կանոնիկ համարվող ձևերին, Պ. Սևակը, սակայն, այս կետում զարմանալիորեն և անսպասելի կերպով գերազանցում է նրան իր «ավանդապահությամբ»: Առաջինի 594 որոշչի դիմաց վերջինս պահում է ընդամենը 551 /սա ինքնին ենթադրել է տալիս նաև մակդիրների սակավություն/. 87,9 % կանոնիկ որոշչի դիմաց 89,6 %, համապատասխանաբար 12,1 % շրջման դիմաց 10,4 %: Է լ ավելի փոքր թիվ է կազմում շրջուն հատկացուցիչը: Հ. Սահյանի 12,0 % ետադաս հատկացուցչի դիմաց Պ. Սևակը կիրառում է ընդամենը 9,1 %:

Մյուս կողմից բնութագրական որոշակի հետաքրքրություն է

ներկայացնում Վ. Դավթյանի նախասիրությունը: Նույն քանակությամբ բանատողերում սա միայնակ համարյա այնքան որոշիչ է գործածել /1012/, որքան առաջին երկուսը միասին վերցրած /1145/: Ընդգծված չափով շատ է նաև շրջուն շարադասությունը: Առաջինների 10,4 և 12,1 % ետադաս որոշիչների դիմաց Վ. Դավթյանը պահում է 31,8 %, այսինքն գրեթե երեք անգամ ավելի: Փոքր-ինչ պակաս, բայց նույնքան առատ են և ետադաս հատկացուցիչները: Նախորդ երկուսի 9,1 և 12,0 % շրջուն շարադասությունը նա գերազանցում է մոտավորապես երկու անգամ /20,7 %/:

Բնականաբար, նույնքան տոկոսով պակասում են կանոնիկ արտահայտությունները: Ըստ որում պետք է նկատի ունենալ, որ շրջումը Վ. Դավթյանի «Ծուխ ծխանի» ժողովածուում հասնում է առավել մեծ չափերի: Այստեղ, բացի խոսքի բանաստեղծականության ու մեղեդայնության խդիրների լուծումից, ետադասումը ունի նաև այլ միտվածություն. այն նպաստում է ստեղծելու հին հայերենի պատրանք, զգացնել տալու ժամանակաշրջանի շունչն ու հեռավորությունը:

Եվ այսպես, եթե բայական լրացումների ետադասումը սովորական ու օրինաչափ է Հ. Սահյանի երկերում, ապա նույը չի կարելի ասել անվանական լրացումների մասին: Ճշմարիտ է, նա վերջինից չի հրաժարվում, սակայն դիմում է խիստ անհրաժեշտության դեպքում բանաստեղծականորեն պատճառաբանելով ու հիմնավորելով շրջումը, և որ առավել կարևորն է երբեք չխախտելով հյուսվածքի ներքին կառուցվածքը: Ավելի ստույգ կլինի ասել շրջումը կատարվում է ոչ միայն մեղեդայնության և բանաստեղծականության, այլև խոսքի հենց կառուցվածքային պահանջներից ելնելով:

* * *

Հ. Սահյանի չափածոյի լեզվական արվեստի «քերականությունը» հատկանշվում է սեղմությամբ ու խտացման մեծ ուժով, որ բխում է ժողովրդական մտածողության ակունքներից: Նրա հակիրճ ոճի առաջին պայմանը, անտարակույս, բնականության մեջ է. նա մերձավոր հարազատություն ունի ազգային լեզվական արտահայտչական ձևերին: Նրա խոսելակերպի բնորոշ գիծը պարզությունն է: Ինչի մասին էլ որ խոսում է կենցաղային որևէ խնդրի թե փիլիսոփայական ամենակնճռոտ առեղծվածների, արտույտի կանչի թե ամպի որոտի, հոգեկան բերկրանքի թե տառապանքի մասին, նրա խոսքը ջինջ է և այդպիսին լինելով իմաստուն: Ինչպիսի նախադասություններ էլ որ կիրառում է, շարահյուսական ինչ ձևերի էլ որ դիմում է համառոտ թե ընդարձակ, պարզ թե բարդ, համադասական թե ստորադասական, են-

թաստորադասությամբ թե համաստորադասությամբ կամ հանրաստորադասությամբ. նախադասությունները ունենում են պարզ ու հստակ գծագրություն. առանց խճողումների:

Սահյանական քերականության այս ոճի հայտարարը. արդեն ասվեց. գույների ժլատությունն է. որ բերում է իմաստի խտացում: Գծերը սակավ են. բայց թավ ու բովանդակալից: Նույնիսկ այն դեպքում. երբ կազմում է բարդ նախադասություններ. դրանք գերազանցապես համառոտված են /ոչ համառոտ. իմա բաղկացած միայն գերադաս անդամներից. թեև այդպիսիք ևս սակավ չեն/: Նա հաճախ զոդվածից խուսափում է ժողովրդական հյութեղ ասմունքին հատուկ շարահարությանը դիմելով: Ահա բանաստեղծը մարդուն ներշնչում է հավատ.

Հավատամ մարդուն, աշխարհին,
Մոլորված չմնամ նորից,
Չգիտեմ ո՞ւր եմ հասնելու,
Չգիտեմ ե՞րբ եմ հասնելու...
Ճամփա է. նստեմ այս քարին,
Շունչ քաշեմ ու գնամ նորից /ՔԵ. 59/:

Այսպիսին է նրա ոճը նախադասությունների հակիրճ կառուցվածքով. անմիջապես աչքի է ընկնում անդամների սակավությունը: Ամեն մի բաղադրիչ կազմված է միայն մեկ ստորոգյալից /ենթականերն էլ զեղչված են/ և մեկ-երկու բայական լրացումից. ոչ մի ավելորդ գիծ. ոչ մի ավելորդ շարժում: Չկան մինչև անգամ սպասարկու բառեր շաղկապներ: Նախադասությունների քերականական կապակցությունն իրացվել է իմաստային աղերսով. ինչպես Մ. Աբեղյանը կասեր ներքին զորությամբ: Ընդսմին կա և համադասություն. և ստորադասություն. վերջինս մի պահ թվում է նույնիսկ զոդվածավոր /Չգիտեմ *ո՞ւր* եմ հասնելու. Չգիտեմ *ե՞րբ* եմ հասնելու/. սակայն նույնպես առկա է կախյալ շարահարություն յուրօրինակ արտահայտությամբ: Խնդիրն այն է. որ ընդգծված տարրերը դրսևորում են անուղղակի հարցում և ոչ թե ստորադասական հարաբերություն: Նրանցից առաջ սպասելի են շաղկապներ /հմմտ. «Չգիտեմ. *թե* ուր եմ հասնելու...» և այլն. շարահյուսական այս իրողության էության և ոճական արժեքի մասին ավելի մանրամասն տես մեր «Կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասությունները արդի հայերենում» աշխ.-ը. Եր.. 1968. էջ 115 և հջ.. նաև սույն ժողովածուում /:

Նշելի է նաև. որ ոչ միայն նախադասություններն են սակավանդամ. այլև. որ պակաս կարևոր չէ. բառական միավորների հնչյունական քանակությունը: Այստեղ և շատ այլ գործերում գերիշխում են երկվանկ և եռավանկ բառեր անկախ նրանից. թե գործառվում են երկվա՞նկ. եռավա՞նկ. թե՞ նույնիսկ քառավանկ ոտքեր: Իբրև վկայություն

բերենք եռոտնյա քողաղոտ չափով, տեղ-տեղ վերջատանջի փոխվող մի ամբողջական երգ, որ այլ մի առիթով ծանոթ է մեզ.

Ապրում ենք, վկա են լեռները,
Խաբվում ենք, վկա են լեռները:
Չափում ենք լեռները, լեռներով
Չափվում ենք, վկա են լեռները:
Սեռնում ենք: Եվ փույթ չէ մեռնելը,
Երբ խոնարհ լալիս են մեր հողին
Եվ հպարտ հառնում են լեռները /ՔԵ, 148/:

Իրավացի է գրաքննադատությունը, երբ ընդգծում է, որ Հ. Սահյանը գնում է «դեպի իր արմատները, իր լեռան գագաթը», որոնք «կյանքի ռիթմերն իրենց մեջ ծրարած աշխարհասիրության կենդանի աղբյուրներն են» /*Ս. Աղաբաբյան*, «Քարափների երգը», «Սով. Հայաստան» օրաթերթ, 16.07.1968/:

Կյանքի այդ ռիթմն ու հևքն են, որ արվեստի կախարդական ուժով փոխակերպվելով բանաստեղծական չափի զգացվում են տողերի արանքում:

Վերստին գալով բառական ատաղձին նկատում ենք, որ առկա է հնչյունական բարձր ներդաշնակություն, բառերի վանկերի թիվը չի անցնում երեքից տատանվելով երկուսի և երեքի մեջև: Կշռույթը կարգավորվում է միավանկ տարրերի հավելումով: Բացառությամբ վերջին եռաբաղադրիչ բարդ ստորադասական նախադասության, նախորդ եզրերը երկանդամ են /առաջինը միանդամանի *անդամ* գիտաբառը շարահյուսական իմաստով վերցված/: Նույնիսկ այն երկու դեպքերում, երբ առկա են լրացումներ, հեղինակը ասես գիտակցաբար բաց է թողել ենթակաները վերականգնելով «հավասարակշռությունը» և չխախտելով կառուցվածքային սկզբունքը: Աստեղ կարևորը ոչ թե և ոչ այնքան այն է, թե նախադասությունները արդյոք երկանդա՞մ են, թե՞ եռանդամ, համադասակա՞ն են, թե՞ ստորադասական, շաղկապակա՞ն, թե՞ շարահարական, այլ այն, որ չկան այսպես ասած «թափուր» կամ «փուչ» տարրեր, որ կարող էին թուլացնել տողերի ձգվածությունը առաջացնելով ձգձգվածություն, որտեղ քերականության բանաստեղծականության մասին այլևս խոսք լինել չէր կարող:

Ասվածից թող չբխեցվի նաև, որ Հ. Սահանը իր երգերում խտացման է հասնում միայն կամ երկանդամ, կամ եռանդամ նախադասություններով: Եթե Այսպես լիներ, բոլոր առավելություններով հանդերձ, լեզուն կվերածվեր մի սոսկալի միապաղաղության ու չորության, որին չէին կարող կենդանություն տալ փիլիսոփայական ամենամեծ հղացումներն ու «խտացումներն» անգամ: Ամբողջ հարցն այն է, որ ինչքան էլ ծավալվում են մտքերը, նախադասությունները որքան էլ հարս-

տանում են նոր անդամներով լրացումներով, կախյալ կամ անկախ միավորներով, թվարկումներով ու հեղինակային ընդմիջումներով, միևնույնն է, երբեք չեն խախտվում ամբողջությունն ու կառուցվածքային համաչափությունը, ինչը արտահայտվում է մասերի շարահյուսորեն ճշգրիտ և, կարելի է ասել, տվյալ դեպքի համար առավել ընդունելի տրոհումներով:

Քննենք «Արյուն» բանաստեղծությունը, որտեղ հեղինակը արծարծում ու փորձում է լուծել կյանքի հավերժության և չարիքի նրան մշտապես ուղեկցելու գաղտնիքները:

Արարման կավի նախաստեղծ գնդից,
Մարդկային տոհմի առաջին հունդից
Աննշմարելի մազանոթներով,
Քո խռովքներով, քո կարոտներով,
Հավիտենության ճանապարհներին
Մեզ հետ կռվելով
Եկել-մտել ես երակներիս մեջ
Եվ այսքան տարի վառվում ես անվերջ /Բ, 170/:

Այսպես տողից տող մտքերը ծավալվում են, խորանում ու ընդարձակվում այլևայլ կողմերով հետզհետե բացահայտելով թեմատիկ նյութի էությունը: Հատվածը մի ամբողջական նախադասություն է խիստ բազմատարր ու բազմազան: Թեև թվում է բառերի նեղվածք է, բառերը հրում-ճնշում են միմյանց, բայց խոսքը, այնուամենայնիվ, կառուցիկ է շնորհիվ իմաստային հագեցվածության ու միասնության, ինչպես բառերը, ավելի ճիշտ հենց այդ բառերով մտքերն են ճնշում-հրում իրար հոգեբանական յուրօրինակ զուգորդությամբ ընթերցողի մեջ արթնացնելով նոր խոհեր, մղելով նրան երևույթի ստեղծագործական ընկալման, ինչին ուղղված է բարձր արվեստի ամեն մի իսկական գործ: Բայց սա թողնենք մի կողմ: Գալով բերված օրինակի շարահյուսությանը նկատում ենք, որ այն /օրինակ-նախադասությունը/ տրոհված է առանձին հավասար միավորների բառակապակցությունների, որոնք պարզություն են մտցնում ոճի մեջ պատումը առաջ մղելով սահուն ու թեթև քայլերով:

Այսպիսով կազմությունը որքան բազմանդամ է, նույնքան հստակ է ու մեկին: Քերականական հարաբերությունները որոշակի են, և իր ամբողջ ծավալվածությամբ հանդերձ նախադասությունը սեղմ է ու սլացիկ, դրանով իսկ բանաստեղծական: Վերցնենք մի բազմաբաղադրիչ /բազմաբարդ/ կառուցվածք.

Ի՞նչ անեմ, մարդի կ,
Որ ձեր փոխարեն չեմ կարող չասել,
Թե քամու իսպառ բացակայությամբ

Ինչո՞ւ է ծառի տերևը դողում,
Թե գլխապտույտ վտակների մեջ
Կարմրախայտն ինչո՞ւ երկունքի պահին
Դեպի երկինքոտ ակունքն է լողում /ՔԵ, 58/:

Այստեղ կա և համաստորադասություն, և ենթաստորադասություն, որոնց համագոյակցությունը, սակայն, անզոր է ծանրացնելու խոսքը շնորհիվ հեղինակի քերականության բանաստեղծական զգացողության: Ահա վերջին համաստոորադաս եզրը «Թե գլխապտույտ վտակների մեջ Կարմրախայտն ինչո՞ւ երկունքի պահին դեպի երկինքոտ ակունքն է լողում», սա, ինքնին վերցրած, թվում է տրոհված չէ ենթամասերի և շատ է հագեցված լրացումներով ու լրացման լրացումներով, ինչը իր հերթին պետք է որ ճնշեր հյուսվածքի վրա և խաթարեր նրա քնարական հնչեղությունը: Այնինչ իսկությունը բոլորովին այլ է: Բառերի ու զուգորդությունների ներդաշնակ ու գեղակերպ շարադասությամբ հաջողվել է ստեղծել բանաստեղծության այնպիսի տողանցներ, որոնք յուրովի տրոհելով խոսքը պահպանում են բարձրագույն ռիթմական միությունը, որ առաջ է գալիս մտքի որոշակի դադարով տողի վերջում /*տողանցի* ոճական առանձնահատկությունների մասին ավելի մանրամասն տես ***Մ. Աբեղյան***, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, եր., 1933, էջ 150 և հջ./:

Ահա այդ դադարներն են, որ անհրաժեշտ պարզություն են մտցնում կառույցի մեջ նուրբ քնարականությամբ պարուրելով այն:

Վերցնենք մի այլ գողտրիկ ստեղծագործություն, որ բաղկացած է ընդամենը մեկ նախադասությունից, որով հեղինակը դատողություններ է անում կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերության մասին և համեստաբար գնահատում սեփական արվեստը.

Դեռ ինչքա՜ն պիտի տքնես ու տոկաս,
Որ երգդ դառնա
Տիեզերական
Քառսից պոկված
Ներդաշնակության
Փոքրիկ մի ծվեն /Բ, 199/:

Կախյալ հատվածը խիստ բազմանդամ է և նվազ միավորների է բաժանված նույնպիսի տողանցներով, տեղ-տեղ մինչև իսկ առանձին բառեր դարձել են ամբողջական բանատողեր, շարահյուսական անհրաժեշտ դադարով ընդգծվել են իմաստները, գույները խտացվել:

Այսպիսով «/.../ շարահյուսությունը ծառայում է որպես յուրատեսակ մի շարժիչ ուժ, որ աշխուժացնում է բառական իներտ տարրերը» /***М. П. Штокмар***, **Рифма Маяковского, М., 1958,** էջ 125/:

Այլաբանական լեզվով ներկայացնելով հայոց համահավաք

բնութագիրը Հ. Սահյանը մի առիթով գրում է.

/.../ Ու եզները.
Որ գութանի ճանապարհին
Շողք ու սարսուռ էին շաղում,
Եղջյուրներով երկնքի մեջ
Խոր ակոսներ էին շարում /.../.
Նրանք այնպե՞ս էին քաշում,
Որ տնքում էր խոփը ցավից,
Եվ շղթան էր ցավից տնքում,
Եվ ուռչում էր մինչև անգամ
Հոգնածության կոպը ցավից /ՔԵ, 152/:

Հատվածը բաղկացած է երկու բարդ ստորադասական նախադասություններից, վերջինը երեք համաստորադաս միավորներով: Այստեղ մեր ուշադրությունը գրավում է մեկ ուրիշ պարագա, այն, որ կարծեք պետք եղածից ավելի են նյութական բովանդակությունից զուրկ, այսպես ասած սպասարկու, ոչ լիիմաստ բառերը /մեկ *ու*, երկու *որ*, երկու *և*, որոնք, սակայն, շարահյուսական ինչ-որ կարկատաններ կամ հավելումներ չեն, այլ բխում են հյուսվածքի ներքին էությունից: Կապակցական դերից զատ դրանք որոշ առումով կարգավորում են նաև տողերի ռիթմական ոտքերի համաչափ շարժումը, այլև շեշտադրությունը վերջին հաշվով նպաստելով բանաստեղծականությանը:

Ստացվում է, որ կապակցության ինչ միջոցի ու եղանակի էլ որ դիմում է հեղինակը շարահարական թե զոդվածական, նախադասության ինչ կազմություններ էլ որ ընտրում է՝ պարզ թե բարդ, երկանդամ, եռանդամ թե բազմանդամ, տարբեր ուղիներով ու ձևերով նա, միևնույնն է, հասնում է հասարակական հնչեղության, թափանցելով էության մեջ երևույթը ներկայացնում խորքով, ստեղծագործական ոսպնյակի մեջ հավաքելով ու կենտրոնացնելով նրա էական բոլոր հատկանիշները, և այս բոլորը բանաստեղծական նախանձելի հնչեղությամբ: Սա է, որ այլ կերպ կոչվում է քերականության բանաստեղծականություն:

3. Հ. Սահյանի խոսքին բանաստեղծականություն է հաղորդում *ժողովրդական ոճի քերականական տարրերի* հմուտ կիրարկությունը:

Լեզվի պատմական երկարատև զարգացման ընթացքում մշակվում են քերականական ձևեր ու իրակություններ, որոնք գրական տարբերակներին զուգահեռ մշտապես պահպանում են իրենց գոյության իրավունքը հասարակության կենդանի շուրթերին:

Բանաստեղծը, ասվել է, անտարբեր չէ մեր ժողովրդի անցյալի հանդեպ: Մեծ պատմավիպասան Դ. Դեմիրճյանի մահվան տխուր առի-

թով գրած «Խոսք հիշատակի» երկում, նկատել տալով, որ նա գալիս էր Ավարայրից, «Վարդանի թուրն ուներ իր ձեռքին», Մաշտոցի հետ «աշխարհից աշխարհ գիր էր փնտրել հայրենյաց ոգին փրկելու համար», Հ. Սահյանը ցավով գրում է.

Ես չեմ հավատում, որ արդեն չկաս,
Որ հեռացել ես հավիտենապես,
Թվում է հիմա *ուր որ է* կգաս,
Եվ մտերմաբար կժպտաս դու մեզ:
Թվում է հիմա *ուր որ է* կգաս
Վարդանանց հին-հին հիշատակներով,
Քո իմաստությամբ դեմիրճյանական.
Դեմիրճյանական քո կատակներով /Ա, 167-168/:

*Այժմ նեթ. հենց այժմ, այս իսկ պահին, հենց հիմա. իսկույն նեթ. այս րոպեին, այս վայրկյանին* և նման առավելապես գրական ոճի կապակցություններից հեղինակը գերադասել է *ուր որ է* ձևը լուծելով միաժամանակ երկու հարց. խոսքը համեմել է ժողովրդական բույրով և *ո, ու* ձայնավորների հանգիտություն արել:

Ժամանակակից հայոց լեզվում զգալի կիրառություն ունեն կառուցվածքով բարդ ստորադասական, բայց նշանակությամբ ըստ էության պարզ այնպիսի նախադասություններ, որոնց գլխավոր բաղադրիչը, որ ծագումնաբանորեն է միայն գլխավոր և իբրև այդպիսին այլևս չի գիտակցվում, ունենում է այսպիսի արտահայտություններ *աստված գիտե, ո՞վ գիտե, ի՞նչ իմանաս* և այլն, որոնց հաջորդում են ձևական ուղիղ խնդիր կախյալ նախադասություններ /այս կարգի նախադասությունների շարահյուսական ու ոճական առանձնահատկությունների մասին ավելի մանրամասն տես մեր «Կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասությունները արդի հայերենում» աշխ.-ը/:

Այս կարգի նախադասությունների իրենց արտաքին-քերականական հատկանիշները վաղուց կորցրած առաջին եզրերը վեր են ածվել դարձվածային միավորների և ստացել են հետևյալ մոտավոր իմաստները *հայտնի չէ, ոչ ոքի հայտնի չէ, պարզ չէ, անորոշ է, անհայտ է, որոշակի չէ* և այլն: Թափանցելով գրական երկի մեջ դրանք բնականաբար ստանում են ոճական արժեք և, կախված կիրառության նպատակներից ու խոսքային ընդհանուր շրջապատից, իրենց հետ մի դեպքում բերում են կենդանի լեզվի թրթիռներ, մյուս դեպքում անմիջական ու մտերմիկ մի տրամադրություն, որ վերացնում է դիրք ու տարիքի պատնեշները, ուրիշ անգամ օժանդակում բանաստեղծական-տաղաչափական խնդիրների լուծմանը և այլն:

Դիմենք բնագրային վկայությունների: Ահա հեղինակը իր մութ սենյակում մնացել է միայնակ. լսվում են ինչ-որ հեռավոր զանգի

հնչյուններ.

Ականջս կանչում է:
Կանչում է: *Տեսնես* ի՞նչ է ասում..
Ինչ-որ մեկն անունս տալիս է,
Ինչ-որ մեկն ինձ տեսել երազում,
Արթնացել և հիմա լալիս է /Բ, 186/:

Մեր առջև ուրվագծվում է կարոտից այրվող մի քնքուշ էակ, ում ինքնությանը հեղինակը թեև անհաղորդ է, բայց անտարբեր չէ բնավ, վկան ժողովրդի լեզվից թարմ-թարմ վերցված *տեսնես* արտահայտությունը /«*Տեսնես* ի՞նչ է ասում»/, որ անբռնելի երակներով ջերմություն է ներարկում խոսքին:

Բերենք նույնատիպ ընդմիջման մեկ օրինակ ևս.

Օիծեռնակներն ուշացան,
*Տեսնես* ի՞նչ է պատահել,
Գուցե հողմերը նրանց
Ուրիշ կողմե՞ր են տարել... /Ա, 269/:

Գարունն ավետող հավքերի ուշացումը ցավ է պատճառում բանաստեղծին, և մենք «Տեսնես ի՞նչ է պատահել» տողի տակ կարդում ենք ենթաբնագիրը, զգում հեղինակի հոգու անհանգիստ վայրիվերումները: Առկա է նաև քնարական միտվածություն, որը, սակայն, ավելի է ընդգծվում ստորև բերվող բնապատկերում.

Տե՛ս դաշտի մեջ այս անեզերք
*Ո՞վ իմանա* ինչի՛ մասին
Զրուցում են գիշեր-ցերեկ
Այս կիպարիսն ու այս սոսին /ՆԴԲ, 177/:

Կիպարիսի ու սոսու սվսվոցին արձագանքող սուլական ու շչական Ս, Զ, Շ, Ց հնչյունների բաղաձայնույթը /«ԶրուՑում են գիՇեր-Ցերեկ ԱյՍ կիպարիՍն ու այՍ ՍոՍին»/, ներդաշնակված *Ի-Ա* ձայնավորներով ստեղծված առձայնույթին /«Ո՛վ ԻմԱնԱ՝ ԻնչԻ մԱսԻն.../, բանատուն վեր է ածում երաժշտական բնական ու առինքնող մի կտավի /այս տողերով Հ. Սահյանը կարծես արձագանքում է Ե. Չարենցի ծանոթ տողերին «ՍվՍվում են Սև ՍոՍիները, փՍփՍում են աՍեՍ խավարին...», որտեղ նմանաձայնությունը հիմնված է միևնույն սկզբունքի վրա/:

Կարդանք ևս մի քառատող.

Դանդաղ քայլում է բանաստեղծը մեծ,
Շուրջը նոր գարնան ծառերն են շրշում,
*Ո՞վ գիտե* արդյոք նա իր մտքի մեջ
Անցած կյանքի ո՛ր գարունն է հիշում /Ա, 162/:

Ինչպես կարելի է համոզվել բերված փաստերի վերլուծությունից, հիշյալ կառուցվածքի բաղադրիչների շարահյուսական հարաբե-

րությունը դրսևորվում է շարահարությամբ, ինչն իր հերթին նպաստում է ընդգծված եզրերի դարձվածային կապակցության վերածվելուն:

4. Հ. Սահյանը բանաստեղծական բարձր հնչեղության է հասնում քերականական ձևերի հարակցական յուրօրինակ կրկնությամբ, որով պայմանավորվում է բանատների չափավոր ու ներդաշնակ բաղկացությունը: Ահա «Հայաստանը երգերի մեջ» ծավալուն ոտանավորը: Բացառյալ վերջին տասներորդ տան, որ ունի 10 տող, մյուս 9 տներն ընդգրկում են 12-ական տող: Ըստ որում բուն նյութը ծավալվում է բանատների առաջին 10 տողերում, որոնցից յուրաքանչյուրը, որոշ վերապահությամբ, մի-մի միակազմ նախադասություն է, ինչը ինքնին ազդարարում է ոճի սեղմություն: Հմուտ հնէաբանի ճարտար բրիչը ձեռքին նա աստիճան առ աստիճան պեղում է հայոց պատմության մութ շերտերը և արվեստագետի իր սուր աչքերով խորշերի միջից հայտնաբերում «մի մենավոր ծիրանի ծառ, մի խրճիթի աղոտ ճրագ», «Մի կտրված գութանի մաճ, Մի բուռ ցորեն արցունքոտված, արյունոտված հերկերի մեջ», այս բոլորից հետո եզրակացնում է.

Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր հինավուրց երգերի մեջ /ՀԵՄ, 83/:

Բայց պատումը շարունակվում է. հետո գալիս են «թափառական անտունին» ու «քաղցրալուր հորովելը», հայրենների տաղերի տակ «սիրահարի սիրո մրմունջը», ազգային ծեսեր «մայրամուտի ներկերի մեջ» ու էլի նույն եզրափակումը.

Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր հինավուրց երգերի մեջ:

Կա և մշակույթ արվեստ ու կառուցում, և պայքար ու բողոք սրով ու սուր խոսքով: Այս բոլորը, ասվեց, այլևայլ կողմերով ներկայացնում են ու ամբողջացնում թեմատիկ նյութը, որին հաջորդում է նրանից բխող և պարբերաբար կրկնվող գեղարվեստական ընդհանրացումը: Մեր դատողությունը ավելի թանձրացական դարձնելու համար ամբողջությամբ մեջ բերենք չորրորդ բանատունը, որին իրենց քերականական բաղադրությամբ հար ու նման են նախորդ երեքը.

Երկաթագիր մի մագաղաթ,
Մի սրբատաշ տաճարի վեմ,
Մի կուռ վահան ասիական
Մրրկարշավ ցեղերի դեմ,
Թշնամասաստ մի այրուձի
Եվ ընդվզում մի անողոք,
Մի Վարդանի սրի շառաչ,
Մի Ֆրիկի արդար բողոք,

Մի Սասնա տան թուր-կայծակի
Դավթի հզոր ձեռքերի մեջ. -
Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր հինավուրց երգերի մեջ /Ն.տ./:

Հետո գալիս են նոր ժամանակներ, ազգային վերածնունդ, և բովանդակությանը համապատասխան փոխվում է խոսքի կառուցվածքը: Նախկին միակազմ նախադասություններին փոխարինելու են գալիս երկկազմները, և բանատների վերջում հարակրկնվող գաղափարական եզրակացությունը բնականաբար ստանում է այլ կերպարանք.

Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր նորօրյա երգերի մեջ /Ն.տ./:

Կազմությունը նույնական է նախկիններին հետ, տարբեր է միայն քերականական որոշիչը /*հինավուրց -- նորօրյա*/:

Ասվածի առնչությամբ տեղնուտեղը ավելացնենք, որ միամտություն կլիներ կարծել, թե նոր օրերի երգը պիտի երգվի միայն երկկազմ նախադասություններով, ինչպես և հին օրերի երգը միայն միակազմ նախադասություններով: Նման հակադրությունը ոճական հնարանք է, ուրիշ ոչինչ:

Քերականական հյուսվածքի բանաստեղծականության վերը քննված երկն է հիշեցնում «Երգ Հայաստանի» ոտանավորը, որ բաղկացած է չորս ութնյակներից: Սրա բնորոշ գիծն էլ այն է, որ, բացի վերջինից, մյուս բոլոր տների չորրորդ և ութերորդ տողերով են ավարտվում նախադասությունները և ավարտվում են միևնույն *Հայաստանս* անդամով, որ է ենթակա. ասել է թե բոլոր նախադասությունները ունեն շրջուն շարադասություն: Ավելի ուշագրավը, սակայն, այն է, որ այդ ենթական ամենուրեք ունի բառակապակցությամբ արտահայտված ծավալուն որոշիչներ համահնչյուն ու ներդաշնակ: Այսպիսով չորրորդ և ութերորդ տողերը, որ ներկայացնում են միայն լրացում-լրացյալներ, ստեղծում են քերականական իրողության ինքնատիպ մի կրկնություն, որ հնչում է համակ երաժշտությամբ: Այդ տողերն են «Այրերի երկիր Հայաստանս», «Ժայռերի երկիր Հայաստանս», «Սարերի երկիր Հայաստանս»:

Ահա երրորդ բանատունը ամբողջությամբ.

Բոլոր կողմերից սրարշավ եկող
Վայրի ցեղերին կուլ կգնար
Դարերից եկող, դարեր վաստակած
*Դարերի երկիր Հայաստանս.*
Այրուձիների դոփյունների տակ
Ճամփեքին ընկած քար կմնար
Քարից հաց քամող, քարին թև տվող

*Քարերի երկիր Հայաստանս* /ՀԵՄ, 87/:

Քնարականությունը, բացի նշված քերականական գործոններից, հայտնի չափով կախված է ընդգծված զուգորդություններ առաջին եզրերի ներքին հանգերի խորությունից, որ գնում է մինչև երրորդ վանկը: Դրանց և մյուսների նեցուկի բաղաձայնը փաստորեն առաջին հնչյունն է /Տառերի – Սարերի -- Դարերի – Քարերի/:

Նախադասությունների կառուցվածքի, մասնավորապես բայստորոգյալների եղանակաժամանակային ոճական կրկնություններ կան «Երգ Երևանի մասին» բանաստեղծության մեջ, որտեղ հնի և նորի, անցյալի ու ներկայի հակադրության վրա վեր են հանվում այսօրվա մեր նվաճումները և գալիքի էլ ավելի վառ ու վսեմ երազանքները: Հատվածները սկսվում են «Եղել է մի օր, որ չեն եղել...» արտահայտությամբ, ապա հետզհետե թվարկվում-բնութագրվում է, թե ինչ չի եղել նախկինում և այժմ կա, և ընթերցողի աչքի առաջ աստիճանաբար բացվում է քաղաքի անցած ուղին, ամբողջ պատմությունը: Ի տարբերություն նախորդ կառուցվածքի, այստեղ կրկնվում են բանատների ոչ թե վերջին, այլ առաջին տողերը: Բերենք մի ութնյակ.

*Եղել է մի օր, որ չեն եղել*
Այս հրապարակն ու այս այգին,
Եվ աշունները չեն հեղեղել
Այսքան զարդարանք մեր ճամփեքին:
*Եղել է մի օր, որ չեն եղել*
Գործարանային թաղերն այս տաք,
Եվ ցայտաղբյուրներն այս չեն բխել
Մայթերի դալար ծառերի տակ /Ն.տ., 111/ և այլն:

Դիմավոր բայերի դրական և ժխտական խոնարհման այսօրինակ հակադրումով ստեղծված, վերը քննարկված ոճական հյուսվածքն է հիշեցնում «Չեն կարող չգալ» երգը, որտեղ ասես արծագանքելով մեծ Լոռեցուն և զարգացնելով նրա միտքը խոսում է գալիք այն բանաստեղծների մասին, «ովքեր չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով»: Կարդանք բնագրից մի հատված որոշ կրճատումներով.

*Նրանք գալու են.*
*Չեն կարող չգալ.*
Ինչպես չի կարող չգալ անձրևը,
Երբ որ ամպերը խիտ են ու լցված...
*Նրանք գալու են.*
*Չեն կարող չգալ*
Մեր երգիչները հպարտ ու խոնարհ,
Ինչպես չի կարող հունդը չծլել,
Երբ եղանակը նպաստավոր է.

Եվ հողը խոնավ /ՄԱ. 163-164/:

Բանաստեղծությունը բավականին ծավալուն է, և ընդգծված տողերը տարբեր ընդմիջումներով կրկնվում են անընդհատ ուշադրության կենտրոնում պահելով ու սրելով բուն ասելիքը: Նկատելի է մի պարագա ևս. կառուցվածքների նմանությունը չի սահմանափակվում հարակցվող գլխավոր նախադասությունների բայերի հակադիր դրական և ժխտական կիրառությամբ, այլև ընդգրկում է նաև կախյալ հատվածները /հմմտ. «Ինչպես չի կարող չգալ անձրևը – Ինչպես չի կարող հունդը չծլել» և այլն/:

Ամփոփելով ընդգծենք, որ Հ. Սահյանի համար քերականությունը օրենքների ու օրինաչափությունների անգույն ու անկենդան ժողովածու չէ սոսկ, այլև ռիթմ է, երգ ու մեղեդի: Նա ներքին ինչ-որ անմեկնելի ու անբացատրելի ուժով զգում է այլոց կողմից ուշադրության չառնված կամ չնկատված քերականական իրողությունների բանաստեղծական արժեքը և հնչեցնում դրանք նորովի՝ իր խոսքը ըստ կառուցվածքի դարձնելով առավել ճկուն ու գեղակերպ, ըստ բովանդակության ներհուն ու հագեցված:

5. Հայոց լեզվի զարգացման գրեթե բոլոր փուլերում զգալի տարածում է ունեցել և ունի խոսքի մասերի փոխանցման իրողությունը: Այն դրսևորվում է քերականական այլևայլ ձևերով, որոնցից ոճական տեսակետից առավել նուրբ ու հետաքրքրական երանգներ է հանդես բերում մասնավորապես հատկանիշի գաղափար արտահայտող բառախմբերի /ածականի, թվականի, որոշ դերբայների/ գոյականական գործառությամբ հանդես գալը: Ուշագրավը այստեղ այն է, որ ամենից առաջ տեղի է ունենում մտքի յուրատեսակ ամփոփում. լրացում-լրացյալի տեղակ հանդես է գալիս զուգորդության միայն առաջին եզրը լրացումը, որը, սակայն, անուղղակիորեն, առանց անվանելու, մի տեսակ ընդհանուր կերպով ցուցադրում է նաև լրացյալին: Այսպես ածականը գոյականանում է ստանալով նրա քերականական հատկանիշները՝ թիվ, հոլով, առկայացման կարգ և այլն:

Բանաստեղծության մեջ լեզվական այս օրինաչափությունը առնում է նաև ածանցիկ նշանակություններ՝ ըստ ամենայնի նպաստելով խոսքի պատկերավորմանը, մտածմունքի խորացմանը, զգացմունքի բյուրեղացմանը:

Հ.Սահյանի ստեղծագործության հմայքի գաղտնիքը պետք է փնտրել «փոխակերպման կարողության, ամենապարզ և առօրեական երևույթները բարձր արվեստի փաստի վերածելու» ունակության մեջ /*Ա. Մարչենկո,* Լեռներս գնում, մտնում են երկինք..., ԳԹ, 16, 11, 1970. արտատպություն «**Лит. газета**»-ից, 1970, № 30/:

Ահա նա վերցնում է դաշտի անբույր ու անհոտ հասարակ մի ծաղիկ, որի բուսաբանական անունը *կակաչ* է: Քնարերգության լեզվով պետք է պարզել, թե ինչո՞ւ է նա այնքան կարմիր, իսկ միջինը այդքան սև: Հովի իրեն տված այս հարցին կակաչը պատասխանում է, թե ուրախ խնդում-ապրում էր մի ժամանակ, «թերթերն էլ սպիտակ էին, բողբոջում էր սիրտը սիրով գարնան շուշան ամպի տակ». օրերից մի օր էլ.

Մի վիրավոր եղնիկ անցավ,
Արյունն ընկավ իմ շուրթին,
Եվ սգավոր նրա սրտի
Սևը մնաց իմ սրտին /Ա, 246/:

Տխրություն է կաթում պատկերից, որն իբրև սգո նշան, ասես երիզված է սև շղարշով: *Վիրավոր եղնիկ, արյուն* և *սգավոր սիրտ* արտահայտություններից է գալիս այդ տխրությունը, բայց այն ավելի է սաստկանում ու թանձրանում *սևը* փոխանուն ածականով /«Եվ սգավոր նրա սրտի *Սևը* մնաց իմ սրտին»/, որը միաժամանակ դրսևորում է և՛ պարունակողին, և՛ պարունակյալին /հմմտ. սև վիշտը, սև ցավը, սև մրուրը, սև սուգը, սև մահը և այլն/:

Կասկածից վեր է, որ փակագծված կապակցություններից ոչ մեկը, ոչ էլ բոլորը միասին այնքան հնչեղ չէին լինի ու չէին ներդաշնակի հյուսվածքին, ինչպես բնագրային ձևը, որը ի լրումն փոխանվանական ոճական իր բոլոր առանձնահատկությունների առաջացնում է նաև մտքի որոշ լարվածություն:

Թախծի և կարոտի ջերմ հույզեր են արթնացնում ու վարակիչ տրամադրություն ստեղծում նման միավորները և հետևյալ տողերում.

Ո՞ւր եք գնում, հոգնա՛ծ ամպեր,
Աստղիկներ կան ձեր վերևում,
*Ճերմակներ* կան ձեր *սևերում*,
Կայծակներ կան ձեր թևերում,
Ո՞ւր եք գնում, հոգնա՛ծ ամպեր /Ա, 266/:

Այս և այսպիսի պատկերները երևի նկատի ունի Գ. Հայրյանը, երբ շեշտում է, թե «ինչի մասին էլ որ գրում կամ խոսում է /Հ. Սահյանը - Ա.Պ./, ինչ էլ որ նկարում է գետ թե աղբյուր, լեռ թե հովիտ, ծառ թե մասրենու թուփ, մարդու, իր ժամանակակցի պատկերն է ստացվում [*Գ. Հայրյան,* Սրտով գրված երգեր / *Հ. Սահյան,* «Մայրամուտից առաջ» ժողովածուի առաջաբանը, Եր., 1964, էջ 6/]:

Թող չկարծվի, սակայն, որ բանաստեղծը միայն ողբի ու թախծի երգիչ է, թե սոսկ «ցաված սրտի երգ է հյուսում», նա բարության ու պայծառ լավատեսության մարմնացում է նաև.

Դեռ չբացված ծաղիկներին,

Աշխարհ չեկած բալիկներին
Ինչպե՞ս գրկեմ իմ ծեռքերով,
Ծովում կորած իմ նավերին,
Վերհուշ դարձած իմ *լավերին*
Ինչպե՞ս կանչեմ իմ երգերով:
Ոտքս զարկեմ սար ու քարին
Շաղ տամ շռայլ *լավն* ու *բարին*
Երկրի բոլոր եզերքներով...
Ուրախ երգեր տամ աշխարհին,
Վերք չտեսած սիրահարին
Ինչո՞ւ տանջեմ իմ վերքերով /Ա. 276/:

Ընդգծված բառաձևերը ածականի փոխանվանական գործառության լավագույն նմուշներ են, որ խտացնում են հատկանիշի և առարկայի միասնական գաղափարը միաժամանակ ծառայելով հանգիտությանը:

Ճիշտ է, որ Հ. Սահյանը գերազանցապես բնախոհական բանաստեղծ է: Սակայն եթե պահանջում են ժամանակն ու իրադրությունը, ապա նրա երգն ստանում է քաղաքական սրություն, հուժկու պաթոս: Ահա թե ինչպես է գնահատում նա մեր երկրի և առանձնապես հայ ժողովրդի նյութական ու հոգևոր մշակույթի զարգացման համար բախտորոշ նշանակություն ունեցող անհատի պաշտամունքի վերացումը.

Պատվանդանները թեթևացել են,
Թեթևացել է նաև մեր բեռը... /ՄԱ. 143/:

Սա արդեն իսկ ինքնին մի փիլիսոփայություն է խտացված թևավոր արտահայտության մեջ, որ կարող է իբրև բնաբան ծառայել քաղաքական միտվածության շատ ստեղծագործությունների համար:

Իսկ ինչո՞վ է թեթևացել մեր բեռը, նրանով, որ

Երկրի դաշտերով հպարտ քայլում է
Ջնդանից ելած անմեղությունը:
Խափանվեց *չարը* և *չարությունը* /ն.տ./:

Նկատելի է, որ այստեղ տարբեր դիրքերով կրկնվել է արմատը. մի դեպքում հանդես է եկել իբրև փոխանուն ածական, երկրորդում բաղադրության տարր, որով իրերի էությունը բացահայտվել է առավել թավ ու ընդգծված գույներով: Հեղինակը չի խորշել հնացած ու մաշված արտահայտությանը դիմելուց /«Չարը խափանվեց»/ նորովի հնչեցնելով այն:

Հարցիս ուսումնասիրությունը ի հայտ է բերում խոսքի մասերի փոխանվանական կիրառության մի հատկություն ևս: Հ. Սահյանը ոչ միայն հատկանիշ արտահայտող բառախմբերն է գոյականաբար գործառում, ինչպես տեսանք ածականները, այլև մինչև իսկ գոյականա-

կան դերանունները, այն էլ անձնանիշ, որով ստանում է իմաստային միանգամայն նոր երանգներ: Հմմտ.

Մարտնչել բոլորի համար,
Խառնվել-ծուլվել բոլորին,
Անձնական հոգսը մոռանալ,
Մոռանալ *եսը մենքի* մեջ /Ա, 340/:

*Ես* և *մենք* դերանունները, անշուշտ, փոխաբերական իմաստների կրողներ են այստեղ:

Իր բազմամյա ստեղծագործական կյանքում գրողը հաճախ է դիմել ու դիմում բառերի, ձևերի ու զուգորդությունների փոխանվանական կիրառության: Իբրև ասվածի վկայություն կարելի էր բերել բազմաթիվ փաստեր ևս, սակայն բավականանալով նշվածով մնում է մի անգամ էլ հավաստել արվեստագետի այն մեծ հմտությունը, որը նրա խոսքի քերականությունը վեր է ածում նուրբ ու քնքուշ քնարականության ձևաբանական-շարահյուսական ամենաավանդական ու թվում է «քարացած» օրենքների մեջ անգամ հայտնաբերելով ու հնչեցնելով լռած երգեր ու նվագներ:

# ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
## Բ Ն Ա Ն Կ Ա Ր Ը

*Կանգ առ, երկրագունդ, քո պտույտի մեջ*
*Թող մայրամուտը մի քիչ երկարի...*
*Հ. Սահյան*

Բնությունը, ինչպես վկայվել է բազմիցս, Հ. Սահյանի ստեղծագործության ակունքն է ու աղբյուրը, կենդանի ներշնչանքն ու լուսավոր աղոթարանը: Այստեղ է նա որոնում գույների ու ձևերի, լուսաստվերների գերագույն ներդաշնակության գեղագիտական լուծումների բանալիները և, որքան էլ դա զարմանալի լինի, գտնված նույն այդ բանալիներով բացում ոչ այլ ինչ, քան հոգու դռներ, փարատում նրա իսկ խորշերում ու ծալքերում ծվարած ցուրտն ու խավարը, ավիշ ու արյուն ներարկում ցամաքած ու սառչող երակներին, կայծ տալիս ու բորբոքում սիրո կրակը հանդեպ մարդու:

Ստացվում է, որ գնալով դեպի բնությունը, արտացոլման ու ճանաչողության նյութ դարձնելով նրա դրվագներն ու երևույթները արվեստագետը իր կապերը չի խզում մարդու և մարդկայինի, կեցության ու հասարակական հարաբերությունների հետ, որոնց ծնունդն է ինքը և գաղափարախոսն ու մուսետիկը: Ընդհակառակը, իբրև իսկական գրող, խորանալով բնության մեջ, կենսական արմատներով նա կապվում է դարձյալ իր իսկ ժողովրդի հետ, երգում նրա օրն ու կյանքը, արևն ու երազանքը: Ինչպես ինքն է ասում, գետ ու գետակի, ծառ ու ծաղկի երգիչ է դառնում «աշխարհի հոգսերն ուսերին առած» /ՍԳ, 1970, № 9, էջ 4/:

Սրանից բխում է, որ բնության պատկերներն ու պատումները աննպատակ կամ ինքնանպատակ երգեր չեն, բովանդակությունից ու իմաստից զուրկ ինչ-որ «բնակտավներ», այլ տրամադրություն են ու գիտակցության արտահայտություն ափեափ լցված մտքերով ու գաղափարներով: Գեղարվեստական ամեն մի տող, բառ ու բառակապակցություն, առարկայական ինչ բովանդակություն էլ որ ունենան, այլ բան չեն, քան հեղինակի իրապաշտական աշխարհայացքով բեկված կյանքի ինքնատիպ ընկալում: Նույնը, հասկանալի է, վերաբերում է նաև բնանկարին: Բնությունը Հ. Սահյանի չափածոյի մեջ, մանավանդ վերջին շրջանի գործերում, ինքնակա ու անկախ մի իրողություն չէ, աշխարհընկալման ճանապարհին ընկած մեկուսացված մի կղզի կամ թեկուզ և օազիս, այլ նրա բանաստեղծական մտածողության անկապտելի, հիմնական դրսևորումներից մեկը: Այն հոգեբանական ինքնա-

բացահայտման գեղարվեստական միջոց է. արտահայտչական կաղապարների լեզվական ընդհանուր շղթայի մի օղակը:

Այս հանգամանքներն են ահա. որ գրաքննադատությանը թույլ են տալիս նրան որակելու որպես բնության երգիչ /հմմտ. *Ս. Սողոմոնյան*, ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, հ. 1, եր., 1965, էջ 321/:

Բնության փառաբանությունը նրա ստեղծագործության մեջ հնչում է իբրև մարդկային հոգու ու մարմնի գեղեցկության, մտքի թռիչքի և ճշմարտության հաղթանակի հիմն ու օրհներգություն:

Հայտնի է, որ ժամանակակից հայ խոշորագույն գեղանկարիչ Մ. Սարյանի բազմաժանր ստեղծագործության և ոչ մի ոլորտում սերը կյանքի հանդեպ, ոգու ազատության գաղափարը այնքան մեծ թափով իրենց զգացնել չեն տվել, որքան նրա լեռնանկարների մեջ /հմմտ. *Լ. Խալաթյան*, Հայաստան, «Սով. Հայաստան», օրաթերթ, եր., 25. 11. 1970/: Ճիշտ այդպես նոր ժամանակների մարդկային բնավորության էությունը իրենց մեջ խտացրել-մարմնավորել են Հ. Սահյանի մասնավորապես բնանկարները, որոնցում արծարծվում ու լուծում են գտնում հասարակական մեծ կշիռ ու բովանդակություն ունեցող կենսական խնդիրներ:

Քանի որ մենք ակամա զուգահեռ անցկացրինք վրձնի մեծ վարպետի և քննության ենթակա բանաստեղծի ստեղծագործությունների միջև, ապա նկատենք, որ վերջինս իրեն ամենայն իրավամբ կարող է համարել Մ.Սարյանի աշակերտը և կենդանի ավանդների շարունակողը բառերի լեզվով:

Վ. Մնացականյանի արտահայտությամբ «Բնությունը ընթերցելու, նրա լեռնացած խտությունից քնքշություն նվաճելու սարյանական արվեստը յուրովի արծագանքվել է Հ. Սահյանի չափածոյի մեջ» /տե՛ս *Վ. Մնացականյան*, ժամանակի հետ, եր., 1968, էջ 172/:

* * *

Բնական իրողությունները տեսնելու, զգալու և մանավանդ նկարելու կամ նկարագրելու համար հարկավոր է ունենալ նրանց զարգացման օրենքներն ու օրինաչափությունները հասկացող բնագետ-կենսաբանի կարողություն զուգակցված լույսի ու ստվերի և գույնի ու երանգի խաղին ծանոթ նկարչի դիտողականության, ծառերի սոսափիւն ու առվակների կարկաչի մեջ մեղեդի փնտրող երաժշտի լսողության ու բանաստեղծի ընկալողունակության հետ: Թեև քիչ, բայց կարող է պատահել, որ նշված բոլոր հատկանիշները կենտրոնացած լինեն մեկ անհատի մեջ: Մտքիս լավագույն վկան է ինքը Հ. Սահյանը իր բովանդակալից ստեղծագործությամբ:

Հայրենական բնաշխարհի սահյանական պատումները քննութ-

յան նյութ կարող են ծառայել այլևայլ դիտակետերով, ինչպես գրականագիտական, այնպես և լեզվական-արտահայտչական:

Սույն բնույթի աշխատանքի նպատակն է ի հայտ բերել բառական-քերականական միջոցներն ու ձևերը և ընդհանրապես խոսքային այն ատաղձը, որ շինանյութ է դառնում հեղինակի համար կառուցելու այնքա՛ն հրաշալի ու մնայուն բնաքանդակներ:

1. Մենք մի առիթով նկատել ենք, որ բնական իրերի ու դրվագների գույների հարափոփոխ խաղը, անբռնելի երանգները որսալու ունակ նկարչի դիտողականությունը լավագույն արդյունք կարող է տալ, եթե աղբյուրների խոխոջյունի, ծաղիկների թավիշը շոյող հով ու զեփյուռի մեջ կդրվեն շունչ ու ոգի, հասարակական իմաստ /տե՛ս մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը», Եր., 1970, էջ 248-249/:

Գալով խնդրո առարկա հեղինակին և ընդհանրացնելով մեր խոսքը հարկ է ընդգծել, որ բնության նրա պատկերագրության մեջ ամենից առաջ իբրև լեզվական թերևս ամենացայտուն ու բնորոշ հատկանիշ հանդես է գալիս փոխաբերության արտահայտություններից մեկը շնչավորումը: Սա իր հերթին ունի դրսևորման մի քանի ձև, որոնցից ամենանախնականն ու պարզագույնը, այսպես ասած, շարժումն է դինամիկան, իրերին ու իրողություններին շարժման բնավորություն հաղորդելը, ինչը արվեստագետին հնարավորություն է տալիս դրոշմելու և դրանով իսկ «հավերժացնելու» երևույթի մի պահը, շարժման, զարգացման մի ակնթարթը: Ահա վերջալույսի նկարագրությունը.

Արեգակն իջել, փարվել է ծովին,
Հրդեհ է դարձել ծովն ամբողջովին,
Հրդեհն ամպերի ոտքերն է վառել,
Հորիզոններն է բոցերով առել:
Հրդեհը հասել երկնքի ծայրին
Եվ սպառնում է արար աշխարհին...
Արեգակը այդ հրդեհը վառել
Եվ ինքն է նրան նահատակ դառել:
Նա հրդեհի մեջ դողում է, մրսում
Եվ ինքը իրեն փրկել է ուզում /Բ, 47/:

Ինչպես կարելի է համոզվել բերված հատվածից, արտահայտչական միակ գիծը փոխաբերությունն է բնական մարմինների շարժման տեսքով: Չկան բնության վառվռուն գույներն արտացոլող երանգային կամ այլ կարգի մակդիրներ ու համեմատություններ: Չկան նաև հնչյունական ու հնչերանգային կտրուկ տատանումներ: Հյուսվածքը կազմում են հավելական կապակցությամբ բարդ համադասական նա-

խադասություններ պատմողական բնույթի: Շարժման զգացողություն են առաջացնում նկարելու կերպը. մտածողության լեզվական ընդհանուր մթնոլորտը, մասնավորապես բայ-ստորոգյալները /*փարվել է, դարձել է, վառվել է, հասել է* և այլն/, որոնք ենթակային վերագրում են մերթ փոփոխական, մերթ փոխակերպման հատկանիշներ:

Երկնքի և ծովի միացման հեռավոր կետում հորիզոնի վրա, արևի բռնկումը հրդեհի բոցերով ինքնին բորբոքում է ընթերցողի երևակայությունը, մղում նրան ստեղծագործաբար պատկերացնելու բնության այդ հրաշալիքը մայրամուտը ծովի վրա. մանավանդ երբ օրը ամպամած է: Ասես տեսնում ու զգում ենք ջրերի վրա կախված օդի սրսփուն ալիքները, որ շերտ առ շերտ կլանում են մարմրող արևի վերջին ճառագայթները և հալվելով անհանում խավարի մշուշում:

Քանի որ խոսք եղավ ամպի մասին, տեսնենք, թե ինչպես են կուտակվում դրանք և հագեցնում պապակած հողի ծարավը:

Ամպը ամպի գիրկն է գալիս,
Ամպը ամպին կուլ է տալիս,
Ամպը ամպի մահն է լալիս,
Հողն արցունքով թրջում /Ա, 42/:

Բնության սովորական թվացող պահը վերարտադրվում է լեզվական անսովոր արտահայտչականությամբ ու զգացմունքով: Այստեղ ևս բանաստեղծական որոշակի տրամադրություն են ստեղծում նախադասության կենտրոնական անդամների դիմավոր բայերի հարաբերական իմաստները /հմմտ. «Ամպը ամպի *գիրկն է գալիս*, Ամպը ամպին *կուլ է տալիս*. Ամպը ամպի *մահն է լալիս*» և այլն/:

Բառերի և կապակցությունների ինքնատիպ իմաստների հայտնաբերումով բնապատկերի մեջ անգամ հեղինակը շոշափել է տալիս կենդանի կյանքի զարկերակը: Շարժման զգացողությունը չի պակասում անգամ այն պատումների մեջ, որտեղ հեղինակին հաջողվում է որսալ ու մի տեսակ «անշարժացնել» բնական իրողությունը իր ընթացքի մեջ, այլ կերպ ասած լուսանկարչական գործիքի պես հավերժացնել անկրկնելի պահը:

«Ուշաթափվել է ջրվեժը ծորում, քարափի գլխից ընկել է ներքև» /Բ, 44/, - կարդում ենք մի տեղ, և թվում է, թե հեքիաթային տեսարան է բացվում մեր առջև. ասես մի կախարդական ձեռք մոգական գավազանով քարափի գլխից ծորը գահավիժած ջրվեժը մարդկայնացրել է, որպեսզի նույն իսկ վայրկյանին «ուշաթափ անելով» ավելի տևական դարձնի տեսարանից ստացված գեղագիտական հաճույքը:

Ահա ջրվեժի մեկ այլ պատկեր կերտված բառական-քերականական արվեստի այլ տարրերով, թեև միտվածությունն ու ստացված արդյունքը գրեթե նույնն են.

Ի՜նչ շքեղություն...
Թռիչքի, անկման
Ի՜նչ անկարելի համատեղություն:
Գույնի, հնչյունի համաստեղություն /Ն. տ., 45/:

Նկատելի է, որ նախադասությունները միակազմ են գոյականական կենտրոնական անդամներով, որոնք միաժամանակ լինելով հանգաբառեր */համատեղություն – համաստեղություն/* ընկել են շեշտի տակ ընդգծելով թեմատիկ տարրը, ստեղծելով որոշակի նվագայնություն: Դիմավոր բայերի բացակայությունը լիուլի հատուցված է հնչերանգային ավարտվածությամբ: Ձայնային համապատասխան ելևէջավորումը և ոտքերի միասնական ու համաչափ շարժումը պայմանավորել են կտավի զգացական հագեցվածությունն ու հնչեղությունը:

Անկարելի համատեղությամբ միավորելով երկու հակադիր բևեռները թռիչքն ու անկումը, այլև իրար բերելով գույնն ու հնչյունը հեղինակը ընծայել է մեզ «անբաժանելի մի համաստեղություն» բնության ակնթարթի հավերժացման բանաստեղծական ինքնօրինակ ու անկրկնելի բեկումով:

Հ. Սահյանի այս թեմայով շարադրված երկերի ամենակարևոր արժանիքը բնության ներշնչված, բանաստեղծական ընկալումն է, մինչև իսկ ամենասովորական երևույթների ու դրվագների մեջ այս կամ այն չափով գեղեցիկի գաղափարը մարմնացնելու կարողությունը և այդ կարողության խոսքային իրացումը: Դրանով են տարբերվում նրա բնապատկերները բնության *անկենդան լուսանկար-պատճեններից:*

Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն դարձրինք ու ընդգծեցինք նկատի ունենալով վերջերս տարածում գտած մի թյուր տեսակետ: Շատերը կարծում են, թե բավական է ունենալ լուսանկարչական ժամանակակից մի գործիք գերզգայուն ոսպնյակով, գերմանրահատիկ /**сверхмелкозернистая**/ ժապավեն, երևակող ընտիր նյութեր, և լուսանկարի գեղարվեստական արժեքը ինքնին ապահովված է: Այսպես մտածողները չարաչար սխալվում են: Կարևորը *կյանքն ու շրջապատը արվեստագետի աչքով տեսնել կարողանալն է, ապրելն ու ներշնչվելը* տեսածով և ճիշտ ժամանակին կոճակը սեղմելն է: Եթե այս վերջինը չլինի, գործին չեն օգնի բնության նույնիսկ ամենաառինքնող պատկերները, օրինակ վերջալույսը շիկնած հորիզոնով, կամ վեհափառ Արարատը թաղված խորհրդավոր աղջամուղջում:

Ոչինչ չի ստացվի նաև այն պարագայում, եթե անգամ գերկատարյալ լուսանկարչական գործիքի ոսպնյակը դրանց ուղղելով կոճակը սեղմենք *առանց ներշնչանքի, առանց խորապես զգալու այդ գեղեցկությունները, առանց իմաստավորելու պահը:*

Այդպես է և լեզվական արտահայտության հարցում:

Որևէ երկի լեզուն կարող է լինել կանոնավոր, չունենալ խաթարումներ ու քերականական անճշտություններ: Ավելին, այն, առանձին վերցրած, կարող է թվալ նույնիսկ կատարյալ ու գեղեցիկ, բայց գեղարվեստական իսկական պաստառի համար անհրաժեշտ է ինչ-որ *ուրիշ մի բան*, ինչ-որ «*աստվածային բան*» /Գ. Մահարի/, թե չէ, միևնույնն է, կստացվի նույն անկենդան լուսանկարը բնության անճարակ պատճեն:

Այս «ինչ-որ ուրիշ բանը» հենց «*աստվածային բանն է*», որ չի պակասում Հ. Սահյանի բնանկարներին:

2. Լեզվական մյուս առանձնահատկությունը, որ սերտորեն առնչվում է առաջինին և բխում է նրանից, *անձնավորումն* է կամ այսպես ասած *դիմառնությունը:*

Հ.Սահյանը ոչ միայն շարժման բնավորություն է հաղորդում բնական երևույթներին կամ արձանացնում ընթացքը, այլև շնչավորում այդպիսիք, օժտում մարդկային ոգով, զգացմունքով ու բովանդակությամբ: Կենդանի ու անկենդան բնությունը նրա երկերում հանդես չի գալիս որպես ցամաք ու չոր նյութ, այլ որպես բնական արարած, որպես «զրուցակից, մտերիմ, կենդանի, հոգեհարազատ էակ, որին հարցեր է տալիս և սպասում է պատասխանների, որոնք չի գտել առօրյա կյանքում» /*Ս. Սողոմոնյան*, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, հ. 1, Եր., 1967, էջ 324/: Այսպես

Որոտանի եզերքին մի լույս աղավնի,
Սրտում թախիծ ու մորմոք, պահում է ճամփաս.
Դաշտերն առած հայացքում, ականջը ձայնի,
Ա՜խ, օրնիբուն, անշշուկ պահում է ճամփաս /Ա. 31/:

Բառերն ու զուգորդությունները նոր, փոխաբերական իմաստ են ստանում հետևյալ փոքրիկ բնանկարում, որտեղ ասես աշխատանքային առօրյայից հոգնած, խոնջաբեկ

Մշուշն է ննջում ժայռերեն բարձին
Ոտքերը կախած անդունդների վրա.. /Ա. 30/:

Մի այլ տեղ հեղինակին հաջողվել է «կենդանացնել» արշալույսի մաքուր ու թովիչ ակնթարթը արևային պայծառ ու լուսավոր տրամադրությամբ պարուրելով մարդկային հոգին.

Առավոտ է, արև,
Կանաչների միջով,
Կանաչների միջով
Բարդիները կարծես
Արեգակն են տանում

Իրենց գլխի վերև /Բ. 37/:

Ինչպես շատերն են նկատել. Հ. Սահյանի չափածոն, այսպես ասած, խիստ սակավապետ է. համեմատությունների, մակդիրների և ընդհանրապես արտահայտչական միջոցների շռայլումներ այստեղ ամենևին չկան: Ընդհակառակը, ավելի աչքի են զարնում ժուժկալությունն ու ժլատությունը [հմմտ. ***Արսենի Տարկովսկի***, Համո Սահյանի արվեստը /թարգմանչի մտորումներ/. ԳԹ. 27. 04. 1969]:

Եվ չնայած դրան, գուցե հենց դրա շնորհիվ «նրա բանաստեղծություններից ամենասակավախոսն էլ մոնումենտալության, մեծ ձևի տպավորություն է թողնում» /ն.տ./: Այդ է պաճառը, որ նրա բառական միավորները մի առանձին կշիռ են ստանում ու արժեք, վերածվում են հյուսվածքային ճոխ ու շքեղ պատկերների, բառապատկերների: Ուշագրավ է և այն, որ գործնականում կիրառվող այս սկզբունքը պաշտպանվում ու հիմնավորվում է նաև տեսականորեն: Հեղինակը ընդգծում է, որ «բանաստեղծությունն ինքը գեղեցկությունն է, և ավելորդ գեղեցկությունը միայն խախտում է նրա ներդաշնակությունը, այլանդակում է նրան» /***Համո Սահյան,*** Տողը, բառը, տառը. ԳԹ. 28. 03. 1969/:Հ.Սահյանի բնանկարի լեզվական ատաղձի քննությունը պարզում է նշված հարցին ուղղակիորեն առնչվող մի հետաքրքրական հանգամանք ևս. պատահում են նկարագրություններ, որոնք նյութական-լեզվական տարրերով սպասվածից ավելի ծանրաբեռնված լինելու տեսակետից. թվում է, հակասում են վերի դատողություններին: Սակայն դա արդյունք է լոկ առաջին, արտաքին տպավորության: Իրականում նույնիսկ այն պարագայում, երբ նախադասությունը ծավալվում է մի շարք կապակցություններով, ընդարձակ դերբայական դարձվածներով ու հոմանշային այլևայլ զուգորդություններով, միևնույնն է, ամեն ինչ չափակշռված է ու տեղին, իմաստավորված ու պատճառաբանված գեղարվեստորեն:

Ահա մի նկարագրություն լեռնային այն նեղ ու կեռմանաշատ ճանապարհի, որ ուրիշ կերպ կոչվում է *կածան*.

Եվ թվում է, թե բաց ոտքերիս տակ
Շունչը կտրում է, հևում է ծանր
Պոչը տնակիս շեմին ոլորած,
Ճամփան սարերի ճամփին մոլորած,
Հոգս ու հուշերի, մացառ-փշերի
Եվ ծաղիկների փոշու մեջ կորած,
Գլուխը քարին քնած կածանը... /Բ. 174/:

Իսկապես, մի պահ կարելի է կարծել, թե նախադասությունը շատ է ծգծգված զուգահեռ միավորներով, մանավանդ որ դրանք բոլորն էլ որոշչային ծավալուն դերբայական դարձվածներ են: Սակայն ակն-

հայտ է, որ դրանցից յուրաքանչյուրը ծառայում է իբրև թեմատիկ տարր բնութագրելով նյութի համապատասխան հատկանիշը, որով և գեղագիտական իր արժեքն է բերում պատումին, ամփոփում ու ամբողջացնում պատկերը: Փորձենք պոկել-սղել բնորոշ որոշիչներից որևիցե մեկը, և կտեսնենք, որ կխաթարվեն ամբողջի զգացողությունն ու հեղինակային գաղափարը: Նկատենք նաև, որ համարյա բոլոր կապակցությունները յուրօրինակ դիմառնություններ են և էությամբ ուրիշ բան չեն, քան բանաստեղծական Եսի փոխաբերական ինքնարտահայտություն, ինքնավերծանման լեզվական միջոց: Կածանը իսկությամբ հեղինակը ինքն է, իր կյանքը, սրա անցած ուղին մի տեղ մոլորված, երբեմն պատած մացառ-փշերով, երբեմն ծաղիկների փոշով: Սրանից երևում է, որ նրա ճանապարհը միշտ չէ, որ ընթացել է հեշտ ու դյուրին, խինդ ու բերկրանքով, պատահել են և մոլորություններ, պակաս չեն եղել նաև դառնությունները, որոնք այլաբանության լեզվով անուղղակիորեն ակնարկում է *մացառ-փշերի փոշի* բառակապակցությունը:

Այսպիսով կածանը շնչավորվել է, անձնավորվել, «հոգսերով ու հուշերով ծանրաբեռ» անցել կյանքի հորձանուտներով և իր օրերի մայրամուտին, «շունչը կտրած», «ծանր հևալով», եկել-հասել է մանկուց հարազատ տնակին ու հանգստանում է գլխի տակ բարձի տեղակ մի քար դրած /ի՞նչ անենք, որ կոշտ է/:

Բնությունը, ի վերջո, մարմնավորում է մարդուն, նրա ճակատագիրը, հեծումները, երազանքը, կարոտն ու թախիծը: Նրա խորհրդավոր երանգների մեջ բեկբեկում է մարդկային հոգին մերթ լուսավոր ու պայծառ, մերթ հազիվ նշմարելի առկայծումներով:

Հեղինակի համար բնությունը նաև պատմություն է խոսուն դրվագների, առասպելական մարտնչող ու հերոսապատում քանդակների անսպառ շտեմարան: Այստեղ կան խորախորհուրդ գաղտնիքներ, չմեկնված տագնապ ու սարսուռ, որոնք բանաստեղծը փորձում է վերածել պատկերների, վերծանել ու իմաստավորել ներդաշնակելով ժամանակի ու աշխարհի տիրող մտայնությանն ու ոգուն: Ահա ծալծալ սարերի ու ձորերի հիմնը: Երգիչը նստել է մի քարի քերծի թիկունքին, ու դարձել է քարե հեծյալ, իսկ իր «քարե նժույգը հողոտ»

Ծառս եղած ուզում է թռչել,
Սմբակներն ամպերի մեջ թրջել
Եվ շնչել շանթեր ու որոտ:
Ես նրա խրխինջն եմ զսպել...
Բայց նրա ջղերից այս կուռ
Լռության ամեն մի սարսուռ
Պատմում է մի հին առասպել...
Լռության շունչը ճակատի

Տագնապի ահեղ ահազանգ,
Եվ մարող ամեն արծագանք
Սկիզբ է չասված հեքիաթի /Բ. 147/:

Հ. Սահյանը. հիրավի, լավ է հասկացել հայոց խստաշունչ բնության, *ահասաստ ու բարբարոս ապառաժների լեզուն*: Քիչ է ասել հասկացել է: Քարեղեն դաժանությունից նա քամել է երաժշտական ազատաբաղձ նվագներ, մեր ժողովրդական մտածողության հին, բայց կենսունակ տարրերը իրենց մեջ խտացրած լեզվական-դիցաբանական հնչումներ:

Երբ խոսում է Նժույգից, որ «*ծառս եղած* թռչել է ուզում, սմբակները ամպերում թրջել և շնչել շանթեր ու որոտ», մեր երևակայության մեջ հառնում են վիպասանական շրջանից ծանոթ պատկերներ նոր բովանդակությամբ ու միտվածությամբ: Երբ խոժոռադեմ քար ու քերծերը այլաբերությամբ կերպարանափոխվում են պատմական հուշարձանների, թվում է *ունկնդրում* ենք հինավուրց զրույցների նորօրյա մեկնություններ, որով խորհրդանշվում են ժամանակակից մարդու կամքի արիությունն ու հոգու տոկունությունը, զգացմունքների մաքրությունն ու վեհությունը:

Բնության շատ տեսարաններ, ասվեց, ներկայանում են մեզ որպես գեղեցիկի հիմնը հնչեցնող ծոներգեր, որոնք թևավորում, բարձրացնում ու վսեմացնում են մարդուն:

Ինչպես մի առիթով նկատում է ռուս նշանավոր բանաստեղծ Արսենի Տարկովսկին, չափածո խոսքը «տվյալ լեզվի գոյության բարձրագույն ձևն է, նրա ազգային դիմագծի հայտարարը» /*Արսենի Տարկովսկի*, Ն.տ./:

Սրա լավագույն վկան է Հ. Սահյանի Արվեստը, մասնավորապես բնանկարը: Թեմատիկ նյութը այստեղ նույն և միևնույնն է, ինչ որ այլոց համար. նույն կեչին ու բարդին են, նույն առուն ու աղբյուրը, երկինքը, աստղերն ու ամպերը, ջրվեժն ու ծիածանը, քարն ու քերծերը, *սարն ի վեր ոլորվող արահետը, մի խոսքով այն բոլորը, ինչ առկա է ոչ* միայն հարազատ Զանգեզուրում, այլև ամենուր աշխարհի ուզած ծայրում ու վայրում: Տարբերությունը, սակայն, արտահայտչական ձևերի մեջ է, պատկերի լեզվական հյուսվածքի նեջ, որն անկարելիորեն ներծծված է հայացի շնչով ու մտածողությամբ, իսկապես *այնքա՜ն - հայկաբան է և մանավանդ այնքա՜ն ինքնատիպ ու յուրօրինակ, որ հաճախ* թվում է, թե նման նկարագիր ուրիշ ոչ մի աշխարհի, ոչ մի գրողի ոչ մի կտավ ունենալ չի կարող:

Համեմատեցե՛ք հապա հետևյալ ութնյակը.

Ձկնիկն առվին խուտուտ տվեց,
Եվ առուն՝ պարզ ու անբիծ,
Քրքջալով ուշաթափվեց
Ու ծորն ընկավ քարափից...
Ձարկվեց քարին, ուշքի եկավ,
Շուրջը նայեց կասկածով
Եվ մի կապույտ ժպիտ շուրթին
Ճամփա ընկավ դեպի ծով /Ա, 227/:

Ո՞վ չի տեսել քարափից կարկաչելով ծորը գահավիժող ջրի շիթեր. բայց ո՞ւմ մտքով կանցներ պատճառակցական /հասկացի՛ր մտերմական/ կապ ստեղծել այդ պարզ ու զուլալ ջրերի և նրանցում լողացող ձկնիկի միջև /ոչ թե *ձկան*, այլ *ձկնիկի*, չէ՞ որ առու է/, և ջրընկեցը դիտել իբրև կողերին տրված խուտուտից ուշաթափված՝ անկում դեպի ծորը: Ստացվել է մի երգ, որ չգիտես ինչպե՛ս անդամազատես ու քննես: Երիցս իրավացի է հեղինակը, երբ ընդգծում է, որ «իսկական բանաստեղծությունը չի տարրալուծվում, նա միակտուր է, միակուռ, ներդաշնակ» /ԳԹ, 28, 03, 1969/:

Այդպիսին է և սա, որի լեզվական արտահայտությունը բյուրեղի պես պարզ է ու վճիտ, ինչպես նույն ինքը ջրի շիթը: Բառերն ու զուգորդությունները թեև սովորական են, նույնիսկ ավելի քան հանապազօրյա, սակայն իմաստները նորոգված են ու փոխաբերական: Ամեն մի տողից ու նախադասությունից թարմություն է ծորում՝ մի անբացատրելի խայտանքով պարուրելով էությունը քո: Պատկերն ամբողջությամբ ողողված է լույսով, որ ստեղծում է արևային տրամադրություն, սիրո, կարոտի մտերմիկ մթնոլորտ: Ամեն ինչ շնչավորվել է, մարդկայնացվել. դիմացդ ասես ինչ-որ առու չէ, այլ երազող մի անհատ՝ երանելի ժպիտը շուրթերին /Եվ մի կապույտ ժպիտ շուրթին՝ ճամփա ընկավ դեպի ծով/:

Բնական ամենահասարակ դրվագի բանաստեղծական ներհուն արտացոլումով հեղինակը, այսպիսով, հասնում է գեղեցիկի բարձրագույն զգացողության:

3. Բնության ամենամեծ հրաշագործությունը մարդն է: Այս ճշմարտության գեղագիտական ընկալո՞ւմն է գուցե պատճառը, որ Հ. Սահյանը մարդու և հասարակության, հասարակական հարաբերությունների ու քաղաքացիական պարտքի գիտակցության, սիրո, նվիրվածության, ազատության ու անհրաժեշտության շատ խնդիրներ արծարծում և ակնկալում է մեկնել առնչակցելով դրանք հայրենի բնաշխարհի սպասելի ու անսպասելի իրողությունների ու երևույթների հետ, հակադարձ համեմատությամբ մեկի հատկանիշները վերագրե-

լով մյուսին, մեկի կորուստները մյուսի մեջ որոնելով: Մարդու և հողի բարեկամությամբ նա փորձում է վավերացնել վաղանցավորի և հավիտենության դաշինքը:

Ս. Աղաբաբյանի արտահայտությամբ մարդուն տանելով դեպի իր հայրենի արմատները հողը, լեռան գագաթն ու ծորի անհունները, «բնության իր ընթերցումներով Հ. Սահյանը դավանում է /.../ աշխարհի ներդաշնակության, աշխարհի մարդկայնացման և մարդու հոգեկան ազատության սահմանների լայնացման փիլիսոփայությունը» /*Ս. Աղաբաբյան*, Հայրենի բանաստեղծության հարցերից, ՍԳ, 1969, № 7, էջ 121/:

Ահա թե ինչու բանաստեղծը չի պատկերացնում մարդուն բնությունից դուրս և բնությունը մարդուց անկախ: Մարդ էակը նրա երկերում հյուսվում է բնությանը, վերջինս լցվում մարդկային շնչով, զգացմունքով, խոհերով ու մտքերով, ոգեղինանում, մարդկայնանում:

Լցված աշխարհով ու տիեզերքով,
Խոր գիշերվա մեջ
Թափառում եմ ես գետի եզերքով,
Հալվում եմ, հյուսվում բնությանը մեծ... /Ա, 300/:

Այս հենքի վրա հատկանիշների փոխանցումը միանգամայն իրական է ու տրամաբանական:

Կարծես թե ես գետ, գետն է բանաստեղծ,
Եվ թափառում է գետն իմ եզերքով
Լցված աշխարհով ու տիեզերքով /ն.տ./:

Բառական միավորների և ընդհանրապես տողերի փոխաբերական իմաստին ավելանում է այստեղ համեմատության արտահայտություններից մեկը այսպես ասած *զուգահեռականությունը* [Թափառում եմ ես գետի եզերքով // Եվ թափառում է գետն իմ եզերքով], որով խոհը ստանում է փիլիսոփայական բնավորություն, խոսքը զգացական լիցք:

Բնության և մարդու աղերսը հեղինակի դիտակետով ունի երկու հիմնական առանցք ու հանգույց: Առաջինը հողի, քարի, ծառ ու ծաղկի, գետ ու վտակի շնչավորումն է, մարդեղինացումը: Բնությունը, նրա կարծիքով, մարդուն փոխ է տվել իր աչքերը, ձեռքերը, լսելիքը, սիրտն ու զարկերակը, որ սրանց միջոցով անձամբ տեսնի, շոշափի, լսի ու զգա «փոխարկման օրենքները խիստ», «երկունքի հրճվանքներն ամբողջ», «պատճառաբանի իր իսկ անցուդարձը», «որ մարդուն հասնի, հասնի, մարդանա» /Ա, 302/:

Երկրորդը մարդկային հասարակության մեջ այստեղ ու այնտեղ երբեմն նկատվող խաթարված ներդաշնակությունը նույնպես շնչավորված բնության զորությամբ վերականգնելու երազանքն է:

Եկել եմ, որ քո քարափներն ի վեր

Լացող մամուռի արտասուքներով
Սիրտըս լվանամ
Ու մաքրեմ իսպառ ամեն արատից /Բ, 271/,-

ապաշխարանքի լեզվով խոստովանում է հեղինակը:

Բնությունը, ասվել է, բանաստեղծի համար կենդանի ներչնչարան է, բայց այն կյանքի, ուժի և գեղեցկության մշտաբուխ աղբյուր է նաև, մտքի թռիչքի, հոգու խոյանքի ամրակուր հենարան: Ահա հեղինակը իր հասակով մեկ, ամուր կանգնել է քարափի վրա, ծուլվել նրան որպես անբաժանելի մի միասնություն. իր և քարափի միահյուսված մկանունքի միջով արյունը հոսում է մեկից մյուսը, որից

/.../Մեծանում եմ այդ քարափի պես,
Մեծանում եմ ես
Եվ զորեղանում
Հողի, աշխարհի, տիեզերքի պես /Ա, 299/:

Արտահայտչական իշխող տարրը այստեղ արդեն համեմատությունն է՝ իբրև համեմատյալ ունենալով նույն հողը, աշխարհը, տիեզերքը:

Քանի որ խոսք եղավ համեմատության մասին, նկատել տանք, որ այս միջոցով բանաստեղծը հաճախ է զուգահեռ անցկացնում մարդկային հատկանիշների և բնության համապատասխան իրողությունների միջև վերջինիս գծերով ու գույներով օծելով մարդուս արտաքին ու մանավանդ ներքին դաշնակը: Ահա անվերնագիր մի ոտանավոր, որի մեջ «շաղոտ շուրթերով շարականաշուք» ասես աղոթում է հայրենի բնությանը, կրկնելով նրա իսկ շշուկները խոստովանանքի պես հայտնում անսահման նվիրվածությունը հարազատ հող ու ջրին, քար ու քարափին: «Ուր էլ որ գնամ», - ասում է նա՝

Քո սարերի պես քո կանաչ-կարմիր
Մայրամուտներն եմ հագնելու նորից... /Բ, 219/:

Կարիք կա՞ նշելու, որ «կանաչ-կարմիր մայրամուտը» հեղինակի համար չոր ու հայեցողական սոսկական տարազ չէ, թեկուզ և շքեղ, այլ նաև անցած-գնացած օրերի ըմբոշխնած, ապրված գեղեցկության քաղցր վերհուշ, որ գործակիցն է *կարոտ* կոչված զգացողության:

Ծիածանի բազմերանգ գույներով ու բեկված կայծակի լուսավոր գծերով է երգիչը ներկայացնում հոգու չխամրող երիտասարդությունն ու ավյունը: Դիմելով ինքն իրեն՝ նա չի թաքցնում, այլ իբրև ինքնախոստովանություն ընդգծում է.

Տոնել ես արդեն քանի՜ տարելից,
Բայց ետ չես մնում ոչ մի ջահելից...,

քանզի

/.../Դեռ գիտես մտքով երկինք խոյանալ,

Դիտել աստղերի անկումը շքեղ,
Ծիածանի պես գիտես կորանալ
Եվ կայծակի պես ինքդ քեզ շտկել /Ա, 323/:

4. Տարածության և ժամանակի անհունության գիտակցությամբ Հ. Սահյանը մարմնացնում է կյանքի հարատևությունը, որ ներկայանում է մեզ ոգու անմահության տեսքով: Մարդ-էությունը վերջիվերջո մահկանացու է, և նրա կյանքը անսկիզբ ու անվերջ ժամանակի մեջ մի ակնթարթ է, որ, սակայն, հավիտենության անբաժան ուղեկիցն է՝ շնորհիվ նոր տեսքով մշտապես կրկնվող հարատևության:

Խոհական ճշմարտացի ու իմաստուն այս գաղափարի, նյութապաշտական փիլիսոփայության բանաստեղծական կերպավորումն է հետևյալ պատկերը.

Աչքն ու ականջն եմ ես մայր բնության,
Գիտակցությունը նրա մարմնավոր,
Հասակակիցն եմ նրա հնության
Եվ ծլարձակումը, և ծաղկումը նոր,
Նրա այս մի բուռ պատկերը ու նրա
Հավիտենության աղերսանքն եմ ես /Բ, 103/:

Բոլոր բառերը, բառակապակցություններն ու նախադասությունները անխտիր կիրառված են այլաբերական իմաստով: Բնությունն իր արձագանքը ու խտացված նկարագիրը տեսնում է մարդու մեջ, մարդն իր անմահությունը կապում է բնության հետ, նրանից ակնկալում իր հավերժությունը /Նրա այս մի բուռ պատկերն եմ ու նրա Հավիտենության աղերսանքն եմ ես/:

Թեև այդ այդպես է, սակայն բանաստեղծին /և ոչ միայն նրան/, ինչպես ամեն մի բաժանում, ցավ է պատճառում մարդ-անհատի կյանքի վաղանցիկության զգացողությունը: Եվ այդ ցավը խորանում է ու առավել առարկայական դառնում ոչ այնքան, ավելի ճիշտ՝ ոչ թե նրա համար, որ ինքը կգնա, կմնա բնությունը, որքան նրա, որ դրանով վերջինս մեծ կորուստ կունենա ու կմնա սգի մեջ.

Գալու է աշունը դարձյալ,
Եվ դարձյալ գլխիդ վրայով
Կռունկը հարավ է գնալու...
Չինարի, չինարի իմ ծառ,
Դու էլի ինձ հետ ես մնալու,
Օրերն այս անցյալ են դառնալու,
Հեռավո՜ր, հեռավո՜ր անցյալ...
Գալու են տարիները դարձյալ,
Եվ դարձյալ գլխիդ վրայով

Կռունկը գարնանը հյուսիս,
Աշնանը հարավ է գնալու...
*Չինարի, չինարի իմ ծառ,*
*Առանց ինձ ինչպե՞ս ես մնալու* /Բ. 177/:

Հ. Սահյանը ասես հեռվից հեռու արձագանքում է երգին Սարոյի, որ անդիմադրելի ցավից ազատվելու համար պատրաստ էր ընդունելու մահվան խորհուրդը, սակայն նախընտրում է շարունակել կրել անհնարին տվայտանքները, միայն թե «նա, աչքը լալով, չմնա» /Ես կմեռնեմ, ամա նա Վա՜յ թե հանկարծ իմանա, ես ազատվեմ էս ցավից, Աչքը լալով նա մնա. Հ. Թում., «Անուշ»/:

Պատկերը հյուսված է տրտում գեղեցկությամբ: Պայծառ, լուսավոր մի թախիծ է կաթում տողերի արանքից ընթերցողի հոգին պարուրելով ինչ-որ անբացատրելի տխրությամբ: Կողմերից մեկի իր մահով մյուսին լքելու անխուսափելիության գիտակցությունը ողբերգական շեշտեր է տալիս պատումին, որ իբրև պատճառած գեղագիտական գերագույն հաճույքի արտահայտություն առաջացնում է զգացական տխուր մթնոլորտ ու տրամադրություն: Սակայն տեղնուտեղը նկատենք, որ հոռետեսական տրամադրության նշույլ իսկ չկա կտավի վրա, ուր մնաց թե միտում: Խոհական ընդհանուր և գերիշխող մթնոլորտը կյանքի գոյատևման ու հարատևման գաղափարն է, կյանք, որ աստվածային այնպիսի պարգև է, ինչպիսին է «միայն մարդուն տրված արտասվելու կարողությունը» /ինչպես մի առիթով պատկերավոր կերպով արտահայտվել է Վ. Տերյանը Անթառամ Միսկարյանին հղած իր մի նամակում. հմմտ. ***Ваан Терян*, Неизданные письма, Ер., 1970**, էջ 174/:

Գաղափարական հիշյալ արտահայտությունը փոքր-ինչ այլ գունավորումով առկա է նաև ստորև բերվող բնանկարում, որ նմանապես կառուցված է բառական միավորների մեջ փոխաբերական իմաստների հայտնաբերման սկզբունքով:

Քարափնե՛ր իմ, քարափնե՛ր,
Ձեր շուրթերի վրա ես
Սարսուռ ու դող եմ:
Ձեր հոնքերի վրա ես
Ձյունի փոքրիկ մի փաթիլ,
Մի կաթիլ ցող եմ:
Ձեր մեջքն ամուր է այնքա՜ն,
Դուք կանգուն եք հավիտյան,
Ես կռացո՜ղ եմ:
Ձեզ ժամանակն է դարբնել,
Դուք մնացե՛ք, քարափնե՛ր,
Ես գնացո՜ղ եմ...

Բյաց գնալուց հետո էլ,
Երբ որ կանչեք, կարթնանամ,
Ձեր ոտքերի տակ մի բուռ
Խոր քնած հող եմ /Բ, 273/:

Իսկապես դժվար է պատկերացնել բնության ավելի կենդանի, ոգեղինացած նկարագրություն, քան այստեղ: Քարափների շուրթերին սարսուռ ու դող կա, հոնքերին ծյան փափուկ մի փաթիլ, որ ներքին ջերմությունից հալվելով դառնում է մի կաթիլ ցող: Եվ այս սարսուռն ու ցողը խորհրդանշում են իրեն իսկ հեղինակին, նրա հոգու բրթիռներն ու ալեկոծումները, անհուն կարոտից տամկացած աչքերի լուսավոր թախիծը:

Ինչպես կարելի է համոզվել բերված վկայությունների վերլուծությունից, բնությունը, նրա փոքր ու մեծ երևույթները, իրողություններն ը սոսկ արտաքին գեղեցկություններ չեն բանաստեղծի համար, այլ ավելի շատ և առաջին հերթին նաև կյանքի աղբյուր են: Դեռ ավելին. բնության այլևայլ տեսարանները նրա պաստառներում ներկայանում են մեզ իբրև կյանքի այլաբերական դրվագներ ներծծված սիրով, կրքերով, երբեմն իրարամերժ ու հակասական զգացումներով, տրամադրություններով, որ հատուկ են հզոր անհատականություններին և գալիս են դարի հասարակական ցնցումներից, հակոտնյա ու անհաշտ ուժերի բախումներից:

Այստեղ տեղին է նշել, որ հեղինակային հստակ ու որոշակի վերաբերմունքը երբեք չի բացակայում պատկերից, նույնիսկ եթե պատմվում է բնական, այսպես ասած, «ամենաչեզոք» մի տեսիլք: Անգամ այստեղ երբևէ չի պակասում ենթիմաստը: Վերցնենք նույն քարափը, որ Հ.Սահյանի ստեղծագործական տարերքն է, և որի հավատարիմ ու ինքնամոռաց երգիչն է նա:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: «Քարափների երգը» խորագրով հեղինակը ունի նաև բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք, ունի նաև գրքույկ նույն վերնագրով /Երևան, 1968/: Ի դեպ այդ փոքրիկ, բայց, ինչպես Պ.Սևակը մի առիթով նշել է, «մեծ սրտով գրված» գրքույկը «Քարափների երգը», համարվեց 1968 թ. հայ քնարերգության լավագույն արտահայտությունը /տես ԳԹ, 28, 02, 1969/, իսկ «Սովետական Հայաստան» օրաթերթը այն գնահատեց իբրև «երգի ոգով թրծված, հոգեկան խմորով հունցված, կենդանի շնչով արարված բանաստեղծական հայտնություն» /տես 26, 07, 1968/:*

Ահա լեռնանկարի համար ամենասովորական ու առօրեական մի տեսարան. կարապների երամը նստում է քարափների վրա, քարերի ու քերծերի մամուռը ալիքվում է անձրևից ու քամուց, մշուշը պատում է քարասունկները, ամպերը որոտում են, իսկ կաքավը.., բայց ավելի լավ

է դիմենք բնագրին.

Նրա ուսերն է օթևան ընտրում
Վերջին երամը հոգնած կարապի.
Վերջին անձրևից մաշկը թրթռում.
Ու սարսռում է սիրտը քարափի:
Վերջին մշուշը հրճվում է նրա
Հոնքերի վերջին քարասունկերով
Ու վերջին անգամ թրջվում է նրա
Մասրենու կարմիր արտասուքներով:
Արթնացող ամպի հառաչն առաջին
Գալիս-մտնում է ականջը նրա.
Առաջին մրջյունն իր ցավը նրան.
Մեղուն առաջին բողոքն է պատմում.
Սիրտը կոտրված կաքավը նրան
Առաջին սիրո մորմոքն է պատմում /ՔԵ, 17/:

Այսպես հեղինակը աննկատելիորեն մեզ տեղափոխում է բանաստեղծական հրաշապատում ու հեքիաթային մի աշխարհ, որ մինչև ուղն ու ծուծը ներթափանցված է սիրով, կենսատու ջերմությամբ: Սրտի թրթիռը, քաղցր ապրումի վերհուշն ընթերցողին վարակում են քնարական մտերմիկ մի ջերմությամբ ու տրամադրությամբ, որ մոռացնել է տալիս կյանքի հոգսն ու բեռը, ծուռն ու թերին, մաքրում, սրբագրում հոգին, բնության վերածնությամբ խորհրդանշում կյանքի հավերժությունը: Եվ առավել ուշագրավն այն է, որ այս բոլորը պայմանավորված են բառերի ու նախադասությունների առաջին նվագ սովորական, բայց իրականում նոր նշանակություններով:

Հեղինակին հաջողվում է իմաստային անսպասելի երանգներ գտնել լեզվական-քերականական այնպիսի միավորների ու զուգորդությունների մեջ, որոնք, թվում է, «դրամի պես մաշվել են արդեն» /Պ. Սևակ/ և սպառել են իրենց գեղագիտական արժեքը:

Ինչպես մի առիթով խոստովանում է ինքը բանաստեղծը, նա «չի վախենում նույնիսկ ամենահասարակ ու ամենագործածական դարձվածներից», որովհետև ներշնչանքի սրբազան պահին համոզված է, որ «դրանք նորություններ են, և այդ իմաստները առաջինը ինքն է նկատել» /տե՛ս *Հ. Սահյան,* Տողը, բառը, տառը, ԳԹ, 28, 03, 1969/:

Իսկ որտեղի՞ց են գալիս բառական-շարահյուսական այդ ձևերի քնարական նշված երանգներն ու կիսատոները: Դրանք բխում են նրա աշխարհընկալման էությունից ընդհանրապես և բնությունը դիտելու, ճանաչելու, ապա հնչյունների ու բառերի լեզվով բովանդակավորելու կենդանագրական-գեղանկարչական բացառիկ ու յուրատիպ կարողությունից մասնավորապես: Այլապես ինչո՞վ բացատրել այն իրողությունը, որ բազում հազար անգամ երգված-պատկերված, *կաքավ*

կոչված ավելի քան ծանոթ թռչունը իր թռչնային ճիչով կարողանում է նորից ու կրկին մեզ հուզել՝ հյուսելով մերժված սիրո երգը, քարի հետ կիսելով իր վիշտը [Սիրտը կոտրված կաքավը նրան /քարափին - Ա.Պ./ առաջին սիրո մորմոքն է պատմում]:

Մեր լսելիքը շատ են շոյել և մեզ վաղուց են հայտնի քամուց իրար քսվող տերևների ու սաղարթների ավանդական դարձած շշուկն ու երգը /«Սվսվում են սև սոսիները...» - Ե. Չարենց, «Աշնան մշուշում շշուկ ու շրշյուն» - Վ. Տերյան և այլն/, բայց ահա Հ. Սահյանը բնական նույն իրողությունը կաղապարում է լեզվական ի նորո գտնված ձևերի մեջ՝ թարմացնելով ոչ միայն այսպես ասած պարունակյալը, այսինքն արտաքին կեղևը, այլև ներքին միջուկը՝ պարունակելին:

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,
Սիրո սարսուռից հովերն աթնացան
Եվ կամաց-կամաց շնչող անտառի
Շուրթերի վրա շշուկներ դարձան /Ա, 325/:

Այսպես է բանաձևում հեղինակը՝ բնությանը վերագրելով մարդկային ազնվագույն զգացումներից մեկը՝ սիրելու կարողությունը /Սիրո սարսուռից հովերն արթնացան/:

* * *

Հայոց բանաստեղծության դասական մեծ երախտավորներից՝ Պ. Դուրյանից, Մ. Մեծարենցից, Հ. Թումանյանից, Վ. Տերյանից ու Ե. Չարենցից հետո բնանկարի աշխարհը մուտք գործելու փորձ անելու հարար, հիրավի, ցանկությունը քիչ է, հարկավոր են նոր ժամանակների ոգին իրենց մեջ խտացրած լեզվական նոր միջոցներ, ձևեր ու արտահայտություններ: Բնությունից լույս, գույն ու հնչյուն քաղելու համար անհրաժեշտ է նաև բնապաշտ մոլեռանդի նվիրվածություն զուգակցված քաղաքացիական-հասարակական հանգույցները նրա դրվագների մեջ հայտնաբերող արվեստագետի նայվածքի ու ճշմարիտ դիրքորոշման հետ:

Այսիսին է ներկայանում մեզ Հ. Սահյանը իր բնանկարներով: Բնության նրա պատումները ներթափանցված են համակ հույզով. ինքը կյանքն է թրթռում նրանց մեջ: Բոլոր նկարագրությունների առանցքը մարդն է՝ իր մեծ ու փոքր հոգսերով, ապրումներով, երազանքով, սիրով ու կրքերով, իր բանականության հաղթանակի և ստեղծագործական ուժերի անպարտելիության գիտակցությամբ: Եթե սրան ավելացնենք չափածո շարադրանքի լեզվական բարձրագույն վարպետությունը, որը մենք տեսանք նրա ժողովածուներում, ապա կարելի է պատկերացնել լայն ժողովրդայնության և խորը հարգանքի այն ընդհանուր մթնոլորտը, որ ստեղծվել է նրա անվան շուրջը Հայաստանում

ու նրա սահմաններից դուրս:

Բնության մեզ ծանոթ օրենքների տրամաբանությամբ Հ. Սահյանը վաղուց պետք է դուրս եկած լիներ «բանաստեղծական» տարիքից ընդհանրապես հրաժեշտ տալով գիր ու գրչին կամ, լավագույն դեպքում, փորձեր բարեկամություն հաստատել գրական այլ սեռերի հետ, ասենք արձակի կամ թատերգության: Սակայն, շրջանցելով «գործող» կարգ ու կանոնը, «բնական» բոլոր օրինաչափությունները, նա արհամարհեց, ավելի ճիշտ խորտակեց «բանաստեղծական հասակի» պատնեշները ընթերցողին պարգևելով գեղարվեստական այնպիսի գոհարներ, որ կարող է ստեղծել միայն իր ձիրք ու շնորհքի վերընթաց ճանապարհին գտնվող շնորհաշատ արվեստագետը:

Ահա այդ «օրինազանցությունն» է հենց, որ փոխարկվել է բարեբախտության: Նրա վերջին շրջանի գործերի մեջ, ինչպես տասնամյակներ առաջ, ոչ միայն չի պակասում երիտասարդական զգացմունքների թափը, այլև հաճախ վեր է ածվում կրքերի հոսանուտ հեղեղի անսանձ ու անղեկ:

Նույնիսկ այն երգերում, որտեղ գերիշխում է դեպքերի խոհական-փիլիսոփայական ընկալումը, կյանքի մտահոգություններով ու տագնապներով շաղախված նույն այդ տողերում դարձյալ զգալի են ներքին հրայրքի կնիքը և կենդանի հոգու հնքն ու սարսուռները:

Երբ գրվում էին սույն տողերը, նա արդեն հասել էր մտքի և բովանդակության և արտաքին-ձևական արտահայտության այնպիսի վճիտ ու թափանցիկ ներդաշնակության, որի մասին կերազեին համբավավոր շատ գրողներ: Առանց տարակուսելու, ամենայն իրավամբ կարելի է արձանագրել, որ նա էությամբ ներկայացնում է 1950, 1960 և 70-ական թթ. հայոց չափածոյի զարգացման հիմնական մի շարք յուրահատկություններ ու միտումներ /այս մասին տես նաև *Ս. Արզումանյան*, Լցված բնության և մարդու սիրով. «*Հ. Սահյան*, Բանաստեղծություններ», հ.Ա, Առաջաբան, էջ 3/:

Նա, հիրավի, հայ նոր ժամանակների քնարերգության ընդհանուր ճանաչում գտած և լայն ժողովրդականության արժանացած դեմքերից է, բայց որովհետև ապրում է մեզ հետ ամենօրյա շփման մեջ, «գուցե այս պարագան է խանգարում /.../ տեսնելու Հ. Սահյանին այնքա՞ն մեծ, որքան նա կա իրականում», ինչպես իրավացիորեն նկատում է «Սովետական Հայաստան» օրաթերթը /17, 11, 1970/ :

Ինչ վերաբերում է նրա լեզվական արվեստին, տեսանք, թե որպիսի վարպետության է հասել նա: Նրա հնչումները մերթ նուրբ են ու մեղմ թավշյա խավի պես, մերթ խրոխտ են, կայծակնացայտ ու շանթող, ինչպես սամում միշտ մնալով առինքնող ու անկրկնելիորեն ինքնատիպ: Խոսքը ծույլ է ու ամրահյուս իր հայրենի ժեռ ապառաժների

պես. ողողանջուն ու երգեցիկ. ինչպես հարազատ Զանգեզուրի լեռնային աղբյուրները, մաքուր ու վճիտ. ինչպես տառապանքի արցունքը սիրահարի տամուկ աչքերի մեջ:

Պատկերների կառուցման սկզբունքներով, ձևերի ու գույների ընտրությամբ ու կիրարկությամբ նա որքան ավելի է մոտենում դասական բարձունքներին, այնքան ավելի է մերձենում ժողովրդական մտածողության ոգուն և ավելի խորացնում ու ընդգծում իր լեզվական անհատական ոճը:

Բանաստեղծության ներքին հյուսվածքի, համաչափության, բանատողերի ռիթմական միության, համահնչյունության և հարակից այլ հարցերում նա եղել և մնում է ավանդական քնարերգության հավատարիմ ներկայացուցիչը և դա չի թաքցնում ամենևին, որովհետև խորապես համոզված է, որ «այդ ավանդները չեն սպառել իրենց զարգացման հնարավորությունները» /*Հ. Սահյան,* Տողը, բառը, տառը, ԳԹ, 25, 03, 1969/:

«Ես փորձել եմ, - մի առիթով ասել է նա, - ինձ տրվածի չափով թարմացնել և հարստացնել այդ ավանդները» /ն.տ./: Ի՛նչ ասել կուզի համեստորեն անվանակոչված այդ «փորձը» խորհրդանշում է նոր որակ ու մակարդակ հայոց չափածոյի առաջընթացի բազմադարյան պատմության մեջ:

Վ. Տերյանից հետո Հ. Սահյանը մեր բանաստեղծության լեզուն հարստացրեց նոր նվագներով, դարձրեց ավելի մեղեդային ու պատկերավոր, ջերմաշունչ ու հուզառատ: Մարդկային հոգու մեջ ու բնական աշխարհում բացարձակ գեղեցիկի որոնման ճանապարհին նա հայտնաբերեց ձևի և իմաստի ոճալեզվական ներդաշնակության նոր դրսևորումներ, որոնք ինչ-որ չափով խախտեցին գեղարվեստական խոսքի գնահատման հին չափանիշները և սկզբնավորեցին նորերը:

Գալով մեր այս աշխատանքին ասենք, որ նրա նպատակն էր ներկայացնել գրողի լեզվական արվեստի որոշակի մի քանի առանձնահատկություններ: Մեզ մասնավորապես զբաղեցրել են նրա մտածողության բանաստեղծականության լեզվական-տաղաչափական իրողությունները, խոսքի ներդաշնակությունը պայմանավորող քերականական կառուցվածքների, դրանց բաղադրամասերի գործառության եղանակները, ասույթին ազգային բնավորություն հաղորդող հիմնական տարրերը, որոնք ոչ միայն բնորոշում են քննության ենթակա հեղինակին իբրև բանաստեղծական մեծ անհատականություն, այլև միաժամանակ հայտնի չափով ուրվագծում ժամանակակից հայ չափածո խոսքի զարգացման արդի փուլի լեզվական-կառուցվածքային արվեստի հակումները և ընդհանրապես տաղաչափական գլխավոր հատկանիշները, զարգացման միտվածությունն ու հեռանկարները:

# ՔՆՆԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՍՔԱՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ

## ԵՐԿՈՒ ՏՈՂ

Վահագն Դավթյանի մուտքը գրական ասպարեզ նույնպես շռնդալից չեղավ ու աղմկալից: Իր երախայրիքով «Առաջին սեր» փոքրիկ ժողովածուով /1947/, ապա դրան հաջորդած «Աշխարհի առավոտը» գրքով /1950/, ինչպես նաև այդ շրջանում գրած բանաստեղծական լայն կտավի գործերով պոեմներով /«Պտուտակներ». 1949, «Սիրվարդը». 1949, «Զրույց մակարաշենցի Մակարի մասին», 1952, «Ճանապարհ սրտի միջով», 1953, «Տուրուխանյան երկրում», 1953/ նա հանդարտ, բայց վստահ ու հաստատուն քայլերով սկսեց իր ուղին դեպի գրական վարպետություն: Այդ ուղին երկից երկ ու գրքից գիրք ձգվում էր բարձրացող մի կորագծով, որ չունեցավ կամ գրեթե չունեցավ անկում: Ճիշտ է, նրա գրական բեմելը տեղի ունեցավ 20-րդ դարի չորրորդ տասնամյակի վերջերին և հինգերորդի սկզբներին, երկրի ներքաղաքական-հասարակական հայտնի պայմաններում, մի հանգամանք, որ չէր կարող չթողնել և. հարկավ, թողեց իր գաղափարական տուրքի որոշ հետքեր նրա մտածողության ու արտահայտության վրա, սակայն ժամանակավորը պետք է անցներ ու անցավ ժամանակի հետ անզոր գտնվելով խլացնելու բանաստեղծի ներքին ձայնը, դուրս մղելու նրան իր բնական հունից ու ափերից:

Այսպիսով նրա բանաստեղծական քնարի զարգացման կորագիծը, չնայած մասնակի բեկբեկումներին, ընթացավ վերասլաց շեղությամբ, ըստ որում այդ շեղության անկյան աստիճանը, քանի գնաց, մեծացավ ու լայնացավ. վկան ու առհավատչյան աշխարհընկալման խորությամբ ու գեղագիտական արժանիքներով մեկը մյուսին լրացնող-ամբողջացնող, մեկը մյուսին գերազանցող գրքերն էին «Լուսաբացը լեռներում» 1957/, «Թռնդրակեցիներ» /1961/, «Ամառային ամպրոպ» /1964/, «Գինու երգը» /1966/ և, վերջապես, հեղինակի բանաստեղծական տաղանդի ամենափայլուն ու զորեղ արտահայտությունը «Ծուխ ծխանին» /1969/, որը ոչ միայն հայ քերթողական արվեստի ակնառու երևույթներից է, այլև իբրև այդպիսին մեզ թույլ է տալիս դնելու այն աշխարհի գրականության ժամանակակից լավագույն կոթողների կողքին:

1972թ. լույս տեսավ հեղինակի բանաստեղծությունների նոր ժո-

ղովածուն «Անկեզ մորենի» խորագրով:

Այս գիրքը եկավ լրացնելու Վ. Դավթյանի գրական դիմանկարը, բացահայտելու նրա մեծությունը նոր կողմերով:

«Ծուխ ծխանի» ժողովածուի մեջ ընդգրկված են հեղինակի վերջին տասնամյակում ստեղծած ասք-պատումները, որոնք են «Ո՞տայր ինձ զծուխ ծխանի», «Ասք սիրո և սրի», «Ճերմակ ձիավորը», «Չվարթնոցը»: Վերահրատարակված է նաև տակավին 1961թ.-ից ընթերցողին ծանոթ «Թռնդրակեցիներ» պոեմը, որը, սակայն, նախորդի կրկնօրինակը չէ, այլ հիմնովին վերամշակված, ավելորդություններից թոթափված, ավելի քան մեկ երրորդով կրճատված և, կարելի է ասել նորովի շարադրված տարբերակը: Սա առաջին հրատարակության լավի դեմ կատարյալ է, իր տեսակի մեջ եզակի ու աննախադեպ մի ստեղծագործություն: Նյութը մեր պատմության ողբերգական սուր հակամարտություններով հարուստ, հերոսապատում իրադարձություններն են ու անցքերը:

Բովանդակության առանցքում հին-հին դարերի իրողություններն ունեցող երկերով հարուստ է մեր գրականությունը արձակ թե չափածո: Եվ դա բնական է ու հասկանալի: Հայոց պատմական ժողովուրդ լինելու պարագան արյան հիշողությամբ մեր հոգեբանության մեջ հունցել է մեր անցյալը մշտապես աչքի առաջ ունենալու, նրա մեջ այսօրը տեսնելու և գալիքի լույսերը որսալու կարողությունը, որ ծնունդ է տվել պատմագեղարվեստական բարձրարժեք ստեղծագործությունների:

Այստեղ, ինքնին հասկանալի է, ձևավորվել են գեղագիտական որոշակի ավանդույթներ ու ըմբռնումներ, որ հաճախ ուղղություն ու ձև են տալիս ժանրիս գործերին: Դիտելի է նաև մեր ժողովրդի մշտապես անկոտրում ծարավը հին հիշատակարանների ու սկզբնաղբյուրների վրա հիմնված գործերի հանդեպ: Այդ ծարավին, ցավոք, երբեմն փորձում են հագուրդ տալ ոչ լիարժեք, անարվեստ ու անճարակ շարադրություններ, որոնց միակ «առավելությունը» թերևս պատմական հանրահայտ անձնանունների ու տեղանունների և դրվագների հիշատակությունն է: Ուստի և այդ բովանդակությամբ *իսկական արվեստի* ամեն մի երկի հրապարակ գալը ընթերցող բարձր հասարակայնության համար վեր է ածվում բերկրալից տոնի, երախտագիտությամբ ընդունվում, գնահատվում ու արժեքավորվում: Այսպիսի ընդունելություն գտավ նաև «Ծուխ ծխանի» ժողովածուն:

Նրա գնահատման շուրջը տարակարծություններ ու վեճեր չեղան: Ամենազուսպ ու խստապահանջ, գովասանքների մեջ ժուժկալության համբավ վայելող գրագետներն անգամ չկարողացան թաքցնել իրենց հիացմունքը: Մեր մտավորականությունն այն ընդունեց սի-

րով ու սրտով: Ըստ որում շատերի ուշադրությունն են գրավել մասնավորապես նրա լեզվական արվեստի յուրահատկությունները, պատմականության ոճական հնարանքները, որոնք վկայում են հեղինակի կերպավորման ու պատկերագծման վարպետությունն ու ներհուն կարողությունը:

Չքննելով գրաքննադատների առհասարակ գրքի մասին արտահայտված կարծիքները հարկ ենք համարում, այսուհանդերձ, նշել այն հետաքրքրությունը, որ առաջացրեց ժողովածուի լեզվական մշակույթը: Ահա մի քանի արձագանքներ:

«Սովետական գրականություն» ամսագրում կարդում ենք. «Վահագն Դավթյանի ստեղծագործության և, մասնավորապես, պատմական մշակումների /«Ծուխ ծխանի»/ լեզուն ճոխ ու գունագեղ, հարուստ ու ճկուն լեզու է: Կարելի է ասել, որ այս բանաստեղծը երբեք բառերի նեղություն չի քաշում, նա ունի այն, ինչ հներն անվանում էին «խոսքի ձիրք»: Նրա իշխանության տակ են և հնագույն գուսանների երգերի, և միջնադարյան քնարերգության, և ժողովրդական խաղիկների, և ձեռագրաց հիշատակարանների, և պատմական մեկնություններ, և նորագույն գրականության լեզվի գանձերը բառապաշարը, դարձվածները» /*Ս. Աղաբաբյան*, «Ծուխ ծխանի», ՍԳ, 1970, № 3, էջ 137/:

Մնում է ավելացնել, որ այդ հարստությունից օգտվելու եղանակների գաղտնիքներին ևս վերահասու է բանաստեղծը, որ այդ գանձերը նույն գնահատողի արտահայտությամբ «*վեր են ածվում խոսքի բարձր արտիստականության*» /ն.տ., ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

«Գրական թերթի» վկայությամբ «Պարզ, հստակ ու ճոխ է Վ. Դավթյանի լեզուն, ոճը առնական ու հանդիսավոր» /նկատի ունի նույն ժողովածուն. *Եղիշե Պետրոսյան*. Բանաստեղծական ոգեշնչմամբ, ԳԹ. 09, 01, 1970/:

Վիպասան Ս.Խանզադյանի կարծիքով «*Այս գրքում կենդանացել է նաև մեր հին վիպասանության ոճը* և ոգին, ինչպես մեր օպերայի շենքը՝ Զվարթնոցի տաճարի ոգով ու ոճով» /*Ս. Խանզադյան*, «Ծուխ ծխանի», «Սով.Հայաստ.» օրաթերթ, 10, 02, 1970. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Ժամանակակից գրականության բանաստեղծական խոսքարվեստի զարգացման մեջ ծանրակշիռ ավանդ ունեցող գրչի վարպետներից մեկը՝ Սիլվա Կապուտիկյանը, չի բավարարվում գրքի գեղարվեստական արժեքների գնահատմամբ, այլ պահանջ է առաջադրում հատուկ քննության առարկա դարձնելու ասքապատումների առանձնապես լեզվական ու ոճական կառուցվածքները: «Ոչ պակաս ուսումնասիրության է արժանի, - ընդգծում է նա, - գրքի լեզուն, ոճը, ոճավորումը: Հեղինակը /Վ. Դավթյանը - Ա.Պ./ վարպետորեն օգտագործելով մեր հին

վիպերգությունների Կարմիր բլուրից հանված սափորի փշուրների պես մեզ հասած բեկորների «Ո՞տայր ինձ զծուխ ծխանի», «Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշես» և նման շատ այսպիսի բառեր, տողեր ու ոճեր, - *այս բեկորների հիմքի վրա կառուցում է իր ասելիքներին ներդաշնակ ոճ ու լեզու*, կառուցում է ճաշակով ու արվեստով» /*Ս. Կապուտիկյան*. Գիրք, որ զորացնում է հոգին, «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթ, 02. 11, 1970. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Վ.Նալբանդյանը, որ իր «Գրողը և պատմությունը» մենագրության մեջ մի հատուկ գլուխ է նվիրել «Թոնդրակեցիներ» պոեմի քննությանը /էջեր 467-551/, համակողմանի գրականագիտական քննության ենթարկելով այն նույնպես ուշադրություն է դարձրել ստեղծագործության լեզվական կառուցվածքին, որով, նրա կարծիքով, պայմանավորված են գեղարվեստական շատ արժանիքներ:

«Ամենից առաջ, - ասում է նա, - պիտի նշել բանաստեղծական այն նուրբ տաղանդը, որով պոետը լեզվաոճական հմարներով ևս հասել է պատմականության պատրանքի, պատմական կոլորիտի ստեղծմանը վարպետորեն օգտագործելով մայրենի լեզվի լեզվաոճական հարստություններն ու արտահայտչական կարողությունները: Դրա շնորհիվ է, որ /.../ ինչպես հեղինակային լեզուն, այնպես էլ պոեմի հերոսների կոլորիտային խոսքը մի շարք դեպքերում ձեռք է բերում ընդհանրացնող, տիպականացնող արժեք ծառայելով թոնդրակյանների էպոխայի, ազգային միջավայրի բնորոշ առանձնահատկությունների ու պոեմի հերոսների բնավորության, անհատական հոգեբանության ինքնատիպ գծերի արտացոլմանը գեղարվեստական յուրատիպ ճաշակով» /*Վ. Նալբանդյան*, Գրողը և պատմությունը, եր., 1970, էջ 544/:

Հետազոտողների սևեռուն ուշադրությունը Վ. Դավթյանի վերջին շրջանի գործերի և, մասնավորապես, պատմական ասքապատումների ոճական-լեզվական յուրահատկությունների նկատմամբ չի կարելի համարել պատահական երևույթ և կամ բացատրել ինչ-որ անհատական-կամային դրդապատճառներով: 1950-ական թթ. վերջերից առաջին ժողովածուի /«Առաջին սեր», 1947/ հրատարակումից մեկ տասնամյակ անց, «Լուսաբացը լեռներում» գրքի լույսընծայումով /1957/ նախանշվում է բանաստեղծական վառ երևակայությամբ օժտված, խոսքի նրբահյուս կերտվածքով առանձնացող քնարերգուի վարպետության գեղագիտական նոր որակը: Ապա դրան հաջորդող, վերն ակնարկված հրապարակումները, որոնց մեջ իր հերթին ընդգծվում է «Ծուխ ծխանին» /1969/, հետզհետե ավելի ու ավելի հղկեցին ու բյուրեղացրին նրա արվեստը մեծացնելով շփման եզրերը դասական բարձունքների հետ:

Այս վերջին երկասիրությունները թեև ոչ միանգամից, բայց նաև

*առանց* /համարյա թե *առանց*/ *դիմադիր առարկությունների*, նրան դուրս բերեցին հանուր հայոց չափածոյի ամենաառաջատար գծի վրա դարձնելով նրա փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը:

Թեև Վ. Դավթյանի, ինչպես և ընդհանրապես հետպատերազմյան մեր բանաստեղծների առաջադեմ ջոկատի մասին շատ է գրվել ու խոսվել, սակայն ըստ մեծի մասին ուսումնասիրությունը տարվել է գրականագիտական շավիղով: Ինչ վերաբերում է լեզվական արվեստին, պետք է խոստովանել, որ մասնագիտական քննություն այս բնագավառում չի եղել: Այստեղ ու այնտեղ առիթով արված դիտողությունները, որոնցից մի երկուսին ծանոթացանք վերը, որքան էլ ճշմարիտ լինեն ու արդարացի, ընդհանուր տպավորության արդյունք են և չեն զուգորդվում լեզվաբանական-ոճագիտական վերլուծություններով:

Մինչդեռ նրա ստեղծագործությունը ոչ պակաս չափով արժանի է և կարոտ նաև լեզվական հետազոտության: Նրա լեզվական մտածողության ինքնատիպ ու անկրկնելի եղանակները, պատկերի կերտման նոր ու թարմաշունչ ձևերը, կերպարների ոճավոր տարբերակումները, պատմության մշուշոտ խորշերից պեղված պատառիկ-փաստերի հիման վրա ստեղծված կենդանի, երանգավոր ու վեհաշուք պատումները և ընդհանրապես իր լեզվական ամբողջ արվեստը անհետաձգելի խնդիր են առաջադրում մեր լեզվաբանական ոճագիտությանը հեղինակի վաստակը մանրակրկիտ քննության նյութ դարձնելու նաև ձևակազմական-արտահայտչական դիտակետով:

Այս ճշմարիտ պահանջին թեկուզ և մասնակի գոհացում տալու համար ձեռնամուխ եղանք սույն աշխատանքին՝ բանաստեղծի խոսքարվեստի վերը նշված ու չնշված բազում խնդիրներից առանձնացնելով միայն երկուսը *կերպարաստեղծման լեզվական ատաղձը և պատմական ժամանակների խոսքային գունավորման միջոցներն ու հնարանքները:*

Ինքնին հասկանալի է, որ հիմքում ունենալով արտահայտության ու բովանդակության տեսակետից որոշակի հետաքրքրություն ներկայացնող այս երկու հարցերը շարադրանքի ընթացքում չէինք կարող խուսափել հարակից այլևայլ, չափաբերական խոսքի լեզվական մշակույթին առնչվող մի շարք իրողությունների ու երևույթների դիտարկումից ու արժեքավորումից:

Իբրև փաստական նյութ մեզ համար ծառայել են պատմական թեմաներով գրված ասք-պոեմները, ի շարս որոնց նաև «Թոնդրակեցիները» /վերամշակված տարբերակը/, որոնք ամփոփված են «Ծուխ ծխանի» ժողովածուում: Անհրաժեշտության բերումով երբեմն անդրադարձել ենք և մյուս ժողովածուներին ու գործերին, թեև մեր հիմնական եզրահանգումների ու ընդհանրացումների սկզբնաղբյուրը եղել է նշված գիրքը:

# ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

## ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ՏԱՐՐԵՐԸ

*Օ՜, դաշնությո՛ւն*
*Եվ պարզությո՛ւն վսեմ գեղեցկության...*
*Վ. Դավթյան*

Գեղարվեստական գրականության լեզվական, ինչպես նաև գեղագիտական առանձնահատկությունները համակարգելիս, ի թիվս այլ սկզբունքների, կարելի է հիմք ունենալ նաև *թեմատիկ միասնությունը:* Այսպես կարելի է քննության ենթարկել, դիցուք, քաղաքական-հերոսական պայքարի թեման մի ժողովրդի գրականության որոշակի կտրվածքում կամ, ասենք, մարդու հոգևոր վերածնության արտահայտությունը միջնադարյան սիրերգակների քերթվածքներում և այլն:

Առանց խախտելու հետազոտության սկզբունքը՝ նյութի միասնության շրջանակները կարելի է ընդարձակել՝ ընդգրկելով տարբեր ժամանակահատվածներ կամ համեմատական քննությամբ ներկայացնել նույնիսկ տարբեր ժողովուրդների գրականություններ: Սրան հակառակ չի բացառվում այդ նույն շրջանակների նաև *նեղացումն ու նեղամփոփումը* մեկ հեղինակի երկերով, եթե դրանցում բացահայտվում է թեմատիկ առնչությունների մի ընդհանուր առանցք: Նյութի միասնության շրջանակները, վերջապես, կարող են ավելի ևս սեղմվել ու ամփոփվել մեկ գրքի սահմաններում:

Այսպիսին է մեզ ներկայանում Վ. Դավթյանի «Ծուխ ծխանի» ժողովածուն, որի մեջ ընդգրկված գործերի *հիմնական*, եթե ոչ *միակ* թեման է պատմական անցյալը:

Անցյալի իրական կամ առասպելական-ստեղծական մի շարք դրվագներ, դեմքեր, իրադարձություններ ու իրողություններ վերածելով պատկերի սկզբնաղբյուրի՝ հեղինակը այլ նպատակ չի հետապնդել, քան մարմնավորելու հայոց ազգային բնավորությունը հինավուրց դարերից մինչև այսօր:

Նախ նկատենք, որ յուրաքանչյուր նյութ, իր բնույթից ելնելով, հարկադրաբար պահանջում է արտահայտչական որոշակի, նախապես արժեքավորված, խորապես պատճառաբանված և բովանդակությանը հիմնավորապես կառչած լեզվական կառուցածներ, միավորներ ու կապակցություններ: Սա առավելապես վերաբերում է պատմական նյութի վրա կառուցված գործերին: Եթե ճշմարիտ է, որ անկախ թեմատիկ և ժանրային առանձնահատկություններից, գրողը բոլոր դեպքերում ու մշտապես ստեղծագործում է միևնույն գրական լեզվով /նպատա-

կադրված շեղումները մի կողմ/, ապա ճշմարիտ է նաև այն, որ իսկական արվեստագետը այդ նույն օրենքների ու իրակությունների սահմաններում, շնորհիվ պատկերավորման ներհուն ունակության, պետք է կարողանա ընտրել լեզվական այնպիսի ատաղձ, քերականական ու բառական այնպիսի միավորներ, ձևեր ու զուգորդություններ, բացահայտել տարբեր իմաստային այնպիսի առումներ, որոնք մի կողմից ներքնապես կապված լինեն միմյանց հետ կազմելով մի կուռ միասնություն, մյուս կողմից բովանդակությանը համեմատ ոճավորելով խոսքը պատումը առաջ մղեն ցանկալի հունով:

Այլ կերպ ասած հարազատ մնալով մայրենիի քերականության գործող իրողություններին գրողը մեծ հնարավորություններ ունի իր նախասիրած ձևով ոճավորելու խոսքը, ըստ որում ոճավորելու այնպես, որ ինչ-որ չափով միաժամանակ արտահայտվեն նույն մայրենի լեզվի զարգացման նաև միտումներն ու հակումները: Առանց վերջիններիս հաշվառման ոճավորումը նպատակին ծառայել չի կարող: Հենց այստեղ տեղին է դիտել, որ հեղինակային կամ բանաստեղծական *անհատական* կամ *ինքնատիպ ոճ* և *ոճավորում* հասկացությունները նույնական չեն իրենց խորքով ու էությամբ. առաջինն անհամեմատ ավելի լայն հասկացողություն է, քան երկրորդը: Դեռ ավելին, դրանք նույնիսկ որոշ իմաստով կարելի է համարել որպես ընդհանուրի և մասնավորի յուրօրինակ դրսևորումներ:

*Հեղինակային ոճի* ընդհանուր, միասնական ու ամբողջական համակարգում իրար կողքի կարող են առկա լինել լեզվական արտաքին պարույրներով հաճախ զգալիորեն տարբեր, բայց ներքին, առաջին հայացքից աննկատելի տարրերով մեկը մյուսին աղերսվող, մեկը մյուսից բխող և գեղագիտական միևնույն սկզբունքին ենթարկվող ոճավորման արտահայտություններ: Ամբողջ հարցն այն է, թե վիպասանին, թատերգուին կամ քնարերգուին, ընդհանրապես գրողին *որքանով է հաջողվում ոճավորել իր խոսքը*, այսինքն ներդաշնակել այն իր ընտրած նյութի ժանրային բնույթին ու բովանդակությանը այնպես, որ լինի հիմնավորված ու արվեստավոր և մանավանդ իր մեջ խտացնի ժամանակի ոգին: Հակառակ դեպքում ոճավորումը կվերածվի իր հակադրության. կխզվի էության ու արտահայտության միջև եղած կապը ձևը վերածելով ինքնագո ու անբովանդակ, ծեքծեքուն կաղապարի: Հետևանքում կունենանք իրապաշտական խոսքարվեստի չափանիշներից հրաժարվելու փաստը:

Հենց այս խզումը նկատի ուներ Իլյա Էրենբուրգը, երբ մի առիթով դժգոհում էր գեղարվեստական շատ երկերի սխալ ոճավորման պատճառով ներքին բովանդակության ու արտաքին կառուցածների միջև առաջացող անհամապատասխանություններից: «Ժամանակա-

կից շատ վեպերի ռիթմը, - հարցնում է նա, - արդյոք ընդհանրապես ժամանակակի՞ց է համապատասխան այն բանին, թե ինչպե՛ս են խոսում մարդիկ, ինչպե՛ս է խոսում ինքը հեղինակը: Ո՛չ: Ահա հենց այստեղից էլ սկսվում է լրիվ հեռացումը իրապաշտությունից /ռեալիզմից/: Ռիթմի պայմանական լինելը, այլ դարաշրջանին հատուկ գրական բնույթի պայմանական հնչերանգը ժամանակակից գրքին /իմա՛ ժամանակակից թեմայով գրված գործին - Ա.Պ./ հաղորդում է արխայիկ, ոչ ճիշտ ոճավորված բնավորություն» /***Илья Эренбург***, **Главное страсть, «Вопросы литературы», М., 1969, № 4,** էջ **144**/:

Մասնավորելով մեր խոսքը Վ. Դավթյանի պատմահայրենասիրական բովանդակությամբ գրած ասքապատումների վրա, առանց վարանելու հարկ է ընդգծել, որ նա գտել է իր նյութը մատուցելու պատշաճ ձև ու կերպ: Այստեղ առկա է պատմական շղարշով պարուրված, միաժամանակ հստակ ու մեկին գծագրվող *ինքնատիպ* ոճ, որ ինքնին այլ բան չէ, քան առաջին գրավականը մեծ արվեստի:

Իսկ թե ի՛նչ տարրերից է հյուսված այդ ոճը՝ պատմականության *իր անքաժանելի շղարշով, լեզվական ինչ հնարանքներից, ձևաբանական-շարահյուսական* ինչպիսի՛ զուգորդություններից է շաղախված այն, կփորձենք ցույց տալ ստորև հիշյալ ասքապատումների ընձեռած փաստերի վերլուծությամբ:

## Ա. ԲԱՌԱԿԱՆ ԱՏԱՂԸ

1. Ահա կարդում ենք հենց առաջին իսկ ասքի՝ «Ո՞տայր ինձ զծուխ ծխանի» պոեմի առաջին իսկ տողերը.

Եվ պղնձե հազար շեփոր պարզվեց ծագող արեգակին,
Եվ պղնձե արեգակից փայլատակեց հազար ծնծղա,
Եվ շեփորներն այդ պղնձե ղողանջեցին միանգամից,
Միանգամից ղողանջեցին ծնծղաները պղնձածայն...
Ու երկնային աներևույթ զորքի նման,
Գունդը գնդին գումարելով,
Հազար-հազար ալիք տալով,
Հոխորտալով ու ծփալով՝
Ղողանջներն այդ ահագնացան
Ու գնացին նվաճելու երկինքն արար:
Պղնձադեմ հազար քուրմեր ծունկի եկան միանգամից,
Միանգամից ծունկի եկան հազար կրակ քրմուհիներ,
Ծունկի եկան ու ոգեցին արևի դեմ.
-- Փա՛ռք քեզ, Արև՛, օրհնա՛նք քեզ, Ռա՛... /ԾՇ, 5/:

Հարակրկնության ամենաանախնական ու պարզագույն եղանակը բառերը կամ նախադասությունները իրար զոդելն է *և* համադասական շաղկապով: Այս իրողության առաջին նմուշներին հանդիպում ենք և՛ հեթանոսական շրջանի առասպելներում, և՛ Հին ու Նոր կտակարաններում, և՛ ավելի ուշ շրջանի տաղերգուների քերթվածքներում: Հիշենք Արտաշեսի և Սաթենիկի առասպելապատումը.

Հեծաւ արի արքայն Արտաշէս ի սեաւն գեղեցիկ,
*Եւ* հանեալ զոսկեօղ շիկափոկ պարանն,
*Եւ* անցեալ որպէս զարծուի սրաթեւ ընդ գետն,
*Եւ* ձգեալ զոսկեօղ շիկափոկ պարանն ... և այլն:

Հմմտ. նաև վաղ միջնադարի քնարերգուներից Դավթակ Քեթողի /7-րդ դար/ «Ողբ ի մահն Ջեւանշիրի մեծին իշխանի» ոտանավորի համանման բազում հարակրկնությունները նույն *եւ* շաղկապով /տե՛ս «Մարգարիտներ հայ քնարերգության», հ. 1, Եր., 1971, էջ 38-40/:

Գալով Վ. Դավթյանին՝ նշենք, որ նույնորակ կրկնությունը բերված քաղվածքի առաջին երեք տողերի սկզբում հենց առաջուց գրավում է ուշադրությունը՝ ընթերցողի հիշողության մեջ արթնացնելով հինավուրց ժամանակների լեզվամտածողության որոշ տարրեր: Ուրեմն առաջին իսկ տողերի առաջին իսկ բառերով հեղինակը ինչ-որ չափով մեզ նախապատրաստում է՝ տեղափոխվելու նախապատմական հեռավոր ժամանակները:

Սակայն այդ այսպես կոչված «նախապատրաստական» շրջանը շատ կարճ է տևում, քանի որ հենց նույն տողերում արդեն հանդիպում ենք այնպիսի պատկերների, որոնք լեզվական յուրօրինակ կառույցով խորհրդանշում են միևնույն հին ժամանակներից ծանոթ մոգական արարողությունները: «*Պղնձե հազար շեփորի՝ ծագող արեգակին պարզվելը*», ապա «*պղնձադեմ հազար քուրմերի*» ու «*հազար կրակ քրմուհիների*» միանգամից ծունկի գալը Արև աստծու դեմ՝ մի տեսակ ասես փոխում են պատումի խոսքային մթնոլորտը՝ 20-րդ դարի երկրորդ կեսի աշխարհաբարի մեջ ի հայտ բերելով հնագույն լեզվական շերտեր, որոնք, սակայն, նվազագույն չափով անգամ չեն ներհակում այսօրվա հայերենի ոգուն: Եվ, այսուհանդերձ, ինչպես ասվեց, խոսքային ընդհանուր մթնոլորտը, այսինքն՝ դրվածքը այլևս ուրիշ է: Դրանից հետո հեղինակը ոչ միայն թույլ չի տալիս ազատվել այս «մթնոլորտից» ստացած տպավորությունից, այլև հետզհետե աննկատելիորեն խտացնում է գույները և վերջնականապես տեղափոխում մեզ պատմվող իրադարձությունների հորձանուտը:

«Պղնձադեմ քուրմերի» ու «կրակ քրմուհիների» հանդիսավոր և մոլեռանդի նվիրումով «ոգելը» առ Արև աստված՝ բառական միավորների, կապակցությունների ու նախադասությունների նպատակային

ինքնատիպ կառուցվածքի շնորհիվ ողջովին վեր է ածվել հին արևելյան, ավելի ստույգ՝ եգիպտական փարավոնների շրջանից ավանդված մոգական հնագույն ծիսակատարությունների գունագեղ նկարագրի: Համեմատեցե՛ք նաև.

Փա՜ռք քեզ, Արև՛, օրհնա՜նք քեզ, Ռա՛,
Դու ես ցոլում մեր սրբազան
Ու մայրագութ Նեղոսն ի վար,
Դու ես սրում ու զորացնում
Սուրբ Ապիսի եղջյուրը խոլ...
Փա՜ռք քեզ, Արև, օրհնա՜նք քեզ, Ռա՛, -
Դու ես տալիս արմավ ու ձուկ
Եվ նաև խեժ անուշահոտ,
Դու ես լցնում ողկույզն արդար
Եվ ստինքը մատաղ կույսի:
Փա՜ռք քեզ, Արև՛, օրհնա՜նք քեզ, Ռա՛.. /ՕՕ, 5-6/:

*Փառք, օրհնանք, սրբազան ցուլ, մայրագութ, ողկույզ* բառույթներն ու նրանցով կազմված զուգորդությունները ոճին տալիս են որոշ վերամբարձություն, որ վայել է նման հանդիսություններին: Դիցաբանական աստվածների հիշատակումը */Ռա - Արև* = Աթոն աստված, *Ապիս* - Մեփիսի նվիրական եզը՝ երկրագործության աստված/, առաջինին վերագրվող հրաշագործությունները, որոնց թվում՝ Ապիսի հողագործությունը խորհրդանշող այդ սուրբ սևաթույր եզան եղջյուրների սրելը, ապա նաև արդար ողկույզը և մանավանդ «մատաղ կույսի ստինքը» հասունացնելը՝ կենարար հյութով լցնելը, լեզվական պատկերներ են, որոնք բնորոշում են հեթանոսական շրջանի մարդկային մտածողությունն ու խոսելակերպը:

Կրավորական վիճակ՝ ամենազոր *Ռա* /Արև/ աստծու դեմ, ջերմեռանդ հավատ, հույս ու սպասում -- ահա դարաշրջանի բնորոշ հոգեբանությունը՝ լեզվական բնորոշ ու հավաստի արտահայտություններով:

Ժամանակները առաջին դարի 30-ական թվականներն են /մեր թվագրությունից առաջ/, ավելի ստույգ՝ 34թ.-ը, երբ Հռոմի եռապետներից մեկը՝ Մարկոս Անտոնիոսը պարթևների դեմ կազմակերպված իր առաջին արշավանքում / 36թ. մ.թ.ա./, խայտառակ պարտություն կրելով, երկու տարի անց Փոքր Հայքի վրայով ուխտադրժորեն ներխուժում է Հայաստան և իրեն մոտ բանակցությունների եկած Տիգրան Մեծի որդի Արտավազդ Երկրորդին դավադրաբար գերում ու տանում է Եգիպտոս՝ իր հնարովի հաղթանակների պատվին Ալեքսանդրիայում կազմակերպված ռազմական շքերթի, որտեղ նա՝ հայոց արքան, պետք է ընդուներ իր պարտությունը, Կլեոպատրային հռչակեր «Թագուհիներ-

րի թագուհի» և ազատություն հայցեր իրեն և իր ընտանիքի անդամների համար: Սա պատմական իրողությունն է, որից, սակայն, վերցված է ընդամենը մի փոքրիկ դրվագ հիշյալ շքերթում */տրիումֆում*, ինչպես այն անվանում էին հռոմեացիք/ ոսկե շղթաների մեջ կալանված Արտավազդի և Անտոնիոսի հոմանուհի՝ եգիպտոսի տիրակալ-թագուհի Կլեոպատրայի հանդիպումը:

Այս, իր դարաշրջանի համար, թվում է, սովորական իրողության շուրջը հյուսվում է գեղարվեստական մի վառ կտավ, որի գաղափարական հենարանն է ազգային հպարտության ու արժանապատվության բարձր գիտակցությունը, հայոց այրերի՝ շղթայակապ դեպի կառափնարան գնալիս՝ ոչ այլ բանի, քան հայրենի ծխանի կապույտ ծուխը երազելը: Բայց շարունակենք մեր ծանոթությունը ասք-պատումի լեզվի պատմականության թաղանթին:

Այսպես, ուրեմն, հաղթանակի՝ հենց նոր ակնարկված ռազմաշքերթն է. դեմը բեմն է՝ ողջն արծաթապատ, կենտրոնում՝ գահը՝ ծույլ ոսկի, «գոհար-ակով ու մարգարտով ծիածանված» և պորփյուրե բազրիքներով /Անտոնիոսն է այսպես կամեցել/: Եվ ահա «Կլեոպատրան ելնում է բեմ՝ նժույգի պես առույգ ու ձիգ եվ արևի շողքին պարզում իգությունը իր գեղեցիկ», ու որոտում է մունետիկի թմբուկը բամբ.

Թող լսելի լինի՝ *համայն տիեզերաց,*
Աշխարհներին արևելյան,
Աշխարհներին արևմտյան,
*Թող լսելի՝ լինի հավետ.*
*Սուրբ օրհնությամբ Օսիրիսի և Ապիսի*
Եվ *օրհնությամբ Կլեոպատրա աշխարհակալ արեգակի*
Եվ Անտոնիոս զորավարի *զորեղ բազկով*
Արմենիան է հավետ պարտված ու նվաճված...
Եվ արդ, արքան Արմենիայի՝
Արտաբազը շղթայակապ,
*Կլեոպատրա արեգակի* առաջ գլուխ պիտի թեքի
Եվ հաստատի՝
Արմենիան է հավետ պարտված ու նվաճված... /ՕՕ, 10/:

Ակնհայտ է Արևելքի արքայական հին հրովարտակների՝ վերամբարձության չափ հանդիսավոր լեզվական ոճը. ըստ որում՝ կախված այն բանից, թե ո՛ւմ է հասցեագրված «թուղթը»՝ պարտված թշնամո՞ւն, թե՞ առք ու փառքով հաղթանակից վերադարձող զորավարին, այն ստանում է այլևայլ երանգավորումներ: Եվ քանի որ տվյալ պահին խոսքը ուղղված է «շեշտված տեգերը երկինք ցցած» պահապաններով շրջապատված, վնասազերծված ու շղթայակապ Արտաբազին, ապա կարելի է ու հարկ է կոտրել ու ստորացնել նրան նաև հոգեպես, որ-

պեսզի ավելի ընդգծվի «հաղթողների» հզորությունը: Ոճը, դրան համապատասխան, դառնում է ոչ միայն հանդիսավոր, այլև բարձրապորտ ու ամբարտավան: «Ինչպես օրեն էր հին արքայաց», նրանց ուղղված կամ նրանցից հղված ամեն մի գրություն սկսվում էր նախ և առաջ նրանց «տիեզերական մեծությունը» շեշտող բարձրաոճ արտահայտություններով, անկախ այն բանից, թե որքա՛ն ամուր է դրանց իրական հիմքը և ընդհանրապես կա՞ նման հիմք: Հար և համապատասխան պատմական այս իրողությանը՝ թագավորական «գիրը» բարբառում է ի լուր *«համայն տիեզերքի»*, *«արևելյան և արևմտյան աշխարհների»*, որ իմանան *հավետ*, որ *«սուրբ օրհնությամբ Օսիրիսի և Ապիսի և օրհնությամբ Կլեոպատրա աշխարհակալ արեգակի...»* Արմենիան պարտված է: Այսպիսով՝ Կլեոպատրան դասվում է աստվածների շարքը, հավասարվում ոչ միայն սրբազան սուրբ եզանը՝ Ապիսին, այլև Օսիրիսին՝ եգիպտոսի վեհագույն աստծուն և քաղաքական օրենսդրին /հմմտ. ***Գ. Մ. Գալստյան,*** Դիցաբանական անունների և դարձվածների համառոտ բացատրական բառարան, Եր., 1966, էջ 147/:

*Ի հավելումն այս ամենի՝ Կլեոպատրան դառնում է նաև «աշխարհակալ արեգակ»*: Հանուն քաղաքավարության, ողորմածաբար հիշվում է նաև Անտոնիոսը՝ թագուհու այլազգի հովանավորյալն ու սիրեկանը /*Եվ Անտոնիոս զորավարի զորեղ բազկով...*/:

Դարի լեզվական կնիքը վրան՝ թել առ թել հյուսվում-ծավալվում է հայոց պատմության ամենավսեմ էջերից մեկը: Լսելով հիշյալ հայտարարությունը Հայաստանի նվաճման մասին և երկրպագության պահանջը՝ Արտավազդը մոլեգնում է ցասումնալից և պատռում կեղծիքի քողը՝ ասելով.

Արմենիա՞ն է պարտված, այդ ումի՞ց է պարտված...

Գո՛ղ Անտոնիոս, դու գո՛ղ, փառքի չնչին դու գո՛ղ... /ՕՕ, 10/:

Ապա շարունակելով մերկացումը՝ Անտոնիոսի երեսին է շպրտում. «Եղբայրության երդմամբ, ընծաներով եկար, Ու ես զինվոր ու մարդ՝ հավատացի վատիդ Եվ վրանդ եկա... Ու գողացար դու ինձ, ելուզակի նման դու ինձ գողացար, Ձեռքիս շղթա դրիր, շղթաներն այս ոսկե, Որ պարտության ամոթդ խայտառակ Ոսկեզօծես այսպես, գո՛ղ Անտոնիոս, Եվ ինձ նվեր բերես հոմանուհուն քո բոզ...», ու հետո արժանապատվությամբ ու հպարտ՝

Դանդաղ քայլեց հայոց շղթայակապ արքան,
Ու զնգացին ձեռքի շղթաները ոսկե:
Հայոց արքան՝ *անծնյա մի այրամարդ,*
Հայոց արքան՝ *խայտակն ու գանգրագեղ,*
Հայոց արքան ասես կուռք է մի կուռ,
Որ *Վահագնի մարմար պատվանդանից իջել*

Եվ *քայլում է* ... /ն.տ. էջ 13-14/:

*Աննմյա* ու *այրամարդ, խայտակն* ու *գանգրագեղ* տրոհված ետադաս լրացումները իրենց լրացյալի որակական հատկանիշը չէ միայն, որ բացահայտում են, այլ նաև ներունակությամբ պատմական ինչ-որ երանգներ բերում պատումին դրանով իսկ, ի հավելումն իրենց բառիմաստային առումներին, ստանում գեղագիտական-բանաստեղծական լրացուցիչ արժեք:

Ըստ որում ընդգծված ձևերը գրաբարն են հիշեցնում ոչ այնքան իրենց բառակազմական-քերականական հատկանիշներով, ինչ որ սպասելի էր առաջին հայացքից, որքան մակդրի ու մակադյալի զուգադրության ոճական ընդհանուր հյուսվածքով: Բացատրենք մեր միտքը: Մակադրյալը *արքան* է հայոց արքա Արտավազդը: Հեղինակը կարող էր նրա ներքին, մանավանդ արտաքին բարեմասնությունները ներկայացնել գեղեցիկ ու խոսուն մի շարք ածականնորի թվարկումով, սակայն իրավացիորեն խուսափել է դրանից՝ նախընտրելով արտահայտության խստապահանջ եղանակը, գործառության մեջ դնելով ընդամենը երկու-երեք մակդիր և մի փոխաբերություն /*խայտակն, գանգրագեղ*, մասամբ նաև *աննմյա, այրամարդ* որոշյալի համար, ապա նաև *ասես կուռք է*, բայց այնքա՜ն բնորոշ ու դիպուկ, որ թվում է՝ դարերի խորքից ելել և վսեմաշուք իր ամբողջ փայլով մեր առջև հառնել է առասպելական հայոց արքան՝ մարմնացումը մեր ժողովրդի ազգային հպարտության:

2. Ասքը, ասացինք, տեղ-տեղ երանգավորված է մեր հին լեզվի ոճական արտահայտչաձևերն հիշեցնող հնչումներով ու շեշտերով, որոնք բովանդակության թելադրանքով, ըստ պատշաճի, մերթ կորչում են ընդհանուր հյուսվածքի մեջ, մերթ առանձնանում ու խտանում՝ վերակենդանացնելով և ամբողջ ուժգնությամբ զգացնել տալով ժամանակի մտածողությունը /նաև լեզվամտածողությունը/ և ոգին:

Ահա Արտավազդը այրական հպարտությամբ մերժում է իր դիմաց մերկացած հրաշալի ու բաղձալի, «արյան մրրիկ, արյան մոլուցք ու արյան տենչանք» Կլեոպատրայի առնաբաղձ խնդրանք-պահանջը՝ գիտակցելով հաստատ, որ գիշերային բռնադատյալ համբույրից ու հրապույրից հրաժարվելով՝ իրեն դատապարտում է ստույգ մահվան: Ու երբ դրսում «փայլ էր առնում Նեղոսի մեջքն արդեն», և արևելքն «ամբողջ արյուն էր ու բոց», «քայլեց հայոց արքան դեպի կառափնարան ու գլուխը դրեց կոճղին արյունաներկ».

Եվ կապույտի, լույսի, արշալույսի մեջ պաղ
Ասես ծփաց մի տաք, զարմանալի մի երգ...
Տխուր զնգում էին բամբիռները ոսկե.

*Ո՛ տայր , օ՛, ո՛ տայր ինձ ծխանիս ծուխը սուրբ,*
*Ո՛ տայր առավոտը նավասարդյան,*
*Եղնիկների վարգը հայոց լեռներն ի վեր,*
*Ու եղջերվաց վարգը ծորերն ի վար*
*Ո՛ տայր, օ՛, ո՛ տայր ինձ...*
*Ո՛ տայր* Արտաշատի *ոսկեփոշի ծամփան,*
Հնձանների բուրմունքն ու փշատի փոշին,
*Ո՛ տայր* թոնիրների բուրմունքը սուրբ,
*Ո՛ տայր, օ՛, ո՛ տայր ինձ...*

Այստեղ խոսքային ատաղձն արդեն այլ է բոլորովին: Հիմքում ունենալով հեթանոսական շրջանից ավանդված վիպերգերից ծանոթ պատկերները «*Ո՛ տայր ինձ զծուխ ծխանի և զառավոտն Նավասարդի, զվարգելն եզանց և զվարգելն եղջերվաց*», յուրովի մշակելով ու զարգացնելով թեմատիկ նյութը հեղինակը ստեղծել է մի գողտրիկ պատկեր համեմված ոչ միայն ժամանակի, այլև տեղական-տարածական լեզվական գունային ներդաշնակ երանգներով: Որոշ բառաձևեր ու դարձվածներ վերցված են գրեթե նույնությամբ /հմմտ. Ո՛ տայր ինձ զծուխ ծխանի» = Ո՛ տայր, Օ՛, ո՛ տայր ինձ ծխանի ծուխը սուրբ»/. ասում ենք *գրեթե*, որովհետև պատկերային արտահայտությունը ենթարկելով աննշան, նույնիսկ աննկատելի փոփոխության Վ. Դավթյանը ոչ պակաս, քան երկու հազարամյակի վաղեմություն ունեցող բառաձևերը մոտեցրել է մեր օրերին ընթերցողին էլ բանալի տալով հասկանալու դրանք: *Տայր*-ը հին հայերենի *տալ* բայի խոնարհված ձևն է թեև, բայց լիուլի հասկանալի է ժամանակակից գրագետի համար, փոքր-ինչ անհասկանալի է թվում /ոչ, իհարկե մասնագետին/ *ո* տարրը, որ կարող է նույնիսկ շփոթվել *ո* ձայնարկության հետ, մանավանդ որ վրան էլ ամենուրեք երկարացման առոգանության նշանն է դրված /այդպիսի վրիպում, որքան էլ դա զարմանալի թվա, թույլ է տրվել մինչև իսկ գրախոսականներից մեկում. հմմտ. «Հայրենիքի ձայն», շաբաթաթերթ, 02. 09, 1970/:

Այս շփոթությունից ահա խուսափելու և թյուրիմացություն թույլ չտալու համար բանաստեղծը նրբանկատ կերպով նույն *տայր* բայից հետո ավելացրել է արդեն իսկական մի ձայնարկություն *օ՛*, և ինչպես ընդունված է, երկու կողմից տրոհել ստորակետով: Ընդսմին այդ ձայնարկությանը կրկին հաջորդում է նույն ո ձևույթ-բառը, որ տողասկզբի նույնական բառի պես իր ստորոգյալից բաժանված չէ /և չի էլ կարող բաժանված լինել/ տրոհության որևէ նշանով:

Սա էլ հենց է այն «բանալին», որ հասկացնել է տալիս /ասվեց մասնագետ ընթերցողը դրա կարիքը չունի/, որ *ո*-ն ձայնարկություն չէ, այլ տվյալ կապակցության, ավելի ճիշտ նախադասության ենթական

արտահայտված հարցական դերանվամբ /*ո՞ = ո՞վ*/:

Հատվածում հաճախված ենք գտնում հիշյալ վիպերգից վերցված նաև *նավասարդ* ամսի անունը [զառավոտն *նավասարդի* // առավոտը *նավասարդյան*], որ մեր օգոստոսն է նախնյաց նոր տարին կամ ամանորը, ինչպես և *եղջերվաց* բառածևը, որ թեև գրաբարյան է, բայց իր հոգնակի սեռականի *աց* վերջավորությամբ շատ է ծանոթ այսօրվա հային /հմմտ. Սյունյաց, Վրաց, Մոկաց, գուսանաց և այլն/:

Վերցված մյուս լեզվատարրերը գործառված են զուտ աշխարհաբարյան ձևով: Խնդրո առարկա տողերում, նշվեց, պատմական գուշավորումից զատ առկա են և, այսպես ասած, տարածությանն ու տեղադրավայրին բնորոշ լեզվական բաղադրություններ: Գլխատվող Արտավազդի վերջին հառաչն էր, որ «անդունդները ոգում էին կոկորդածայն». Ո՞ տայր *Արտաշատի ոսկեփոշի ծամփան, Հնձանների բուրմունքն ու փշատի փոշին...*» /և.տ./: *Փշատի փոշի* կապակցությունն այստեղ, մեր համոզմամբ, ամենևին պատահական արտահայտություն չէ, այլ պատմական Արտաշատի համար խորհրդանշական պատկեր: Հայտնի է, որ հայոց այդ մայրաքաղաքը Արտավազդի պապի պապը Արտաշես առաջինը, կառուցել էր Արաքսի վրա նրա ձախ ափին, որտեղ Երասխն ու Մեծամորը միանում են ու խառնվում իրար Արարատյան հովտի լավագույն հատվածներից մեկում, որը ոչ միայն ծառայում էր իբրև հանգուցակետ Չինաստանից, Միջին Ասիայից ու Մարաստանից դեպի Սև ծովի նավահանգիստները գնացող տարանցիկ առևտրի ճանապարհների համար, այլև իր աշխարհագրական պայմաններով նպաստում էր գյուղատնտեսության զարգացմանը: Իզուր չէ Ստրաբոնի վկայությունն այն մասին, թե Արտաշատը մեծ մասամբ այգեշատ ու գինեվետ է:

Ամենայն հավանականությամբ Արտաշատի համար, գուցե նաև դեպի Արտաշատ տանող ճանապարհների համար, ի թիվս պտղատու այլ ծառերի, հատկանշական էր և փշատենին իր *փշատի փոշով* ու զարմանալի անուշ բույրով:

Դեպի Դվին ու Միջնաբերդ ձգվող ճանապարհի եզրերը այսօր էլ զարդարում են իրենց խիտ ճյուղերով անցորդներին հով անող փշատենիները:

3. Վերը դիտեցինք, որ Վ. Դավթյանը հին հայերենի շունչն է բերում մերօրյա հայերենի մեջ վիպասանական դարաշրջանի հինավուրց երգերից քաղելով բառական այնպիսի պատկերներ ու զուգորդություններ, որոնք մեր մտածողության մեջ վաղուց վեր են ածվել քերթության ոճական կաղապարների ու կառույցների: Դարձվածային արտահայտությամբ նման պատկեր է Գողթան գավառի երգասաննե-

րից վերցված «*քեզ ասեմ*» կապակցությունը /*Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշես, որ հաղթեցեր քաջ ազգին Ալանաց*/: Ըստ որում հատկանշական է, որ գրույցի այս ոճը կամ պատմելաձևը որքան հին, նույնքան և այժմեական է, քանի որ մինչև հիմա էլ հարազատ է մնացել արևելյան աշխարհաբարի լեզվամտածողությանը. կենդանի գրույցում հաճախ է հանդիպում խոսքին թարմություն ներարկող մոտավորապես նման մի դարձված. օրինակ «*Արտաշեսին ասեմ, որ դու ես...*», «*Եղբորս ասեմ, որ դու ես...*» կամ պարզապես առանց կախյալ նախադասության, նույն դիմավոր բայը իր հանգման խնդրով /*Եղբորս ասեմ...*», որը ընդմիջում է խոսքը ոճավորելով այն մի առանձնահատուկ երանգով:

Այսօր այս բառակապակցությունը որպես պատմականության լեզվական ատաղձ, ինքնին առած, հազիվ թե հնարավոր լինի առնչակցել գրաբարի հետ, քանի որ և դիմավոր ձևը /*ասեմ* – ըղձականի ապառնի/, և իր բայիմաստի թելադրանքով ստացած խնդիրը /*եղբորս, այսինչին* կամ *քեզ*, որոնք, ի դեպ, բոլորն էլ խոսողի կամ պատմողի գրուցակիցը կամ ունկնդիրն են/, սովորական իրողություններ են մեր քերականության համար: Սակայն վիճակը միանգամայն փոխվում է, երբ այն ընկնում է թեմատիկ բերումով ստեղծված բառական որոշակի շրջապատի մեջ: Այսպես «ալևորիկ գուսանը», «բամբ որոտալով», վիպում է, ասում.

Նախ *քեզ ասեմ*, Արշա՛կ, հայո՛ց արքա,
Այրդ կաղնեբազուկ և մեծագործ
Եվ տարաբա՛խտ, սակայն, և տարաբա՛խտ...
Եվ ապա *քեզ ասեմ*, հայո՛ց տիկին,
Փառանձե՛մդ չքնաղ ու գեղաչյա,
Եվ տարաբա՛խտ, սակայն, և տարաբա՛խտ...
Եվ ապա *քեզ ողբամ*, պատանյա՛կդ Գնել
Խարտիշագեղ, անձնյա ու սիրառատ
Եվ տարաբա՛խտ, սակայն, և տարաբա՛խտ...
Եվ *ՀզովեմՀ ապա քեզ*, դավադի՛ր Տիրիթ,
Եվ *ՀզովեմՀ ապա քեզ դարեդար... /ՕՕ, 30/:*

«*Քեզ ասեմ*» բայական խնդրային բառակապակցությունը այստեղ ոճական բոլորովին այլ արժեք է ստացել հանդիպադրվելով մի կողմից պատմական անձնանունների /Արշակ, Փառանձեմ, Գնել, Տիրիթ/, մյուս կողմից նույն այդ անձնանունների տերերին բնութագրող բնորոշ մակդիրների հետ, որոնք են *այրդ ԿԱՂՆԵԲԱԶՈՒԿ, ու ՄԵԾԱԳՈՐԾ* /Արշակը/, ԽԱՐՏԻՇԱԳԵՂ, ԱՆՁՆՅԱ /Գնելը/:

Ընդգծված բառաձևերի մի մասը, նկատելի է, որ նույնպես օժտված է պատմականության երանգով: Դրանց շրջապատում *ասեմ* բայը

կորցրել է իր ըղձականի նշանակությունը և կիրառվել հարաբերական իմաստով: Այն ոչ էլ հասցեագրված է խոսակցին /*քեզ ասեմ*/, ում որ ձևականորեն, քերականական արտահայտությամբ ուղղված է խոսքը: Այդ «խոսակիցը» վաղուց այլևս չկա և դարձել է առասպելական պատմություն: Պահպանվել է, սակայն, խոսելու հնադարյան ոճը՝ բովանդակավորվելով նորովի:

Վերցնելով հնագույն վիպասանության լեզվական պատկերների բեկորները՝ Վ. Դավթյանը դրանց հիման վրա փորձում է «վերականգնել» ոճական ամբողջականությունը՝ խոսքային ընդհանուր հյուսվածքը ավելի ու ավելի մոտեցնելով մեր նախնյաց արտահայտչաձևերին: Սա դժվարին մի գործ է , որ պահանջում է գրաբարի ու ժամանակակից հայերենի լեզվական իրողությունների խոր ու համակողմանի իմացություն, ինչպես և՝ համարձակության հետ մեկտեղ՝ նաև մեծ զգուշավորություն և, մանավանդ, քերթողական արվեստի որոշակի վարպետություն, հատկանիշներ, որոնցից մեկնումեկի բացակայության դեպքում խոսքը կգրկվի գեղարվեստական հիմքից և կամ թե չէ կխզվի կապը ժամանակակից լեզվամտածողության հետ:

Նշված «*քեզ ասեմ*» զուգորդության համաբանությամբ գործառելով և «*քեզ ողբամ*», «*ձգովեմ քեզ*» /ապա նաև՝ «*եղուկ ասեմ ես ձեզ, ասեմ ավա՜ղ, մեր ազնավո՛ւր, աննմա՛ն ու քաջ պապե՛ր...*»/ կապակցությունները հարանման ու ներդաշնակ բառաշղթայի մեջ բանաստեղծը բացահայտում է իմաստային նորանոր երանգներ՝ ստանալով ոճական նույն արդյունքը, ինչ առաջինը:

4. Այսօրվա մեր շարահյուսական համակարգում կա բայական մի հետաքրքրական կիրառություն, որին մի առիթով անդրադարձել ենք Պ. Սևակի լեզվի առանձնահատկությունների քննությանը նվիրված մեր աշխատանքում: Խոսքն այն մասին է, որ գործողությունը, եղելությունը ընդգծելու կամ հանգիտության և այլ նպատակներով երբեմն դիմավոր բայի կողքին՝ իբրև նրա լրացում, դրվում է նույնի անորոշ դերբայը գործիական հոլովով. օրինակ՝ *վառվելով վառվում էր, ցավելով ցավում էր* և այլն /ոմանց կարծիքով՝ դա արտահայտում է մեկ ընդհանուր հասկացություն, ուրեմն և նախադասության մեկ անդամ է՝ բայական բաղադրյալ ստորոգյալ. այսպիսի ըմբռնումը ընդունելի չէ/:

Նշված ձևին առնչակից է մեկ այլ զուգակցություն, երբ բայի կողքին՝ դարձյալ որպես նրա լրացում, դրվում է առանձին բառական միավորի՝ բառույթի արժեք ունեցող բայարմատը /հասկանալի է՝ միևնույն բայի արմատը/: Այսպես ունենք՝ *երգ երգել, խաղ խաղալ* և այլն: Նման գործառությունը նոր չէ և գալիս է շատ վաղ ժամանակներից: Դրա լա-

վագույն վկայությունն է *սեգ սիգալ* դարձվածային կապակցությունը նույն վիպասանական երգերում: Բանաստեղծի տեսադաշտից չի վրիպել նաև այս: Ահա «ալևորիկ գուսանի» լեզվով գովերգվում է Սյունյաց Անդովկ իշխանի դստեր՝ Փառանձեմի մարմնական ու հոգևոր գեղեցկությունը՝ աչքերը ծով՝ ու խավարամած, կուրծքը լուսե և «դողով ու մայրությամբ ու աստվածների գինով առլեցուն», իսկ երբ քայլ էր անում, «չէր քայլում, Օ՛, ոչ»,

Այլ *սիգում էր* նա *սեգ ու սիգալով*
Շուրջը սեր էր փռում ու առավոտ...
/.../ Եվ *սիրելով սիրում* Փառանձեմին,
Եվ *տենչալով տենչում* Փառանձեմին՝
Տոչորում էր Գնելն այն պատանյակ /ՕՕ, 32/:

Եվ երբ նրանց սերը «սիրո սատար» Աստղիկ աստծու հաճությամբ փոխվեց հարսանիքի, յոթ օր ու յոթ գիշեր՝

Ճառագայթյալ ժամից մինչև խավարակ
Եվ խավարակ ժամից՝ ճառագայթյալ
Փողեր էին փչում,
Թմբուկ զարկում,
Եվ ոսկի էր *տեղում տեղատարափ*,
Մարգարիտ էր տեղում որպես աննման /ն.տ./:

Այստեղ ոչ միայն *տեղ տեղայր* դարձվածն է ներկայացված վերաթարմացված տեսքով, այլև Արտաշեսի և Սաթենիկի պսակադրության հայտնի պատկերը «*Տեղ* ոսկի *տեղայր* ի փեսայութեանն Արտաշիսի, տեղայր մարգարիտ ի հարսնութեանն Սաթինկանն»: «*Տեղում էր տեղատարափ*» կապակցությունը թեև իր սկզբնաղբյուրից որոշ չափով հեռացել է, ինչպես և ամբողջ պատկերը, բայց խորքում պահպանելով հնագույն հենքը՝ հոգեբանական յուրովի դիտարկումով վերաթարմացնում է մեր պատմալեզվական հիշողությունը:

5. Վ. Դավթյանը համարձակորեն պեղում է մեր գեղարվեստական վաղ ժամանակների մտածողության արմատները, նոր կերպարանքով հարություն տալիս դարերի փոշու տակ փայլն ու սրությունը կորցրած ու մաշված ձևերին: Պատկերային հյուսվածքի լեզվական հիմնական ատաղձը վերցնելով ժողովրդից, ավելի ստույգ՝ ժողովրդական բանահյուսությունից՝ նա վերածնում է դրանք, վերաիմաստավորում և կրկին վերադարձնում իրեն իսկ տիրոջը՝ եռապատիկ հարստացրած ու ներդաշնակած այժմեական գեղագիտական ըմբռնումներին:

Բառական զուգորդությունների հնագույն շերտերից օգտվելու եղանակները «Ծուխ ծխանի» ժողովածուում խիստ բազմազան են ու տարաբնույթ, գույներն էլ միապաղաղ չեն, այլ բազմատոն: Տարբեր է և

վաղանցիկ ձևերին դիմելու հաճախականությունը: Գծերը, անկախ այն բանից՝ թա՞վ են, թե՞ հազիվ նկատելի մի երանգով պարուրված, հավասարապես արտահայտիչ են ու պատճառաբանված:

Տիրիթի խարդավանքներին զոհ գնացած Գնելի սպանության լուրը բերում են Արշակ արքային.

Մտավ երազմակը այն դահճապետ
Ու մեջքածալ ասաց.
--Ի կատար է հրամանն արքայական /Ն.տ., 41/:

Վերջին տողը ասես գրաբար է շնչում ամբողջովին, թեև իրականում այնտեղ զուտ գրաբարյան որևէ բան չկա, այլ համակ աշխարհաբարյան ձև է: Այդ տպավորությունը հեղինակը կարողացել է ստեղծել գրաբարյան ծանոթ հարադրությունից օտարելով բայական տարրը /հմմտ. *ի կատար ածվել* կամ *ածել ի կատար*/: Հետաքրքրականն այն է, որ բուն գրաբարյան ձևը իր նախկին բնական տեսքով այսօր արդեն այնքալ էլ գրաբար չէր հնչի, իսկ զեղչված տարրով փոփոխված տարբերակը որոշակիորեն հնչում է: Սա լեզվի ինքնատիպ զգացողության արտահայտություն է:

Վերցնենք մեկ ուրիշ օրինակ: Արշակը Անհուշ բերդում է, և Շապուհ արքան քինախնդրորեն ծաղրում է նրան ու չարախնդում վրան հիշելով իր «սխրագործությունները», թե ինչպես պարզած իր թուրը սուր, որ «իր մտքից էլ սուր էր» /լա՜վ առավելություն է/, մտավ հայոց երկիրը և ավիրեց այգի, քաղաք ու շեն, «հարբած փղերի փափուկ կճղակների տակ նետեց մանուկներին»: Ապա կարդում ենք.

Եվ Շապուհ արքան
Ժողովեց երկրիդ կին ու կույսերին,
Իր զորքին տվեց իբրև վայելում:
Եվ Շապուհ արքան
Արշավեց ապա դեպի Արտագերս,
Բերդդ պաշարեց,
Քարե բերդիդ հետ
Պաշարեց *փափուկ* քո Փառանձեմին /Ն.տ., 54/:

Վաղնջական կատարողական ոճն ակնարկող բառաձև կամ քերականական այլ արտահայտություն այստեղ համարյա թե չկա, եթե չհաշվենք Փառանձեմի մարմնական «արժանիքները» թեկուզ Շապուհի տեսանկյունով բնութագրող և գրեթե ոչինչ չասող *փափուկ* մակդիրը /Պաշարեց *փափուկ* քո Փառանձեմին/: Սակայն այս աննշան թվացող «անմեղ» որոշիչը իրականում շատ բան է հուշում մեր մտքին ու սրտին՝ հոգեբանական մի անորսալի զուգորդությամբ մեր հիշողության մեջ արթնացնելով Արտաշեսի «Գեղեցիկ սևուկին հեծած Ալանաց դստեր՝ Սաթենիկին փախցնելու» դրվագը, մասնավորապես երգի նա-

խավերջին տողերը, որտեղ նշվում է, թե ինչպե՛ս, հանելով իր «ոսկեօղ շիկափոկ պարանը», արի արքան՝

Ընկեց ի մէջք օրիորդին Ալանաց
Եւ շատ ցաւեցուց *զմէջք փափուկ օրիորդին*
Արագ հասուցանելով ի բանակն իւր:

Հեղինակի համար փույթ չէ, և կարևոր էլ չէ ամենևին, որ հայոց բանասիրության մեջ մինչև այժմ տակավին վեճի առարկա է ու տարակարծությունների տեղիք է տալիս ընդգծված արտահայտությունը, այն, թե *փափուկ* ածականը ետադաս որոշիչ է *զմեջք* ուղիղ խնդրի՞, թե՞ նախադաս է և վերաբերում է *օրիորդին* հատկացուցչին, այսինքն՝ պետք է հասկանալ՝ «օրիորդի *փափուկ* մե՞ջք», թե՞ *«փափուկ* օրիորդի մեջք»: Սա թեև լուծված չէ տակավին, սակայն իբրև մակդրային յուրօրինակ արտահայտություն /տվյալ դեպքում՝ *փափուկ մեջք* կամ *փափուկ օրիորդ* միևնույնն է/, բանաստեղծին թույլ է տվել կատարելու ազատ ընտրություն և կազմոլու «պաշարեց *փափուկ քո Փառանձեմին*» կապակցությունը՝ հնության ինչ-որ հատուկ մի երանգով ոճավորելով խոսքը:

6. Դարձվածային և ոչ դարձվածային բառական զուգորդություններից բացի, ինչպես մասամբ տեսանք վերը հատուկ անունների մասին խոսելիս, Վ. Դավթյանը դարաշրջանի խոսքային գունավորման է հասնում լեզվական, այսպես ասած, *պատմածների* հմուտ ու ճաշակավոր գործառությամբ: Այդ *պատմածն* /**историзм**/ կոչվածի էությունը այն է, որ անցյալի իրադարձություններին ու կյանքին նվիրված պատումների մեջ, ի թիվս որոշակի հատուկ անունների /անձնանունների ու տեղանունների/ հիշատակվում են ժամանակին գործածված կենցաղային առարկաների, զենքերի ու գործիքների տեսակների, մասնագիտականությունների /**профессионализм**/, արվեստների ու արհեստների անվանումները:

Օրինակ. երբ Կլեոպատրա թագուհու առագաստանավը սողում է Նեղոսն ի վար, ինքնին հասկանալի է, որ նրան պետք է որ ուղեկցեին երգն ու նվագը, և գտնվում է պատումի ներդաշնակ ձևը՝ հիմքում ունենալով երաժշտական հնագույն գործիքների անունները.

*Վիհ* է զնգում Նեղոսն ի վար,
Ձնգում *քնար* ու *թամբուրա*... /Ն.տ., 6/:

Մի այլ տեղ նույնպիսի տպավորության է հասնում հեղինակը սպառազինության տարատեսակ առարկաների հաջորդական թվարկումով: Ահա «Ասք սիրո և սրի» պոեմի այն հատվածը, որտեղ պատմվում է դավադիր Տիրիթի վարձկան զորքի կողմից Գնելին կալանելու փաստը: Դեպքը պատահեց վաղ առավոտյան՝ Արշակ թագավորի կազ-

մակերպած որսագնացության ժամանակ: Անտառ էր, և անտառում «մութ կար դեռ ծվարած» իսկ մութը, ինչպես միշտ «գործակիցն ու սպասարկուն է դավի», ուստի և՝

Մութն այդ հանկարծ ծոցից
Մութի մի գունդ հանեց,
Որ *սրերով* էին,
*Նիզակներով* էին,
Որ *սակրերով* էին,
Ու *վաղրերով* էին,
*Սպարակիր* էին...
Եկան նրանք, հասան Գնել պատանյակին.. /ն.տ., 39/:

Եթե ուրիշ ակնարկ անգամ չլիներ դարաշրջանի մասին /պատմական հատուկ անուններ և այլն/, ապա *նիզակը, սակրը, վաղրն* ու *սպարը* բավական կլինեին ժամանակի լեզվական որոշ գունավորում տալու համար: Ընդգծված բառական միավորները թեև վաղուց են դուրս եկել հայոց բառապաշարի բանուկ շերտից, բայց և, ինչպես երևում է, թեմատիկ բերումով կարող են վերստին կենդանանալ ու ստանալ բանաստեղծական ու ոճական արժեք:

7. Դիտելի է Վ. Դավթյանի ոճալեզվական կառուցվածքի քնարական մի կողմը նույնպես: Նա ընդհանրապես խուսափում է անհարկի զարդարանքներից, մանրամասների երկարաբան ու ծգված նկարագրություններից: Վերցնելով երևույթի ամենից կարևոր և տվյալ իրադրության մեջ առավել ցցուն ու ակնհայտ գիծը, գույնը կամ հնչյունը՝ նա ազատում է դրանք երկրորդական հատկանիշներից, որոնք կարող էին միայն շեղել ուշադրությունը կամ թուլացնել պատումի լարվածությունը: Դրանով ստացվում է պարզ ու անպաճույճ, բայց և ամուր ու հիմնավոր լեզվական պատկեր: Սա երևում է և՛ բնության տեսարանների նկարագրության, և՛ անձնական խոհափիլիսոփայական տրամադրությունների արտահայտման, և՛ հոգեբանական վերլուծությունների, և՛ մասնավորապես զանգվածային տեսարանների անդրապատկերման ժամանակ:

Ահա միջնադարյան Հայաստանի վաճառաշահ քաղաքներից մեկի շուկան: Հեղինակը մեզ չի հուշում կամ պատմում այն մասին, որ շուկան եռում է փեթակի պես, որ պայթում է ամեն տեսակի ապրանքների ու մթերքների առատությունից, որ աշխարհի բոլոր ծեգերից եկած բազմազգ ու բազմալեզու, խայտաբղետ ամբոխը տալիս է, առնում, սակարկում, վիճում, խաբում է ու խաբվում, - կենդանի մի իրավիճակ, որ հատուկ էր առևտրական մեծ կենտրոններին և մասնավորապես արևելյան շուկաներին: Այս բոլորը, սակայն, ընթերցողը ոչ

միայն տեսնում է ու ընկալում, այլև ասես լսում է շնորհիվ այն մի քանի. հատուկենտ բացականչությունների ու արտահայտությունների. որ ընդհանուր ու համատարած ժխորի միջից առանձնանում են այստեղ ու այնտեղ: Թեմատիկ նյութի նկարագրությունն սկսվում է այն պահից. երբ մեծ գերեվաճառ Ալ-Իբն-Մանսուրը իր գերիների ստվար բազմությամբ մտնում է շուկա: Ապա միանգամից լայնակի մի կտրվածքով բացվում է ծանոթ տեսարանը.

-- Հե՛յ, որդան կարմիր, կարմիր, *կրմզի՛*...
-- Դվինի դիպա՛կ...
-- Քիրմանի խաս շա՛լ...
-- Այստե՛ղ համեցեք, ով գնել ուզի
Ճենաց աշխարհի մետաքսը անծալ...
-- Այ *նաբաթ շաքա՛ր*, այ *նաբաթ շաքա՛ր*.
Մեղրի պես քղցր է, սառն է *ձնաձ պես* .../ն.տ., 105/:

Այս համատարած կանչերը անսպասելիորեն ընդմիջվում են հարկահավաքի պետական հարկերը բարձրացնելու մասին «տերունական հայտարարությամբ».

--Հե՛յ, լսե՛ք, լսե՛ք.
Ես Գորգիկ Ծիլենց բաժրարս, կրկին
Ազդարարում եմ բաժը տերունի.
Սայլ ու գրաստով բերված ցորենի
Բաժն այսուհետ արծաթ է քսան...

Միջնադարը առանց ալքիմիկոսների պատկերացնել չի կարելի, ուստի և

--Ո՞վ է ցանկանում ինձնից ուսանել,
Թե ինչպե՛ս պիտի պղինձ-արծաթից
Ձուտ ոսկի հանել.
Ո՞վ է ցանկանում
Ուսանել գաղտնիքն այդ արարչական,
Ուզողներ չկա՞ն, ուզողներ չկա՞ն...

Եվ նորից հնչում է ապրանքների գովքը.

-- Պարտավի կտա՛վ, Պարտավի կտա՛վ..
Տանձենու ընտիր շերեփ ու գդա՛լ...
--Հաշի՛շ, լավ հաշի՛շ, ո՞վ է ցանկանում
--Հյուր գնալ ջեննեք, թող ինձ մո տ գա նա...
-- Հնդու մարգարի՛տ...
-- Մսրա սև սնգու՛յր...
--Նռամ պաղ շերբե՛թ, հենց հիմի բերի...

Եվ խայտաճամուկ այս կանչերի մեջ հանկարծ առանձնանում է գերեվաճառ Իբն-Մանսուրի գերյալներից մեկի մանկական աղիողորմ

ու աղերսագին կանչը.

--Ծարավ եմ, *մերի՛կ*, ջո՜ւր, ախ, պուտ մի ջո՜ւր...

--Համբերի՛ր, *հոգե՛կ*, քիչ էլ համբերի՛ր...:

Անտարբեր շրջապատի իրադարձություններին հետո վերստին լսվում է ապրանքների գովքը.

-- Սադափե կոճա՜կ, սադափե կոճա՜կ...

-- Սևկե ալ կաշվից մույկեր ու մուճա՜կ...

-- Ընտիր համեմո՜ւնք...

-- Ձմուռս ու կնդրո՜ւկ...

-- Այրարատ երկրի կենարար գինի՜...

-- Չինի, լավ չինի՜... /ն.տ., 106-108/:

Այստեղ խտացված է հասարակական որոշակի խավի ամփոփ կերպարը՝ իր ժամանակի և տարածքի հենքի վրա: Ամենուրեք զգացվում է դարաշրջանի ոգին և վարվելակերպի ու մտածելաձևի մեջ, և մարդկային փոխհարաբերություններում ու քաղաքական-հասարակական բարքերում և, իհարկե, ամենից շատ՝ լեզվական արտահայտություններում:

Գտնվելով երկրի առևտրական ամենաբանուկ ճանապարհներից մեկի վրա՝ Մանազկերտն իր շուկայում պիտի կենտրոնացներ հարևան բոլոր ժողովուրդների /նաև այդ երկրների վրայով տարանցիկ հեռավոր ճանապարհներով Հայաստան բերվող/ երկրագործական ու արհեստավորական լավագույն արտադրանքները: Ինքնին հասկանալի է, որ դրանց առուվաճառքով միայն հայերը չէ, որ զբաղվում էին: Պատմությունից հայտնի է, որ Արևելքի երկրների քարավանների ելումուտը հայոց շուկաներ սովորական երևույթ էր հին և միջին դարերում: Իրերի բերումով այս բոլորի մասին հեղինակը պարտավոր էր որոշ գաղափար տալ ընթերցողին:

Արդ՝ ինչպե՞ս վարվել, որպեսզի պատմական փաստը վերածի գեղարվեստական խոսքի, լինի հակիրճ, բայց տարողունակ, միաժամանակ արտահայտի բազմալեզու առևտրականների շուկայական ոճը...ի հավելումն դրան՝ նաև պահպանի հնության դրոշմը: Նման իրադրության մեջ առաջին հայացքից տիպական թվացող *ծեքալեզում* / ժարգոնը/ հեղինակի համար կդառնար միայն գայթակղության վեմ, ուստի և Վ. Դավթյանը խուսափել է դրանից՝ նախընտրելով ոճավորման առավել դժվար, բայց ճշմարիտ ուղին: Առանց դույզն-ինչ շեղվելու գրական հայերենի սահմաններից՝ նա հասնում է հերոսների լեզվական կերպավորման:

Ապրանքատիրոջ շուրթերին նա դնում է դարձվածային ու ոչ դարձվածային այնպիսի արտահայտություններ, որոնք ոչ միայն սպառիչ կերպով են բնորոշում գովաբանվող առարկաների էությունը

/իհարկե, տիրոջ տեսանկյունով/, այև ներկայացնում խոսողի իսկ բնավորության առանձին գծեր՝ երբեմն աննկատելիորեն ակնարկելով նրա մինչև իսկ ազգային պատկանելությունը:

Բերված հատվածի հենց առաջին տողում կարդում ենք՝ «Հե՛յ, որդան կարմիր, կարմիր, *կրմզի՛...*», և մտովին տեղափոխվում ենք միջնադարյան Հայաստան, որտեղ խիստ հարգի էր շիկակարմիր ներկը՝ որդան կարմիրը, մասնավորապես իրանականը: Եվ թվում է՝ լսում ենք ի՛ր իսկ պարսիկի՝ հայերենն ու պարսկերենը իրար խառնած խոսքը՝ «*կարմիր, կրմզի՛...*» /*կարմիր*-ը պհլ. հնագույն փոխառություն է **/karmir/**. նոր պարսկերենում այն հնչում է *ղերմեզ. قرمز*. հմմտ. *Հ. Աճառյան,* Հայերեն արմատական բառարան, հ. 1, եր., 1940, էջ 265/:

Մեկ ուրիշը հավանաբար՝ նույնպես պարսիկ, որ գովում է իր հայրենական «մեղրի պես քաղցր նաբաթ-շաքարը», իր ընկերոջ նման ոչ միայն չի շփոթում երկու լեզուները, այլև գիտե տեղական խոսվածքի մինչև անգամ քերականական «նրբությունները» /«Սառմ է *ծնաև* պես»/: Երրորդը իր այլազգի լինելը մատնում է իր վաճառքի հանած ապրանքով և ընդգծված արևելյան մտածողությամբ ու լեզվաոճով. «*Հաշիշ, լավ հաշի՛շ, ով որ ցանկանա հյուր գնալ ջեննեթ, թող ինձ մո՛տ գա նա...*»: Բավական թափանցիկ է Արևելքի խոսքային ոճավորումը: Դիպուկ ընտրված *հաշիշ* ու *ջեննեթ* բառ-հասկացությունները պատումին հաղորդում են անհրաժեշտ շեշտեր՝ զուգահեռաբար ակնարկելով նաև տեղի ու ժամանակի կենցաղավարության որոշ գծեր:

Ընդհանրապես ուշադրություն է գրավում հեղինակի վերին աստիճանի սթափ հսկողությունը բառական ատաղձի ընտրության ու կիրարկության վրա: Լեզվական առումով, ասվեց, չի ծավալվում, չի երկարաբանում: Նա ձգտում է հաղորդման առավել խտության հասնել այն հաշվով, որ տողերի արանքը իմաստավորված լինի նույնքան, որքան բուն տողը:

Երբ նույն շուկայում մեկն ընդամենը արտաբերում է երկու բառ «*Հնդու մարգարի՛տ...*», մյուսը՝ մի բառով ավելի՝ «*Մսրա սև սնգո՛ւյր...*», մի՞թե բանաստեղծը դրանով հարևանցիորեն հասկացնել չի տալիս, որ համատարած ճորտատիրության պայմաններում Հնդկաստանից եկած ակնավաճառը՝ աչքի առաջ է ունեցել ամենից առաջ ավատատերերի ու հարուստ վաճառականների պահանջները, նմանապես և եգիպտական սնգույր կամ շպար ծախող մանրավաճառ-փերեզակը իր ապրանքը չի հասցեագրել ստորին խավի մարդկանց, օրինակ այն տարաբախտ գերի կնոջը, որ «Ծարավ եմ, մերիկ, ջո՛ւր, ա՛խ, պուտ մի ջո՛ւր» կանչող իր միամորիկ թշվառ մանկանը անգամ աստծու տված ջրից չի կարող բաժին հասցնել:

Եվ երբ, ի պատասխան իր փոքրիկի աղեկտուր կանչի՝ մայրը

հուսաբեկ, հազիվ արտասանում է «Համբերի՛ր, *հոգեկ*, քիչ էլ համբերի՛ր..», հոգեբանական ինչպիսի՜ խոր վերլուծություն է կատարում հեղինակը. ասել է թե մայրը սպասում է միգուցե ոմն «բարի» հարուստ կողորմի գնել իրենց արաբ գերեվաճառից ու կապաստանի տարագիրներին, և կկարողանան գեթ մի պահ հանգստություն տալ սրտմաշուկ ճանապարհից հոգնաբեկ, հյուծված մարմիններին: Մայրը մեկ գերությունը նախընտրում է մի ուրիշ գերությունից, միայն թե երեխան ապրի՜...:

Սա ենթաբնագիրն է, իսկ բնագրում առկա է *հոգեկ* կոչականը, որ առանց խորթանալու արդի լեզվամտածողությանը, հպանցիկ կերպով հիշեցնում է միջին հայերենը:

8. Խոսելով վերի հատվածաբար քաղված մեջբերումների մասին՝ առհասարակ հարկ է արձանագրել, որ Վ. Դավթյանը զանգվածային տեսարանների նկարագրության մեջ հասնում է լեզվական բարձր արվեստի սահմանները: Հասարակական ընդհանուր պատկերները վերարտադրվում են լեզվական այնպիսի նյութի վրա, որ ոչ թե դեպքից դեպք, այլ ամեն վայրկյան զգացնել է տալիս ժամանակը: Դարի լեզվական ոգին է, որ ուղեկցում է գրեթե բոլոր ասքապատումներին՝ ծայրից ծայր՝ ստեղծելով կա՛մ գրաբարի, կա՛մ միջին հայերենի. սրա առանձին խոսվածքների խաբկանք: Ընդսմին՝ նման պատրանքի հասնելու համար նա ավելի շատ ծանրանում է լեզվական կառույցների ներքին էության, հնի ու նորի ներդաշնակ հյուսվածքի վրա, քան արտաքին, պատրաստի կաղապարների: Այլ կերպ ասած՝ եղած ձևերը, դարձվածները կամ արտահայտությունները նա ենթարկում է նպատակային մշակման՝ հարմարեցնելով մի կողմից՝ բնաշխարհի բառական-քերականական յուրահատկություններին, մյուս կողմից՝ արդիական լեզվամտածողությանը, այնպես, որ խոսքը մերօրյա գրական հայերենը լինելով հանդերձ՝ ինչ-որ չափով պարուրված լինի նկարագրվող եղելությունների *ժամանակային*, երբեմն նաև *տարածական* լեզվական շղարշով:

Լեզվական ոճավորման առումով այս վերջին ընդգծված հատկանիշը նույնպես արժանի է ուշադրության: Վ. Դավթյանի չափածոն, առանձնապես «Ծուխ ծխանի» ժողովածուն, ինչպես այլ մի առիթով մասամբ նշվեց, տվյալներ է ընձեռում, այսպես ասած, տարածական գունային երանգներ ստեղծելու մասին որոշ եզրակացությունների հանգելու համար:

*Բնաշխարհի* լեզվական գունավորման էությունը, ի տարբերություն *ժամանակայինի*, այն է, որ բառական ու քերականական և ընդհանրապես պատկերավորման ինչ-ինչ միջոցներով հեղինակին հա-

ջողվում է այս կամ այն երկրի, երկրամասի ժողովրդին կամ հասարակությանը հատուկ ազգային մտածողության բնորոշ ինչ-որ ձևեր ու գծեր գտնել ու արտացոլել պատումի մեջ: Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ սա ուղղակիորեն բխում է արծարծվող հարցերի ու թեմատիկ նյութի բնույթից:

Տարածական գունալեզվային պատրանքի հասնելը, ինչ ասել կուզի, ավելի ևս դժվար է, քան պատմականության տպավորություն ստեղծելը: Եթե վերջինիս միտվածությունը, վերջիվերջո, հանգեցնում է *միևնույն լեզվի զարգացման տարբեր փուլերի իրողությունների «մերձեցմանը»*, ապա առաջինը պահանջում է մեկ, *այսինչ մասնավոր ժողովրդի* լեզվամիջոցներով դրսևորել *մեկ այլ ժողովրդի* ազգային լեզվամտածողության երանգները:

Համաշխարհային, այլև ազգային հայ դասական գրականության մեջ կարող ենք գտնել միտքս ապացուցող լավագույն նմուշներ: Ս. Եսենինը տարածական լավագույն գունավորման է հասնում պարսկական շարքի իր բանաստեղծություններում. Ե. Չարենցը տեղ-տեղ «օսմանական» գծեր է ներկայացնում իր «Լենինն ու Ալին» պոեմում: Գ.Սարյանի արևելյան թեմաներով գրված բալլադներում, մասնավորապես «Գյուլնարա», «Գյուլխանդա», «Շահն ու մեջնունը», «Դելֆրոշ և էլ-Նուրի» և այլ գործերում հաճախ ենք զգում պարսկական բանաստեղծությանը հատուկ արտահայտչական հնչումներ: «Գյուլնարա» պոեմի հենց առաջին իսկ տողերի լեզվական հյուսվածքը յուրովի կրում է իրանական պատկերների դրոշմը.

Էյ՛, խանի՛ երկիր, թաջիրի՛ երկիր,
Գյուլնարի պես վարդ Շիրազում չկար,
Գյուլնարի պես վարդ, հարեմի՛ երկիր,
Իրանի ոչ մի հարեմում չկար:
Ղեյլանի ծուխը թե երկինք ելներ,
Աստղերին հասներ, այնպես լույս չկար,
Գյուլնարի սիրտը ոնց արև լիներ,
Արևը վկա՝ Իրանում չկար /*Գ. Սարյան*, Երկեր, 1956, էջ 406/:

Կարդում ենք ու մտովին տեղափոխվում լեզվական կառուցածների մի ուրույն աշխարհ՝ ուրույն համեմատություններով ու փոխաբերություններով, բանաստեղծական խնդրի գեղագիտական ինքնատիպ լուծումով:

Ավետիք Իսահակյանի որոշ պոեմներում և ամենից շատ, իհարկե, «Չինգիզ խանը» արծակ բանաստեղծության մեջ առկա են արևելյան արվեստներին հատուկ վառվռուն ու գունագեղ նկարագրեր, վեհաշուք ու բարձրաոճ բնութագրումներ, որոնք, անշուշտ, թելադրված

են թեմատիկ բովանդակությամբ և հար ու համապատասխան են նրա բուն ոգուն: Ահա թե լեզվական ինչպիսի ատաղձ է ընտրել խոսքի մեծ վարպետը ծերացած Չինգիզ խանի, նրա հանգած արյունը մրրկելու, հոգին փոթորկելու անընդունակ հարեմի չքնաղ կանանց ու պալատականների, կյանքի ու մահվան փիլիսոփայության մասին հյուսած իր պատմության համար: Կարդանք մի հատված. «Ղարա-Ղուրումի *պարիսպները աշխարհներ են ծածկում, և աշխարհների աչքն ու* ականջը դեպի Ղարա-Ղուրում են դարձած: /.../ Ոսկեդուռ քյոշքում նստել է Չինգիզ խանը փղոսկրե գահույքի վրա, զառամած գլուխը սպիտակ մազերի մեջ, ինչպես հավերժական ձյուների տակ Տյան-Շանի ամպածրար գագաթը: /.../ Մռայլ աչքերով, ինչպես անդունդները Վրկանա ծովի, փռվել է գահույքի վրա Մեծ Մոնղոլը: Նա ծերացել է: Լեռները թունդ հանող ոտքերը հազիվ են շարժվում, ժողովուրդներ սասանող ձայնը մարել է, վագր ու առյուծ մեկտեղ սանձող բազուկը թուլացել:

Մեծ վեզիրը և պալատականները խանի պատվանդանի ներքո գորգերի վրա, ծնրադիր նստել են գլխիկոր, ականջ դարձած, սպասում են խանի հրամանին:

--Է՜յ, վեզի՛ր, նվաղած ձայնով դիմում է խանը, - ծանձրանում եմ, սաստիկ ձանձրանում... կանա՜յք բերեք...

Կրնկի վրա բացվում են հանդիպակաց դռները, և երգի, ծիծաղի ու բուրմունքի հետ ներս են կարկաչում մատաղ եղնիկների բույլեր չքնաղ, մարմարիրան ասջիկներ, որոնց որսացել են, բերել Ղանդահարի սադափնյա ապարանքների միջից, Շիրազի վարդաստաններից:

Սերայի հսկա դահլիճում խանի շուրջը հույլք-հույլք պարում են նրանք շղարշների մեջ ծփուն, և՛ հոլանի, և՛ ծաղկապաճույճ:

Նրանց արշալույսների նման շքեղ և շուշանների նման մաքուր մարմինները բուրում են յուղերով ու կնդրուկներով Հնդստանի և Արաբստանի /*Ա. Իսահակյան,* Արձակ էջեր, Եր., 1963, էջ 126-127/:

Այս սկզբունքով է կառուցված ամբողջ պատումը. և՛ սկզբնամասը, և՛ լարումն ու բարձրակետը, և՛ հանգույցի լուծումը արված են արևելյան կատարողական ոճը հիշեցնող լեզվական-կառուցվածքային տարրերի գեղատիպ հերթագայությամբ:

Մենք փոքր-ինչ շեղվեցինք նյութից ծանրանալով Ավ. Իսահակյանի պատմելածևի վրա ոչ ամենևին պատահական կերպով և ընդարձակ քաղվածքն էլ բերեցինք ոչ այնքան ցուցադրելու համար նրա արվեստի յուրահատկությունները /դրանք առանձին քննության նյութ են/, որքան ընդգծելու այն հանգամանքը, որ ժամանակակից չափածոյում առկա պատկերի գեղագիտական մի շարք սկզբունքներ իրենց արմատներով կապված են մեր դասական լավագույն ավանդույթների

հետ: Սակայն, սնունդ առնելով հին ակունքներից, իսկական արվեստագետը նյութը մշակում է նոր դիտումով և փորձում թարմացնել վաղուց մեր աչքին ծանոթ ու ականջին արդեն սովոր գույներն ու հնչյունները: Ահա հենց այսպիսի թարմաշունչ հոսանք է բերում Վ. Դավթյանը իր ասք-պոեմների գլուխգործոց «Թոնդրակեցիներում»:

Զարմանալի մի զուգադիպությամբ գրական նյութը մասամբ համընկնում է «Չինգիզ խանը» պատմվածքի հետ: Զարեհավանցուց հետո միակ պատմական անձնավորություն Ապլվարդի կամ իր հեղինակի ընթերցմամբ Աբուլ-Բարդ ամիրայի պալատն է և հարեմ-կանանոցի հուրի-փերիների խելքահան պարը իրենց տիրակալի առաջ: Ժամանակաշրջանն էլ համարյա թե համընկնում է վաղ միջնադար [դեպքերը իրարից բաժանող երեքուկես-չորս դարը /Սմբ.Զարեհավանցին գործել է 9-րդ դարի վերջերին, մահացել կամ սպանվել է 10-րդի սկզբներին, Չինգիզ խանը մահացել է 13-րդ դարի վերջերին/ միջավայրի և ժամանակի լեզվական գունավորման տեսակետից էական նշանակություն չունեն]:

Եվ «Չինգիզ խանը» պատմվածքում, և «Թոնդրակեցիներում» թեև առկա են արևելյան ոճապատումի բնորոշ արտահայտություններ, սակայն երկրորդը ստորև բերվողը, առաջինի կրկնությունը կամ պատճենը չէ բնավ, այլ միանգամայն նոր որակ ստացված երանգապնակի բաղադրությունների տարրալուծման ինքնատիպ սկզբունքով: Այսպես, ուրեմն, Քունձիկ աբեղան եկել է հիշյալ ամիրայի մոտ նրա պալատը մատնելու թոնդրակեցիների առաջնորդ Սմբատ Զարեհավանցուն և գլուխ բերելու նրա ձերբակալության սև գործը: Եվ նրա առաջ բացվում է ջեննեթ մի հուր «հենց Քունձիկի ոտքերի տակ».

Գորգ է հսկա,
Խավը ոսկյա
Ոսկելույսով ծիածանված.
Գորգ է հսկա, ասես բանված
Ճաճանչներով արեգակի,
Շողքով սաթի ու սուտակի,
Եվ լուսնյակի արծաթ թելով...
Ու գույներն այդ ալիքվելով
Դառնում են ծոխ, շող մի այգի:
Ցողն ադամանդ, գոհար է ջինջ,
Վարդերն արյուն, գունդ-գունդ արյուն...

Եվ այս արցունքի ու արյան միջից «մի ջեննեթ է հրավառվում».

Եվ ջեննեթում այդ հուրհրան,
Ծաղկունքի մեջ շող ու վարդի
Կաքավում են բարակիրան

Հուրիները Աբուլ-Բարդի:
Գալարվում են նրանք թեթև
Պորտապարով մի նազանի
Եվ ճախրում են հրաշաթև
Գազելի տակ երգասանի /ՃՃ, 213/:

Ի տարբերություն համեմատության մյուս եզրի՝ Ավ. Իսահակյանի երկի, այստեղ Արևելքի հատուկ անունների նպատակային հիշատակություն չկա, և ընդհանրապես չկան այնպիսի փոխառություններ, որոնք շարքային, ոչ մասնագետ ընթերցողին զգացնել տային իրենց արևելյան ծագումը /ինչպես, ասենք, առաջինում առկա *Ղարա-Ղումում, Տյան-Շան, Վրկանա ծով, Մեծ վեզիր, Մեծ Մոնղոլ, քյոշք, սերայ* և այլն/, եթե չհաշվենք երկու բառ *ջեննեթ*-ը և *գազել*-ը:

Եվ, այսուհանդերձ, հեղինակին հաջողվել է ստեղծել արևելյան երանգներով հարուստ, պարսկա-արաբական կատարողական արվեստի լեզվապատկերային շղարշով պարուրված գեղարվեստական մի շքեղ կտավ: Տարածության ոճական գունավորումն ակնհայտ է. արևելյան վառվռուն գույներ օծված արեգակի ոսկեհուր ճաճանչներով ու լուսնյակի արծաթ թելով: Ահա գորգը «խավը ոսկյա» հյուսված «սաթի ու սուտակի շողքով», և գույների այդ խաղը «ալիքվելով դառնում է ճոխ, շող մի այգի»: Վարդի փնջերը դիտված են իբրև «գունդ-գունդ արյուն», իսկ ծաղկաթերթերի վրայի ցողը՝ «ադամանդ ու գոհար է ջինջ», և ինչպես հեքիաթներում այդ ադամանդ-գոհարի շողերի միջից հրավառվում է երանելի ջեննեթ-դրախտը: Եվ, վերջապես, արևելյան բոնակալի պալատական ամենակենտրոնական զարդը հեշտասիրության ու տռփանքի առարկա կանայք: «Երգասանի գազելի տակ» «բարակիրան հուրիների կաքավելը», գալարվելը և մանավանդ «նազանի պորտապարը» արտահայտությունները գալիս են ամբողջացնելու արևելյան լեզվական ոճը:

Արաբական բոնապետի պալատական զգլխիչ մթնոլորտի շոշափելիության աստիճանի առարկայական զգացողության հեղինակը հասնում է ոչ այնքան տեղանունների ու, օրինակ, կենցաղային իրորի հիշատակումներով /սրանք, հարկավ, ըստ պատշաճի, նույնպես որոշ դեր խաղում են/, որքան արևելյան մտածողության ոգուն հարազատ լեզվական կաղապարների օգտագործմամբ: Սա անհամեմատ ավելի դժվար իրագործելի է և պահանջում է արվեստավոր խոսքի բարձր հմտություն:

Հնարավորություն չունենալով մեկ առ մեկ քննության ենթարկելու բոլոր այն արտահայտությունները, որոնք իբրև բառապաշարային հիմնական ատաղձ կազմում են «Ծուխ ծխանի» ժողովածուի պատմական հենքը /նման վերլուծությունը մեզ շատ հեռու կտաներ/, քաղ-

վածաբար մեջ ենք բերում ևս մի քանի բառական միավոր կամ զուգորդություն, որոնք այս կամ այն չափով նպաստում են պատկերը շղարշելու հին կամ միջին դարերի արտահայտչական ծանոթ երանգներով, շեշտերով ու առոգանությամբ. *ոգել* /Վանականները ծունկի են չոքում և կոկորդածայն աղոթք են *ոգում* ,ԾՕ, 191/, *լուսնկալույս, խոնջել* /*Լուսնկալույս* է, ննջում են հանգիստ լեռները *խոնջած,* ն.տ., 195/, *այսահար* /...Կանգնում վանքի մոտ, իր շուրջը նայում, ապա պտույտ է անում *այսահար* ու զարհուր ձայնով նորից է վայում, ն.տ., 194/, *ալևորիկ, հուրհեր պատանյակ* /Մեկն էր *ալևորիկ,* ալեմորուս, ապա երկրորդն էր *հուրհեր* մի *պատանյակ,* ն.տ., 29/, *բամբ որոտալ* /Ալևորիկ գուսանը որոտաց և *բամբ որոտալով* վիպեց, ասաց., ն.տ., 30/, *պայազատ* /*Պայազատներ* հազար ու բյուր, օ՜, կտայիմ արևն իրենց կանաչ արծակելու նրա մեջքի գոտին, ն.տ., 31/, *աղխ* /Եվ պատշաճ է, որ նա իր ողջ *աղխով* շնորհ բերի տոնին Նավասարդյան, ն.տ., 36/, *թմբուկ հարել, օրեն թագավորաց* /Ապա *թմբուկ հարենք,* փողեր հնչենք, որսի ելնենք աշնան անտառներում, ինչպես *օրեն* է դա *թագավորաց,* ն.տ./, *ունկն* /Դու խցկեցիր *ունկդ,* ն.տ. 42/, *սատակել* /Դե, աղո՛թք արա, ո՛վ դու պիղծ գյավուր, զի *սատակելու* քո ժամն է հասել, Թ, 11/, *ասպար* /Վե՛ր ել, *ասպա՛ր* հագիր, սոսեհասա՛կ Գնել, ԾՕ, 44/, *տապար, հարալեզ* /*տապարով* են զարկել պարանոցին քո սեգ, Այս ինչքա՜ն է խորունկ վերքդ, Գնե՛լ, Ա՜խ, թող գա՛ն մարդիկ, հարալեզներ բերեն, որ դու զարթնես քնից, ն.տ./, *պողովատիկ* /Սուր է կոփվում *պողովատիկ,* Շանթ է կոփվում կռանի տակ, ն.տ., 152/, *ընդերկար* /Եվ գույժը նորից սողեսող մտավ աշխարհը հայոց.., Ձգվեց *ընդերկար,* ն.տ., 51/, *սիրեցյալ, աղվեսացյալ* /Եվ Շապուհ արքան իր մտքով այդ սուր մորթազերծ արեց սպարապետին, Քո *սիրեցյալ,* Քո *աղվեսացյալ* գոռոզ Վասակին, ն.տ., 53/, Ահուրամոզդահ [բնագրում՝ *Ահարումազդա* է, որ, ամենայն հավանականությամբ, տպագրական վրիպակ է: *Ահուրամոզդահ* /Ahura mazdah, հայկական տառադարձմամբ ու արտասանությամբ՝ *Արամազդ*/ պարսկական գերագույն աստծու անունն է, որ գալիս է դեռ Ավեստայից: Պահլավական շրջանում այն հնչյունափոխվելով տվել է *Օրմոզդ* / **Ohrmozd**/, Սասանյանների շրջանում՝ *Հորմոզդ կամ* Հորմիզդ /Hormizd/,هرمز. ավելի ուշ՝ Որմիզդ /Urmizd/. այս վերջին ձևով էլ անցել է հայոց մեջ և պահպանվել մինչև այսօր. հմմտ. ***Հ. Աճառյան,*** Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 1, էջ 268, այլև ***Գ. Մ. Նալբանդյան,*** Իրանական ծագում ունեցող հայկական անձնանունները, Եր., 1970, էջ 79/], *կալել-կալանել* /Եվ Շապուհի հետ *Ահուրամոզդահ* հաշտ է ոգևին, /.../ *Ահուրամոզդահ* աջակից եղավ Շապուհ արքային, Եվ Շապուհ արքան *կալեց-կալանեց* արմենին այդ, ն.տ., 52/, *վատթարն առավել, քղամիդ, սուրբ հաղորդություն* / Եվ, սակայն, այն է առավել, որ մոգն այն,

հագած սրբի *քղամիդ*, Հորդոր է կարդում ռամկին միամիտ, Որ չմկրտվեն, չխոստովանվեն, *Սուրբ հաղորդության* խորհուրդը վանեն, Թ, 38/, *համբարձում* /...Ու տանում են դեպի ոլորտն աստծո, ըմբոստացումն հայոց ու *Համբարձումն* հայոց .Ն.տ., 77/, *զքեզ, որո՞ իրավամբ* /... Իսպառ կոտորվենք... Շամբուշըդ *զքեզ, Որո՞ իրավամբ* կոտորես դու մեզ, Թ, 38/, *իշխանաց մերոց* /*Իշխանաց մերոց* լույս ու բարություն, Ն.տ., 186/, *հոգեկ, ավարտ առնել* /*Հոգե՛կ*, ա՛խ, օրը գա, տաճարն *ավարտ առնի*, ու հարսանիք անեմ, քեզ տանեմ տուն, ՕՕ, 80/, *աստնվոր* /Այս *աստնվորիս* փրկիչները շատ, բայց փրկությունը չկա ու չկա, Ն.տ., 103/, *ականջալուր* /Չէ, Գինդ շինական, հույսդ մի՛ մարի, *Ականջալուր* եմ, ու ինձ հավատա՛, Փրկիչն է ծնվել հայոց աշխարհի, ՕՕ, 102/, *խոսք խոսել* /*Խոսք էին խոսում*, թե մի նոր Հիսուս, Մարգարե մի նոր., Ն.տ., 229/, *զարկ զարկել, շղթայք ամրանան, ի սուր մաշեն* /Դե *զարկդ - զարկ*, Թոնդրակա՛ն շեն, Չարի շղթա՛յք թող ամրանան, բարու *շղթայք ի սուր մաշեն*, Ն.տ., 152/, *կուռ կռել, բոցմորուս, քարդար, սուրբ սրբոց, սրտիկ* / *Բոցմորուս* ու բոցագանգուր, Աչքը լույս ու բազուկը կուռ, *Կուռ կռած* պողպատ է ասեմ, ինքն՝ *քարդար*, խոսքը՝ *սուրբ սրբոց*, *սրտիկը* կրակ ու բոց, Անունը Սմբատ է՝ ասեմ, Ն.տ., 110, - վիպում է Վ.Դավթյանը գուսանի լեզվով, և ուրվագծվում է ոչ միայն Զարեհավանցու՝ միջնադարյան խավարի թագավորության մեջ հոգևոր ու մարմնավոր ազատության սրբազան դրոշ պարզած քաջազուն այրի ճշմարտապատում կերպարը, այլև զգալի չափով ընդգծվում խոսքի պատմականությունը՝ մի կողմից, բանաստեղծի անհատական ոճը՝ մյուս կողմից/: Ապա կարդում ենք նաև. *պավղիկյան* /փոխ. *պավլիկյան*. Տներ չեն՝ բերդեր, որ դեռ *պավղիկյան* քաջերն են կերտել, Ն.տ., 113/, *գյավուր* /Էլ ի՞նչ ես նայում, տո՛ւր դրան, Աբա՛ս, Ըմբոստանում է *գյավուրը*, հասե՛ք..., Ն.տ., 121/, *ուրախական* /Մի լուր է ընկել խիստ *ուրախական*, Ն.տ., 132/, *աբրեշում, գորգիկ, շարե շապիկ, ծոցիկ* /*Աբրեշում գորգիկը* փռեմ, Ոսկեթել ծածկոցը վրան, *Հոգեկիս* իմ տունը բերեմ Ու դնեմ ես նիգը դռան: Սափոր մի ալ գինի հանեմ, Ու խմենք մեր սիրո վրա. Իմ *շարե շապիկը* հագնեմ, որ ճերմակ ծոցիկս երևա..., Ն.տ., 145/:

Վերջին պատկերը ի՛սկ և ի՛սկ կերտված է միջնադարյան տաղերգուների կատարողական ոճով: Այստեղ ասես զգում ենք Հովհաննես Թլկուրանցու՝ մարմնապաշտության հետ եզրեր որոնող սիրո գողտրիկ նվագները /Ծամն ու վարսերն էր հոգեհան, *Ծոցն էր լցրած սպիտակ վարդով*/, Մկրտիչ Նաղաշի սիրո երգերի գարնանաբույր թարմությունը և քուչակյան հայրենների՝ կրոնական նախապաշարմունքի և կեղծ բարեպաշտության ու պատշաճության բոլոր պատնեշները խարխլող, կանացի գեղեցկությունը, թովչանքն ու հրապույրը ամեն բանից գերա-

դասող մարդկային հոգու վերածնության բոցերը /*Ծոցիկդ եմ ժամտում արել, Ծծերում եմ խոստովաներ.* հմմտ. Մարգարիտներ հայ քնարերգության, հ. 1, Եր., 1971, էջ 167/:

Վահագն Դավթյանի պատմական ասքապատումների լեզվական արվեստի էական հատկանիշներն ու արժանիքը միաժամանակ այն է, որ միջնադարյան բառապաշարային շերտերից վերցրած տարրերը, կապակցությունները և դրանց վրա հյուսված գեղարվեստական պատկերները բեկված են ժամանակակից արևելահայ գրական լեզվի ու նրա քերականական համակարգի ոսպնյակի միջով, ենթարկված են նրան, մշակված ու հղկված նրա գործող իրակությունների ու օրինաչափությունների համապատասխան:

Հեղինակային պատումների և մերօրյա հայկաբան մտածողության միջև լեզվական խզման որևէ հետք չկա և չի կարող լինել, թեև պատահում է, նյութի բերումով կամ ոճավորման նկատառումներով հաճախ պատմածները թանձրանում են, տողերը հագենում հնաշունչ տարրերով: Պատահում է նաև հակառակ երևույթը. հին կամ միջին հայերենի բառական տարրերի կամ կապակցությունների հաճախականությունը նվազում է կամ մինչև իսկ վերանում, և, այսուհանդերձ, չի խզվում գեղարվեստական դաշնակը բովանդակության ու արտահայտության միջև, այլ կերպ ասած՝ առկա է մնում պատմաշրջանի լեզվական բնաշխարհիկ ոգին՝ թեկուզ և առանց «նյութական տարազի»:

Կարևորը հենց այս *պատրանքն* է, որին հեղինակը հասնում է ոճալեզվական ինքնատիպ ու ինքնօրինակ միջոցներով:

## Բ. ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑԱՁԵՎԵՐ. ՁԵՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՇԱՐԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԻՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Քերականական որևէ ձև կամ իրակություն, ինքնին վերցրած, ավելի իմաստ չի արտահայտում, քան իր մեջ պարունակված կարգային հարաբերությունը: Այն որոշ իմաստով կարելի է համեմատել խոսքային շարքից՝ բնագրից կտրված բառական միավորի հետ, որը իր *բառիմաստից բացի չունի գեղագիտական ոլորտը թափանցող նշանակություններ* /բառիմաստի կառուցվածքի մեջ անտարակույս մտնում է առաջին հերթին նրա բառարանային հիմնական նշանակությունը և ոչ թե իմաստային առումները, որոնք կարող են դրսևորվել միայն եզակի ու մասնավոր կապակցություններում/:

Բառի և քերականական կառույցի առնչակցության միջոցով է արտահայտվում երկուսի՝ հենց նոր ակնարկված, այսպես ասած, *հավելյալ* արժեքը, որ այլ բան չէ, քան դրանց ոճական նշանակությունը:

Եթե ճշմարիտ է, որ լեզվի զարգացման մակարդակի չափանիշը, ամենագլխավոր երաշխիքն ու նախապայմանը բառապաշարի հարստությունն է՝ իր ոճական ու որակական բազմազանության /և ոչ թե քանակական միակողմանի շատության/ մեջ, ներառյալ նաև բառակազմական ճկունությունն ու ներքին հնարավորությունները, որոնք թույլ են տալիս, հարկ եղած դեպքում, նորանոր հասկացություններ արտահայտելու համար ստեղծել նորակազմություններ, ապա նույնքան ստույգ է նաև այն, որ քերականական ձևերի, օրենքների ու օրինաչափությունների առատությունը ամենևին էլ նշան չէ լեզվի ճոխության ու պերճության, մանավանդ հարստության:

Ընդհակառակը, լեզվաբանության պատմությանը հայտնի իրողություն է, որ հնուց ի վեր լեզուները ձգտել ու ձգտում են ազատվելու քերականական համանիշներից, նույնիմաստ բարդ ու դժվարին իրակություններից և միտում են պարզության ու համառոտության: Անգլերենի համեմատ մի՞թե հայերենը որևէ առավելություն ունի նրանով, որ պահում է հինգ հոլով /ոմանց կարծիքով վեց կամ յոթ/, իսկ նա ընդամենը երկու: Միայն երկրորդ հոլովի սեռական-տրականի համար ժամանակակից գրական արևելահայերենը, չհաշված բարբառները, պահում է քսանից ոչ պակաս ձևեր՝ հերթագայությունն ու վերջավորությունները միասին վերցրած, մինչդեռ նույն անգլերենը իր միակ թեք հոլովի համար պահպանել է մեն ու մենիկ մի ձև /s/: Հոլովական թեքույթների սակավությունը անգլերենի համար, հարկավ, պակասություն չէ, ճիշտ այնպես, ինչպես հայերենի համար հարստություն չէ դրանց առատությունը: Նման իրողությունը պարզապես ներկայացնում է երկու համապատասխան լեզուների հոլովական համակարգերի առանձնահատկությունները:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Գ. Ջահուկյանը իր «Ժամանակակից հայերենի հոլովման համակարգը» /Եր., 1967/ և «Ժամանակակից հայերենի զարգացումը և կառուցվածքը» /Եր., 1969/ աշխատություններում /առաջինը նույնությամբ ընդգրկված է երկրորդում/, ամբողջական քննության ենթարկելով արդի հայերենի անվան հոլովական բոլոր արտահայտությունները, ներկայացնում է սեռական-տրականի հոլովական 18 ձև 10 վերջավորություն և 8 հերթագայություն: Հերթագայությամբ արտահայտվող 8 թեքույթներին [որոնք են՝ 1. այ/ո – հայր – հոր, 2. ը/ե - դուստր- դստեր, 3. ի/ու - գինի - գինու, 4. ու/ա -տուն – տան, -ություն – ության, 5. ու/վա - անուն - անվան, 6. ք/գ, Հակոբենք – Հակոբենց, 7. յք/նց – կանայք – կանանց, 8. որոշ վերապահությամբ՝ իք/ոց - գյուղացիք - գյուղացոց], մենք ավելացնում ենք ևս երկու հերթագայություն [ի/վի – կաշի – կաշվի և 10. ի/վա - տարի – տարվա], որով թեքույթների ընդհանուր*

*թիվը հասնում է 20-ի /հմմտ. մեր մի հոդվածը ԳԹ. 12. 07. 1968/]:*

Ջուգահեռ այսպիսի ձևերից բեռնաթափվելու հակումն է հիմնական պատճառը, որ լեզվի զարգացումը մղում է քերականական նույնական իմաստների միակերպ դրսևորման ուղիով: Ինչո՞վ կաղքատանար մեր մայրենին, եթե նույն տրականի համար ունենար ոչ թե քսան, այլ մեկ ձև, ասենք *ի*-ն: Համոզված ենք, որ դրանից միայն կշահեր այն: Ի դեպ վաղուց է նկատվել, որ նախկինում այլ հոլովման տակ մտնող շատ ու շատ անուններ այժմ հակամետ են թեքվելու հենց առաջին հոլովմամբ /հմմտ. *ծյունի* փաթիլներ, *սկեսուրի* մահը, *տալի* հարսանիքը, *հույսի* նշույլ և այլն/. էլ չենք խոսում այն մասին, որ անվամ հոգնակին, բացառությամբ /իկ-/անց, յք/նց, ք/ց և իք/ոց ձևերի, սեռական-տրականում ունի միայն *ի* թեքույթը:

Արդ կրկին դառնալով մեր ուսումնասիրության բուն նյութին և հավաստելով, որ լեզվի զարգացածության առհավատչյան, իրոք, բառապաշարի որակական հարստությունն է, ընդգծենք, որ այդ էլ հենց պայմանավորում է գեղարվեստական ոճավորման հարցում նրա տեսակարար կշռի գերազանցությունը քերականության համեմատ: Եթե այսպես է, եթե գործող քերականության գեղագիտական նշանակությունը բառական կարգի համեմատությամբ իրոք սահմանափակ է, ապա ինչ ասել կուզի մեռած, իր դարն ապրած քերականական համակարգի կառուցածները անհամեմատ ավելի քիչ հնարավորություն կընձեռեն ոճավորելու խոսքը, նպաստելու երկի բանաստեղծականության, մեղեդայնության և այլ հարակից հարցերի լուծմանը:

Չպետք է մոռանալ ևս մեկ պարագա. գեղարվեստական գործը, ի թիվս իր սեռային բոլոր յուրահատկությունների, ունի մի պարտադիր հատկանիշ ևս, այն, որ նույնպես ծառայում է մարդկային հաղորդակցությանը, ուրեմն և նրա հեղինակը չի կարող շրջանցել իր լեզվի քերականության բանուկ օրենքներն ու օրինաչափությունները: Իսկ եթե պատումի բովանդակության և նյութի թելադրանքով նա հարկադրված, այնուամենայնիվ, դիմում է անցյալի ձևերին, ապա դա պետք է խորապես պատճառաբանված լինի ու հիմնավորված գեղագիտորեն, լինի նպատակային և, մանավանդ, չափավոր:

Չևի չարաշահումը տեղնուտեղը պատժվում է խստապես կորցնելով հավաստիության ու ներգործության ուժը: Ըստ որում այստեղ հարկ է նշել նաև հետևյալը: Հայտնի է, որ այն լեզվի քերականությունը, որով խոսում ենք, գրավոր թե բանավոր ելույթ ունենում, վեպ ու ոտանավոր գրում, մեզ համար այլ բան չէ, քան ենթագիտակցական ունակություն: Արտահայտության կամ շարադրանքի ընթացքում գիտական վերլուծության չենք ենթարկում, հաշիվ չենք տալիս մեզ, թե, ասենք, դիմավոր բայը ինչ դիրքում է իր ենթակայի համեմատ, որ

եղանակի ո՛ր ժամանակով է դրված, ի՛նչ սեռի ու կերպի է, կազմությամբ պա՞րզ է, թե՞ ածանցավոր, բնիկ հայկակա՞ն բառ է, թե՞ փոխառյալ, այն էլ ո՛ր լեզվից, հի՞ն փոխառություն է, թե՞ նոր և այլն: Սրանք բոլորը շրջանցվում են մեր կողմից կամ ավելի ճիշտ մնում ներքին բնազդի, ենթագիտակցության ոլորտում /եթե, հարկավ, չենք վերածում հատուկ քննության առարկայի/: Եվ խոսողը կամ գրողը իր ներքնատեսությամբ կամ վարպետության վերածված ինչ-որ անբացատրելի ծիրքով է միայն զգում, որ այսինչ միտքը հենց ա՛յս կերպարանքը պետք է ունենա, որ ունի, այլ կաղապարի մեջ կորուստներն անխուսափելի են:

Գալով այն լեզվին /գրաբար, միջին հայերեն. բարբառ և այլն/, որով այլևս չենք հաղորդակցվում, բայց որի օգնությանն ենք դիմում ինչ-ինչ նկատառումներով, ապա պետք է ասել, որ *դրա քերականությունը այս դեպքում պետք է մեզ համար լինի ոչ թե ենթագիտակցական, այլ գիտակցված ունակություն*, խորապես ճանաչված ու գնահատված իրողություն, եթե չենք ուզում ընկնել այն գրչակի ծիծաղելի-զավեշտական վիճակի մեջ, որը գեղջկական լեզվական երանգ ստեղծելու համար իր հերոսի շուրթերին է դնում իր չիմացած, ուրեմն և աղավաղված, երբևէ գոյություն չունեցող մի բարբառ:

Ի պատիվ Վ. Դավթյանի պետք է խոստովանել, որ նա հմտությամբ է տիրապետում մեր հին ու միջին հայերենի քերականական համակարգերը, խորապես է ընկալում դրանց նրբությունները և, որ առավել առաջնային է, վաղնջական այդ լեզվածևերի մեջ հայտնաբերում է բանաստեղծական թաքնված հնչումներ. շեշտեր ու գծեր, որոնք մեծապես անհրաժեշտ են մասնավորապես պատմական ասքապատումների ոճական սրության համար:

Հետազոտության ենթակա ժողովածուի բառական հնաբույր ձևերի պատմագեղագիտական արժեքի մասին խոսելիս մեր քաղվածքների մեջ կամա-ակամա թափանցում էին և քերականական հնացած առանձին իրողություններ, որոնք այս կամ այն չափով ընդգծում էին հիշյալ բառ-միավորների ոճական նշանակությունը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Բառը բնագրում զուգորդության կամ նախադասության բաղադրամաս է դառնում քերականական համապատասխան օրինաչափության ենթակայությամբ միայն: Այլ խնդիր է, թե բառական վաղնջական տարրերը նպատակահարմա՞ր է արդյոք դնել քերականական հին կարգերի տրամադրության տակ, թե՞ ավելի ամուր կառույցներ կստեղծվեն ժամանակակից համակարգի շաղախով /ինքնին հասկանալի է, որ *քերականական հին կարգեր* /կատեգորիաներ/ կոչվածը չի կարող ներկայացնել հին լեզվի քերականության ամբողջ համակարգը, այլ նրա առանձին տարրերը միայն/:

Ամեն ինչ այստեղ պայմանավորված է վիպողի վարպետության

աստիճանով, նրանով, թե իմաստի և արտահայտության տեսակետից որքանո՛վ է խոսքը ստացել ներդաշնակ ու հյուսկեն և մանավանդ բանաստեղծականորեն համոզիչ արտահայտություն:

1. Իր ասքապատումներում Վ. Դավթյանը հետամուտ է հայ ժողովրդի հնագույն հոգևոր հարստությունների բացահայտմանը: Ս. Կապուտիկյանի պատկերավոր խոսքով ասած՝ նա «մեր լայնածավալ պատմության մի ահագին հատված արվեստի «զենք ու զորքով» ետ է նվաճում անցյալից, լցնում կյանքով ու կենդանությամբ և, վերամիավորելով մեր ներկային, ընդարձակում է մեր հոգու կենսատարածությունը և դրանով իսկ առավել զորացնում այն ու նորացնում» /տե՛ս *Ս. Կապուտիկյան*, Գիրք, որ զորացնում է հոգին, «Հայրենիքի ձայն», շաբաթաթերթ, 02, 09, 1970/:

Նա նորովի է ապրեցնում և քերականական հին ձևերը ու յուրովի ներդաշնակում այսօրվա մեր լեզվամտածողությանը: Հնագույն հիշատակարաններում ծվարած բառական տարրերի ու քերականական իրակությունների գեղակերպ ու հմուտ, արտիստիկ «խաղով» նա իր պատումների մեջ ուժեղացնում է անցյալ ժամանակների ու միջավայրի լեզվական զգացողության պատրանքը: Եվ այդ «խաղը» նա վարում է այնպես հմտալից, որ հաճախ դժվար է լինում միանգամից, հայացքի մեկ ընդգրկումով պարզել, թե ո՛րն է հնագույն բաղադրելին, ո՛րը՝ արդիականը, և ինչպե՛ս է նրան հաջողվել բազում դարերի վաղեմություն ունեցող ձևերը բերել-կապել այսօրվա կառույցներին ու ստանալ այդքա՜ն կուռ ու միասնական, ծուլածո պատկերներ:

Ահա «Ասք սիրո և սրի» պոեմի սկիզբը: Հենց առաջին իսկ տողերից հեղինակը աննկատելիորեն մեզ զգացնել է տալիս անցյալի լեզվամտածողության տեսլական քողը, որով պարուրում է պատմական դրվագները: «Երեք փոշեթաթավ ու հոգնաբեկ գուսան, - ասում է նա, - ուսերն ի վար երեք արծաթալար փանդիռ»՝

Պղնձե կուռ ու կոփ դարպասներով
*Քաղաքամայր* մտան հանդիսաքայլ
Ու *միջամուխ եղան* հանդիսաքայլ՝
*Ողջույն առաքելով ամենեցուն,*
Ինչպես *գուսանաց է օրեն ու կարգ* /ՃՃ, 29/:

Ընդգծված ձևերը, առանձին վերցրած, այնքան էլ չեն թվում հնացած ու մեռած արտահայտություններ, և հազիվ թե կարելի լինի դրանք համարել մեր լեզվի գործուն շերտից դուրս մնացած տարրեր: Սակայն ընդհանուր շղթայի մեջ այդպիսիք որակ են կազմում ու պատումը տանում ցանկալի հունով: *Կուռ ու կոփ* հարադրավոր կազմությունը գալիս է *կռել-կոփել* բայական հարադրությունից, որ իր դարձվա-

ծային արժեքը դեռ չի կորցրել մինչև այսօր. ժամանակակից *մայրաքաղաք*-ի փոխարեն *քաղաքամայր*-ը որքան հին, նույնքան էլ նոր է և ապրում է իր, եթե կարելի է ասել, երկրորդ կյանքը: *Օրեն ու կարգ*-ը ևս պակաս հասկանալի չէ, որքանով որ հասկանալի են *օրինական*, *օրինակելի*, *օրինազանց*, *անօրեն* բաղադրությունները: Սրանց շարքում իրենց միանգամայն արդարացնում են փոքր-ինչ ավելի հնացած երկու բառածև *ամենեցուն* և *գուսանաց*: Բայց ո՞ւմ ծանոթ չէ *ողջույն ամենեցուն* դարձվածը, որ հեղինակը դրել է հանդիսավորապես մայրաքաղաք մտնող գուսանների շուրթին՝ ուղեկցելով այն տվյալ շղթայի մեջ նույնպես գրաբարյան երանգ ստացած *առաքել* բայով /Ողջույն *առաքելով* ամենեցուն/:

Գալով հոգնակի սեռական-տրականի *-աց* վերջավորությանը, նրա հետքերը ևս, ասվեց, մեր լեզվում պահպանվել են շատ բառերում /վր*աց*, ռուս*աց*, Մոկ*աց* և այլն, ինչպես նաև *-ից*, *-ոց* /պարս*ից*, հայ*ոց* և այլն/, ուրեմն կարելի է և գուսան*աց*:

Դիտելի է, որ հեղինակը ընդհանրապես հաճախ է դիմում այս հոգնակի *-աց* թեքույթին: Հմմտ. նույն ասքից՝

/.../ Որսի ելնենք անտառներում,
Ինչպես օրեն է դա թագավոր*աց* /Ն.տ., 36/:

«Ո՜ տայր ինձ զծուխ ծխանի» պոեմում ունի՝

Քո մատների շոյանքը մեղմ
Ստրկության խարան է խոր
Ճակատներին *թագավորաց*,
Կլեոպա՜տրա, քո այդ քնքուշ ոտքերի տակ
Տերություններն են խարխլում *թագավորաց* /Ն.տ.,7/:

Հնաբույր *արքայից արքա* կապակցության համաբանությամբ ստեղծում է հին առոգանությամբ նոր զուգորդություններ *թագավորաց թագուհի*, *լեառն լերանց*: Համեմատեցե՛ք՝

Կլեոպա՜տրա, *թագավորա՛ց դու թագուհի*,
Կլեոպա՜տրա, գեղեցկությո՛ւն դու *տիեզերաց*.. /Ն.տ., 6/:

*Թագավորաց թագուհի* և *գեղեցկություն տիեզերաց* արտահայտությունները, ինչպես և նախորդ տողերը ոչ միայն խորքով ու էությամբ են բնութագրում հռչակավոր բռնապետուհու կերպարը /իհարկե, իր համախոհների ըմբռնումով/, այլև գունային ցանկալի երանգ հաղորդում ասքին:

Մեկ այլ տեղ «Զվարթնոցի» «ներդաշնակության խորհուրդը անմեկնելի» իր մեջ ամփոփած, քարե այդ «աստվածային պատարագի» հեղինակ Հովնանի երազող հայացքի առաջ, երբ արդեն ավարտված էր տաճարի կառուցումը, բացվում է հրաշակերտ մի տեսարան. իբրև արարչագործման «խրախճանքի կոչնակներ»՝

Լույսն է՝ արեգական անեղծությամբ,
*Լյառն ամենայն լերանց* Մասիսն ազատ՝
Իր ծյունափառ, մաքուր վսեմությամբ /ն.տ., 84/:

Մասսի գովքը շատ դարեր ենք լսել, ու թվում է՝ «այս լուսնի տակ» այլևս նոր գույներ դժվար է ավելացնել նրա վեհաշուք բազում նկարագրերին: Բայց Վ. Դավթյանը այլ կարծիքի է. նա գտնում է այդ նորը՝ այն էլ պատմական երանգավորումով՝ «*Ամենայն լերանց լյառն Մասիս*»:

Հեղինակը վերցրել է ոչ միայն հոգնակի սեռականի գրաբարյան թեքույթը /լերանց/, այլև եզակի ուղղականը *լյառն*, փոխանակ աշխարհաբարյան *լեռ*-ի: Սրանց հարևանությամբ *ամենայն* որոշյալ դերանունը նույնպես, որ սովորական է արդի մտածողության համար, այլ հնչեղություն է ստացել ինչ-որ ներքին մի զուգորդությամբ աղերսվելով *ամենայն հայոց վեհափառ* /կամ *կաթողիկոս*/ անվանական բառակապակցության հետ /*լյառն ամենայն լերանց*/:

2. Ուշադրություն է գրավում այն հանգամանքը, որ հինավուրց ավանդություններից ու առասպելապատում զրույցներից քաղված նյութի գեղարվեստական մշակման ժամանակ բանաստեղծը գիտակցաբար և որոշակի միտումով հաճախ դիմում է գրաբարյան հոլովաձևերին, ընդսմին՝ թեք հոլովների կողքին պատահում են նաև ուղղականի ձևույթավոր արտահայտություններ /հոգնակիի դեպքում/: Այս իրողությունը պահանջում է ավելի մեծ զգուշավորություն, քանի որ հին հայերենի անվան հոգնակի թվի ուղղականի *–ք* վերջավորությունը իր քերականական իմաստը գրեթե կորցրել է արդի լեզվում և ստացել նոր նշանակություն՝ վերածվելով բառակազմական ձևույթի: Նկատի չունենք ժողովրդախոսակցական լեզվում հաճախ հանդիպող հոգնակիի ձևերը *-եցի, -ացի, -ցի* ածանցներով բաղադրված բառերում /*թիֆլիսեցիք, գյուղացիք, երևանցիք*, նաև *որդիք* և այլն/:

Վ. Դավթյանը, սակայն, այն կարողանում է հնչեցնել իր նախնական՝ ծագումնաբանական բովանդակությամբ: Հմմտ.

Թող գա՛ն հայոց հողի ճարտար *եղերամայրք*,
Եվ ձայնարկու կանայք ամեն կողմից թող գա՛ն
Ու հերարձակ ողբա՛ն Գնել պատանյակին /ՕՕ, 42-43/:

*Եղերամայր*-ը ինքնին արդեն իսկ անվանումն է հին հասկացության, որը ժամանակի կենցաղային վաղեմի սովորության հետ վաղուց է գնացել պատմության գիրկը և այսօր կարող է շրջանառության մեջ մտնել միայն ոճավորման նպատակով: Դրա գրաբարյան հոգնակին հասկանալի պատճառով ավելի է ընդգծում վաղեմության զգացողությունը: Նույնպիսի ոճական արժեք ունի *հերք*-ը. հմմտ.

Եվ Փառանձեմ տիկինը իր *հերքը* սև
Փռել սիրեցյալի հասակն ի վար,
Ողբ էր ասում... /Ն.տ., 44/:

Իսկ երբ աճյունը արդեն իջեցրել էին գերեզման, նույն Փառանձեմ տիկինը ծնկածալ՝

Իր *հերքն* ի վար բուռ-բուռ հող էր ցանում
Ու ձայնում էր ահեղ երկինքն ի վեր... /Ն.տ./:

*Հերք*-ը գործածվել է *մազեր, ծամեր, վարսեր* իմաստով: Նկատել տանք, որ ժամանակակից հայերենում բառիս ոչ եզակին, ոչ մանավանդ հոգնակին ինքնուրույն ու անկախ կիրառություն համարյա թե չունեն. այն ըստ մեծի մասին հանդես է գալիս իբրև բաղադրության տարր. հմմտ. *հերագանգուր, հերաթափ, հերարծակ*: Գողթան երգի ծանոթ տողը՝ «Նա հուր *հեր* ուներ», որ վերամշակվելով կամ կերպափոխված երբեմն գործածվում է և այժմ, չի ժխտում մեր եզրակացությունը այն պարզ պատճառով, որ վեր է ածվել դարձվածային կայուն բառակապակցության:

Վ.Դավթյանը ունի նաև *հայորդիք, գալարք* և նման ձևեր. հմմտ.

Ի զե՜ն, *հայորդի՛ք*, հանուն Վասակա
Ջարդե՛նք այս անգամ մեջքը վիշապի /ՕՕ, 59/:
Եվ իր թափանցիկ շղարշների տակ
*Գալարք* է տալիս մեջքին իր դալար
Եվ ալիք տալիս կոնքերին իր գիրգ /Ն.տ., 64/:

Նույն *գալար* արմատը մի տեղ՝ անվանական կապակցության մեջ, եզակի ուղղականով դարձել է գոյական որոշիչ, մի այլ տեղ վեր է ածվել բայական բառակապակցության ստորադաս եզրի /ուղիղ խնդրի/ հոգնակի ուղղականով /*Գալարք* է տալիս *գալար* մեջքին/:

Այս իրողության կողքին պատահում է որոշ իմաստով նրան հակադիր բառածևը, այսինքն՝ այնտեղ, որտեղ ըստ ամենայնի սպասելի ու անհրաժեշտ է *ք*-ն /հարկավ՝ որպես ածանց, այլ ոչ թե վերջավորություն հոգնակիության/, աննկատելիորեն օտարում է: Այսպես ունի *խրախճան /ք/, մուտ /ք/* և այլ միավորներ՝ առանց փակագծված *–ք*-ի: Հմմտ.

Ու այդ *խրախճանի* կոչնակներն այսօր
Այս կապույտն են՝ նորին իր մեծությամբ... /Ն.տ., 84/:
Եվ արևի *մուտին* այդ երկինքը այնտեղ
Եղեգնուտի հրդեհ եվ ծիածանի ծով էր,
Ծիրանի բոց... /Ն.տ., 88/:

Սա ևս որոշ իմաստով տանում է դեպի նախասկզբնական արմատները:

3. Հոլովածևերի մասին խոսելիս առհասարակ պետք է նկատել,

որ ուղղականի համեմատությամբ զգալիորեն ավելի շատ կիրառություն է գտնում գրաբարյան թեք, մասնավորապես սեռական-տրական հոլովը՝ թե՛ եզակի, թե՛ հոգնակի: Եվ դա կատարվում է խիստ նրբանկատ կերպով:

Հաշվի առնելով հայերենի զարգացման փուլերի քերականական համակարգերը և դրանց մասնավոր դրսևորումներն ու օրինաչափությունները՝ նա կարողանում է որսալ դրանցում թաքնված ոճական աննշմարելի հնարավորությունները, կենդանացնել այդպիսիք և ծառայեցնել բանաստեղծական իր նպատակադրմանը: Որպես փաստական վկայություն վերցնենք եզակիի հոլովական թեքույթները: Գիտենք, որ Ե դարից եկող և աշխարհաբարում պահպանված եզակիի ձևերը /քար*ի*, ուսմ*ան* և այլն/ հինավուրց ժամանակների երանգները վերարտադրելու տեսակետից պիտանի լինել չեն կարող, քանի որ *ամեն* օր *ու վայրկյան* հնչում են մեր շուրթերին և դարձել են սովորական մի բան: Իսկ այն ձևույթները, որոնք այսօր չեն պահպանվել, արդեն խորթացել են մեր ականջին /ծառ*ոյ*, այգ*ւոյ*, մաս*ին*, *հաւր*, *քեռ*, *գեղջ* և այլն/: Այն *հանգամանքը*, որ նշված ձևերի մի մասը պահպանվել է կապակցություններում ու բաղադրություններում /հմմտ. *ըստ մեծի մասին*, *գեղջուկ*, *քեռայր* և այլն/ ամենևին չի խոսում դրանց իբրև հոլովածև ըմբռնվելու օգտին: Այդպիսիք հին բաղադրություններ են, և դրանց համապատասխան տարրերը այլևս չեն գիտակցվում որպես սեռական-տրական *այնպես*, ինչպես, ասենք՝ *Հոր եղբայր*, *Հոր աքույր* բաղադրություններում ընդգծվածները:

Հետևաբար սրանց դիմելը նույնքան անօգուտ է, որքան առաջիններին, դեռ ավելին. կարող է առաջանալ անհասկանալի մնալու վտանգ, որ բնավ ցանկալի չէ: Սակայն այստեղ հեղինակը հայտնաբերում է հենց այսպիսի «մեռած» ձևերից մեկը հնչեցնելու մի եղանակ: Գրաբարում կար արտաքին ձայնավորահանգ *ա* հոլովումը, որին ենթարկվում էին գլխավորապես հատուկ անունները, *տիտան* գոյականը և մի քանի աներգական բառեր /հմմտ. *Սահակայ*, *Տիգրանայ*, *տիտանայ* և այլն/: Իրավ է, այս թեքույթը ևս, ինչպես և նախորդները, այժմ այլևս - կիրառելի չէ, բայց չմոռանանք, որ նրա մնացորդները քարացած ձևով մեզ են հասել մի քանի տեղանունների բառափոխված կերպարանքով, որպես հնագույն կարգի մնացորդներ [հմմտ. *Վանա/յ/*, *Սևանա/յ/*, *Սիփանա/յ/* և այլն]: Ապավինելով ահա մեր լեզվում տակավին հանդիպող այս պահածո ձևերին՝ Վ. Դավթյանը համարձակորեն «հարություն» է տալիս հիշյալ թեքույթին՝ գործառության մեջ մտցնելով այն հատկապես պատմական անձնանունները հոլովելիս: Դրանով էլ հենց հիմնավորվում է վաղնջական հոլովածևերի կիրառությունը, առավել ևս, երբ արդյունքում լուծվում է գեղարվեստական ոճավորման որոշակի

խնդիր: Դիմենք բնագրին: Պատանի գուսանը վիպելով գովերգում է Սյունյաց նախարար Անդովկի դստերը՝ Փառանձեմին, որ հետագայում դարձավ հայոց թագուհի՝ ամուսնանալով Արշակի հետ:

-- Եվ գեղեցիկ էր հույժ և հույժ մոգիչ
Փառանձեմը՝ դուստրը Սյունյաց հողի,
Փառանձեմը՝ դուստրը քաջ *Անդովկա* /ԾԾ, 31/:

«Ճերմակ ձիավորը» ասքում Մուշեղին դիմելիս հեղինակը այսպես է խոսում.

Քեզ ասեմ, Մուշե՛ղ, որդի *Վասակ*,
Քեզ ասեմ, հայոց քա՛ջ սպարապետ... /Ն.տ., 56/:

Իսկ Մուշեղը, իր զորքին Շապուհի դեմ ոգևին կռվի կոչելով, իր հերթին, ասես, բարբառում է հնագույն հայերենով.

Ի զե՛ն, հայորդի՛ք, հանուն *Արշակ*Ս
*Հատենք այս անգամ պոչը վիշապի /Ն.տ., 57/:*

«Ձվարթնոց» պոեմում, տեսանք, նույնպես առկա են նման կիրառություններ, մինչև իսկ ավելի թավ գույներով: Ահա ավարտվել է հռչակավոր տաճարի շինարարությունը. աշխարհի բոլոր ծայրերից մարդ է գալիս նրա օծման ծեսին մասնակցելու: Հովնանը կանգ առել ու նայում է փոշոտ ճամփեքին.

Ճամփով արևելյան,
Ճամփով արևմտյան
Եվ *հարավՍ* ճամփով,
Եվ *հյուսիսՍ ճամփով,*
Ճամփաներով ոլոր,
Ճամփաներով բոլոր
Երթն է ձգվում *ժողովրդՅԱՆ...*
Եվ փանդիռ է հնչում,
Եվ մայում են գառներ,
Բառաչում են ճերմակ
Սեգ արջառներ,
Որ իրենց տաք արյամբ
Նոր տաճարի որմերն օծեն պիտի /ԾԾ, 84-85/:

Ակնհայտ է պատմաշրջանի մթնոլորտը. խոսքային արվեստավոր հյուսվածքով հեղինակին հաջողվել է ժամանակակից գրական հայերենով տարվող պատումը շղարշել անցյալի նուրբ քողով, որի վրա հազիվ նշմարվող վաղնջական մի քանի ձևեր թարմացվել են նորովի, ստացել գեղագիտական նշանակություն:

Դժվար չէ նկատել, որ հատվածում ոչ թե հատուկ, այլ հասարակ անուններն են հոլովվել *ա* հոլովիչով /*հարավՍ, հյուսիսՍ*/: Սրանք թեև ավելի բարբառային են, քան գրաբարյան, բայց վերջինն են հիշեցնում

դաշնակելով հնագույն *յան*-ին, որ ընկել է *ժողովուրդ* բառի ծայրին իբրև սեռական-տրականի թեքույթ /երթն է ապա ձգվում *ժողովրդՅԱՆ*/: Հետաքրքրականն այն է, որ հիշյալ բառը, որ այսօր գիտակցվում է իբրև ածանցավոր կազմությամբ ածական, ծագումով հենց գրաբարյան սեռականն է, ինչպես որ *եան* /*յան*/ ածանցն է առաջացել նույն հոլովական վերջավորությունից /հիմտ. *արևելՅԱՆ, արևմտՅԱՆ*, որոնք, ի դեպ, գործածվել են նույն բանաստան մեջ, և որոնց հետ, իմիջիայլոց, հանգավորվել է *ժողովրդյան*-ը/:

Բերենք գրաբարյան հոլովածևերի մի քանի նմուշ ևս, որոնք մի տեսակ որպես «համեմունք» այստեղ ու այնտեղ շաղ են տրված ասքապատումների մեջ և հնության բույր են հաղորդում խոսքին.

Հայոց պատարագը նախ թախիծ է թավիշ,
Սոսափյուն է *սոսՅԱՅ*
Եվ մխանք է ոգու... /ն.տ., 86/:
Արևն արդեն ելնում դանդաղ
Ու մի ճարտար ծաղկողի պես
Վաղորդայնի գունատ ու գորշ մագաղաթին
Արշալույս է ծաղկում ահա,
Արևելյան կողմն աշխարհի որդան կարմիր է նա ներկում,
*ԼերԱՆՅ* ծյունոտ գլուխներին լուսապսակ դնում սրբի,
Լույծ ոսկի է քսում դանդաղ բարդիների տերևներին
Եվ ջրերին լաջվարդ փռում:
Արշալույս է... Եվ *ԹոնդրակԱ* ժայռերի մեջ
Զրնգում է զարթնած քամին:
/.../ *ՕումբԱ* ճամփան ոլոր-մոլոր
Թոնդրակն ի վար ձգված պարան,
*ՕումբԱ* ճամփով վարգում են խոլ
Նժույգները փրփրաբերան /ՕՕ, 184-185/:

Հիրավի, բանաստեղծական արվեստի մեծ վարպետություն է պետք, որպեսզի բնության մի հասարակ դրվագ, ինչպիսին է արևածագը, պարուրվի պատմականությամբ, և այն էլ այնքա՜ն պերճաշուք ու գերող գույներով:

Հեղինակն ինքն ասես իբրև միջնադարյան ճարտար մի ծաղկող, «վաղորդայնի գունատ ու գորշ» մագաղաթին դարի ոգով դրոշմում է լեզվական անկրկնելի պատկերներ, որ համակ երաժշտություն են, հուզաթաթավ, ջերմացնող ու տրամադրող համանվագ:

Եթե այստեղ պատմականության խնդրի լուծման զուգընթաց հեղինակը մեղեդայնության է հասել*ա* ձայնավորի կուտակումով՝ առձայնությոմ, ապա հետևյալ հատվածում հարակից նույնատիպ հարցերի

լուծումն իրականացվել է բաղաձայնույթի տաղաչափական իրակութ-յան բացառիկ հաջող կիրառությամբ:

Եվ օձաշապիկ պատյաններն ի դուրս
Սրերն են թռչում ու սուլում են սուր,
Եվ գիշերային քամին սևաթույր
Սրերի բարակ սայրերի վրա
Հառաչով կիսվում
Ու խզվում է սև, ծիգ պաստառի պես:
Դեմն *արՅԱՅ* զորքի խարույկներն են հուր,
Դեմը՝ բանակը՝ պորտը քաց հողին,
Մրափում է լուռ /ն.տ., 59-60/:

*Ս* սուլականի և *շ, չ* շչականների զգալի հաճախականությամբ ստացվել է հնչյունական թրթռուն մի երանգավորում, որ լսելի է դարձնում պողպատակուռ սրերի՝ գիշերային խավարի «ծիգ պաստառը» թրատող սուր սուլոցը: Տեսիլքի նման մեր գիտակցության մեջ ասես մի պահ փայլատակում է փոթորկածին սպմումի պես սուրացող ազատաբաղձ հայոց այրուձիի՝ «պորտը քաց հողին, լուռ մրափող» քշնամու բանակի վրա պտուտահողմի թափով փլվելու պատկերը:

Ահա հատուկ միտվածությամբ ժամանակակից գրական հայերենի հոլովական համակարգից թույլ տրված մի քանի «շեղումներ», որոնք հայտնի չափով նպաստում են խոսքի ոճավորմանը, դրանով իսկ արդարացնում իրենց գոյը. *արեգական* Նժույգները բնազդ ու կիրք, Նժույգները ձգված մկան, Նժույգները լույսի մեջ *արեգական* վայրի թախիծ, Ոխ են վայրի, ն.տ., 188/. *թոնդրան* /Ասում են՝ լեռն այդ թոնիր է մի մեծ, Հսկա *թոնդրան* ակ, Ինչպես մի հսկա ու թեժ թոնրի մեջ՝ Այդ լեռան կրծքում ծուխ կա ու կրակ, ն.տ., 113/. *Գառնո /*...Որպես *Գառնո* ձորում բացված մանուշակներ, ն.տ., 84/. *Հնդու, Մսրա* /*Հնդու* մարգարի՜տ, *Մսրա* սև սնգո՜ւյր, ն.տ., 107/. *քաղքեն* /Դվին քաղաքի գորգե՜ր բազմագույն, Երկայնքը տաս է, լայնքը՝ հինգ կանգուն, Բուրդը բերված է *քաղքեն* Նահրաբան, ն.տ., 106/. *ծոցերու* / Օղս է ընկել, Ակն էր փերուզ, Գի՜ն *ծոցերուս*, ն.տ., 116/ և այլն:

Ընդգծված արտահայտությունները նպաստում են հայ միջնադարյան խոսքի, տվյալ դեպքում՝ միջին հայերենի լեզվական երանգ ստեղծելուն:

4. Երկրորդական ձևույթների մասին խոսելիս չի կարելի գեթ հարևանցիորեն չանդրադառնալ հոդի յուրօրինակ գործառությանը, որ ստեպ-ստեպ հանդիպում է Վահագն Դավթյանի պատմական ասքապատումներում: Ինչպես հայտնի է, գրաբարից աշխարհաբարին են անցել *ս, դ, ն* հոդերը, որոնց հետագայում ավելացել է *ը*-ն որպես *ն*-ի

դիրքային տարբերակ: Նոր լեզվում այս հոդերը պահպանել են իմաստային ու գործառական հնագույն նշանակությունների մի մասը միայն: Մի շարք կիրառություններ հնացել են ու վերացել՝ ասպարեզը զիջելով նորերին: Այնպես որ կարելի է արձանագրել, որ արդի հայերենում մշակվել են հոդառության նոր ու որոշակի, անցյալից զգալիորեն տարբեր օրինաչափություններ:

Վ. Դավթյանը ոչ միայն վերահասու է հոդառության ամենահին և նորագույն եղանակներին, այլև նրբանկատ կերպով կարողանում է համատեղել դրանք՝ նորովի հնչեցնելով վաղուց իրենց դարն ապրած, մաշված ու մեռած ձևերը: Քննենք այդպիսի մի քանի կիրարկություն, որոնք գրաբարի շունչն են բերում պատմական ասքերի լեզվին:

Հին հայերենում սովորական ու օրինաչափ էր հատուկ անուններ նախադաս որոշչի /նաև հատկացուցչի/ ծայրին հոդ դնելը /հմմտ. Եթե դու յորս հեծցիս *յԱզատն* ի վեր ի Մասիս..., ՄՀՔ, 4. Հեծաւ արի *արքայն* Արտաշէս ի սեաւն գեղեցիկ..., *Մեղաւորացն* ոգիք յաղտեղի մարմինս փոխիցեն, ԵԿԵՎ, 187 և այլն/: Նման ձևերը այսօր կիրառելի չեն: Սակայն հեղինակը համարձակորեն ընդառաջ է գնում հնաբույր զուգորդություններին՝ պատշաճ կերպարանք տալով իր հաղորդելիք նյութի էությանն ու բովանդակությանը:

Հեթանոսական շրջանից ավանդված Գողթան երգերից մեկի՝ հենց նոր փակագծում բերված օրնակի նմանությամբ բանաստեղծը գրում է.

Մի՞թե որոնածն իր պարզ էր այսքան,
Մի՞թե Մասիսն Ազատ մի տաճար չէր վսեմ
Եվ *Ազատն* Մասսի ձևերի մեջ վսեմ
Իր արարման երազն ու տենչը չէր պահված... /ԾՕ, 75/:

Նկատելի է, որ իրար կողքի գործառված են նույն կապակցության կրկնակները՝ մասերի փոփոխված շարադասությամբ. տարբերությունը երկրորդ նախադաս որոշչի /հեղինակի կողմից ստեղծված բաղադրյալ հատուկ անվան ստորադաս տարրի/ *Ն* հոդն է:

Ահա մեկ այլ օրինակ. դեպքը հազարամյա վաղեմություն ունի, ոճի վրա էլ բնականաբար պետք է զգացվի հնության բույրը: Մանազկերտի՝ մեզ արդեն ծանոթ շուկան է մտնում վաճառքի համար բերված ճորտերի քարավանը: Փույթ չէ, թե գերյալները հոգնած են մահու չափ, հևասպառ հազիվ են շարժվում /հազար արահետով, հազար ճամփով են անցել/, անոթի են ու ծարավ /«Ծարավ եմ, մերի՛կ, ջու՛ր, Ա՛խ, պուտ մի ջո՛ւր...»/. կատարածուն, ինչպես վայել է մեծ պատվելուն, հանդիսավոր ու հրամայող տոնով ազդարարում է.

--Հե՛յ, հեռո՛ւ կացեք,
Ասպարե՛զ բացեք,

Մեծ *գերեվաճառն* Ալ-Իբն-Մանսուր
Իր գերինարի ստվար բազմությամբ
Մտնում է շուկա ... /ՕԾ, 104/:

Հին գրոց լեզվում հոդն ուներ մի հետաքրքրական գործառություն ևս. այն կարող էր ստանալ կոչականը /հասկանալի է՝ երկրորդ դեմքի *դ*-ն, քանի որ կոչականը միայն խոսակիցը կարող է լինել կամ իբրև այդպիսին դիտվող անձ, իր/:

Ոճավորման իր նախընտրած սկզբունքին հետամուտ՝ Վ. Դավթյանը և այս իրողության վրա հենվելով՝ աշխարհաբարյան քերականական հյուսվածքին ասեղնագործում է գրաբարյան խոսքի ելևէջները: Այսպես՝ մեզ արդեն ծանոթ վիպասանաց գուսանը ոգում է՝ ասելով՝

Նախ քեզ ասեմ, Արշա՛կ, հայոց արքա՛,
*Այրդ* կաղնեբազուկ և մեծագործ...
Եվ ապա քեզ ասեմ, հայո՛ց տիկին,
*Փառանձեմդ չքնաղ ու գեղաչյա,*
Եվ ապա քեզ ողբամ, *պատանյակդ* Գնե՛լ... /Ն.տ., 30/:

Ի թիվս բառական ու քերականական այլ գործոնների՝ այստեղ խոսելածևի պատմականութունը պայմանավորում են հոդավոր կոչականը կենտրոն ունեցող, դարձվածային արժեք ստացած կապակցությունները, որոնք հաճախ վեր են ածվում բանաստեղծական որոշակի արտահայտչաձևերի:

Հենց այս կերպ է Փառանձեմին դիմում և Տիրիթը, երբ «Գնել պատանյակի» սպանության վշտի կծկումներից նրա փլուզված հոգին իբրև թե սփոփելու համար՝ ականջին շշնջում է.

*Փառանձեմդ* չքնա՛ղ, մի՛ տանջիր քեզ,
Չի ես բարի եմ, քան Գնելը քո
Եվ արի եմ, քան նա ... /Ն.տ., 45/:

Նկատելի է, որ բերված բոլոր կոչականները ունեն որոշիչ լրացումներ, այն էլ՝ ետադաս, որ նույնպես նպատակային է ու ներդաշնակված խոսքի նյութին: Կա, սակայն, և առանց լրացումների, որ վաղնջականության նույնքան զգալի համ ու բույր ունի:

Եվ քեզ ասեմ, հայոց քաջ սպարապե՛տ,
Քեզ ասեմ, *արի՛դ*, ու կոչեմ ոխի... /Ն.տ., 56/:

Խոսելով Վ. Դավթյանի ասքապատումների պատմականության լեզվական ատաղձի մասին՝ հարկ է նշել, որ նրա՝ գրաբարաշունչ տարրերի բանաստեղծական գործառությունը առաջին նվագ կարող է թվալ միապաղաղ ու միակերպ: Իրոք, նրա պատկերները, ասվեց, երբեմն հիշեցնում են հինավուրց զուգորդություններն ու խոսքային կաղապարները, որոնք արյան հիշողությամբ պահպանվել են առ այսօր:

Սակայն երբ դրանց գումարվում է իսկական բանաստեղծական

ձիրքը, ապա կաղապարներն էլ այլևս դադարում են չոր կաղապար լինելուց և վերածվում կենդանի գույնի ու գծի, հնչյունի ու մեղեդու, որոնք վերջին հաշվով դառնում են գեղագիտական հաճույքի պարգևատուներ:

5. Բազմաթիվ այլ նախդիրների շարքում *ի*-ն ևս ժառանգված է հին շրջանից, և պետք է ասել՝ այսօր ստացել է բավականին լայն կիրառություն: Այնպես որ, այն, ինքնին վերցրած, այլևս, թվում է, չի կարելի համարել վաղնջական ձև: Բայց նայած թե այդ նախդիրը ի՞նչ խնդրի վրա է դրվում, այսինքն՝ կապական ինչպիսի՞ խնդրառություն է ունենում, ըստ այդմ փոխվում է նրա ոճական նշանակությունը, ի հայտ են գալիս խոհաքնարական տրամադրություն և անցյալի ժամանակային զգացողություն ստեղծող հնչումներ:

Երբ «Ճերմակ ձիավորը» ասք-պոեմի գլխավոր հերոսը «գիշերվա աստղերի շողակաթ լույսով ողողված» իր մերկ սուրը շողացնելով՝ ձայն է տալիս իր զորքին՝

*-- Ի զե՛ն,* հայորդի՛ք, հանուն Արշակա
Հատե՛նք այս անգամ պոչը վիշապի /ՃՃ, 57/,

առանց կողմնակի լրացուցիչ բացատրության էլ ընթերցողի մեջ առաջանում է ժամանակի ու միջավայրի զգացողությունը: *Ի զեն* կապակցությունը և ընդհանրապես ամբողջ առաջին տողը բուրում է պատմական շնչով՝ հավելյալ կերպով արտահայտելով զորավարի՝ ճակատագրական մարտի նետվող իր զինվորներին վստահություն ներշնչող խոսքի ջերմությունը: Եվ երբ հիշյալ երկատողը, մասերի մասնակի փոփոխությամբ, մեջընդմեջ կրկնվում է պարբերաբար, երանգները ծավալվում են, մի կողմից՝ ավելի ևս շեշտելով կերպարի հոգևոր աշխարհն ու դիմագծերը, մյուս կողմից՝ կտավի վրա վրձնելով, այսպես ասած՝ գունային տարածական հարթություն, որ պիտի ծառայի իբրև հենք՝ թեմատիկ նյութի հետագա զարգացման համար: Այդ տողերն են.

*-- Ի զե՛ն,* հայորդի՛ք, Հանուն Վասակա
Ջարդե՛նք այս անգամ մեջքը վիշապի /Ն.տ., 59/:

Ապա նաև՝

*-- Ի զե՛ն,* հայորդի՛ք, այս անգամ արդեն
Գլո՛ւխը հատենք պարսից վիշապի /Ն.տ., 61/:

Վերը մի առիթով ակնարկվեց այն տեսարանը, որտեղ սգավոր Փառանձեմին դավադիր Տիրիթը առաջարկում է իր ձեռքը /«Ասք սիրո և սրի»/: Դժվար չէ պատկերացնել Գնելի տարաբախտ սիրեցյալի հոգեվիճակը, երբ մտքի հանկարծակի փայլատակումով ամեն ինչ պարզվում է գիտակցության մեջ, դիմակները պատռվում են, և իրերը ստանում են իրենց բնական տեսքը: Փառանձեմը շանթահար «ծառս եղավ տեղից ու մոլեգնած»՝

Պատառ-պատառ արեց շապիկը հագի...
Եվ ի՞նչ... Նավասարդյան առավոտին *ի տես*
Եվ ամբոխին *ի տես* մերկացավ կուրծքը գիրգ,
Որ շառավիղ նետեց արեգակին
Եվ շառավիղ առավ արեգակից /ն.տ., 45/:

Այստեղ կապակցության հնաբույր եղանակ պետք է համարել ոչ միայն *ի տես*-ը, այլև վերջին ընդգծված տարրի բայանվան խնդիրները /*առավոտին ի տես, ամբոխին ի տես*/: Նույնպիսի կիրառություն տեսնում ենք և «Ճերմակ ծիավորը» պոեմում: «Վիշապը» վերջնականապես ջախջախվել է. գերվել է Շապուհ պարսից արքայի կանանոցը: Սա է պատմական այն ատաղձը, որի վրա կառուցված է սույն ստեղծագործությունը՝ իր խոհափիլիսոփայական ու գաղափարական ամբողջ հագեցվածությամբ: Կարդում ենք կենտրոնական տեսարաններից մեկը.

Հայոց աշխարհի արևածագը
Քրքում է ու բոց,
Հայոց աշխարհի արևածագը
Որդան է կարմիր,
Հայոց աշխարհի
Արևածագի *ցոլքերին ի տես*
Եվ հայոց հաղթած *զորքերին ի տես*
Իրենց մետաքսե ալ վրաններից,
Լաջվարդ, փիրուզե զառ վրաններից
Ելնում են մեկ-մեկ,
Ելնում կիսամերկ
Շապուհի կանայք... /ն.տ., 63/:

Եվ ժամանակի կերպավորումն է առկա, և միջավայրի: Պատահական չէ վրանների հիշատակումը, առավել ևս պատահական չէ դրանց արտաքին գույների իբրև թե երկրորդաբար, բուն նյութի հետ անմիջաբար չկապվող, հարևանցի թվարկումը: Իրականում հենց այդ «լաջվարդ» ու «փիրուզե», «մետաքսե ալ վրանները», «զառ վրաններն» են, որ ընթերցողին մի պահ ասես տեղափոխում են արևելյան, ավելի ստույգ պարսկական միջավայրը՝ շոշափելիության չափ տեսանելի դարձնում արքայական կանանոցի գունային վառվռուն, արևի առաջին շողերի տակ հատուկ փայլով հրավառված պաստառները:

Եվ այս շքեղությունը միաժամանակ յուրովի ներդաշնակված է հայոց աշխարհի արևածագի երանգապնակի «քրքում ու բոց, որդան կարմիր» գույներին, որ արվեստի կենդանացնող ավյուն ու ավիշ են ներարկում պատումին՝ ավելորդ անգամ վկայելով հեղինակի դասական վարպետության հետ շփվող խոսքի հզոր ուժը:

Հիշյալ նախդիրը հողինակը հաճաղ դնում է այնտեղ, որտեղ ըստ ժամանակակից քերականության գործող օրենքների, նրա կարիքը չի զգացվում: Օրինակ՝ ասվում է *դուրս կանչել /գոչել, հրավիրել, մղել, տանել* և այլն/ սենյակից /շենքից, տնից և այլն/: Սակայն, մի բան է *դուրս կանչել*, բոլորովին այլ բան՝ *ի դուրս կանչել*: Ոճավորման արդյունքն ակնբախ է. արևերես է հանվել ևս մի հնաբույր ձև: Դիմենք բնագրին ու լսենք Թ դարի հայ շինականի տրտունջ-բողոքը, որ շուտով պիտի վերածվի զինված պայքարի: Նա բացատրում է, թե ինչո՛ւ են շենը այդքան մարդիկ գալիս՝ նորիցնոր լսելու ոմն նորահայտ քարոզիչ Սմբատի խոսքը.

Ի՞նչ անեն, լա՛ռ, անկար են չգալ,
Էնպես են սեղմել մեր ոտն ու մեր ձեռ,
Որ մեր ծծի կաթն արնի հետ մեր ալ
Եղունգի տակից *ի դուրս է* պրծել /ՃՃ, 133/:

Մի այլ տեղ պատմվում է այն մասին, թե ինչպես, ի հակադրություն «ոսկեղենիկ ժամանակների մեր կորովածեռք նախնիների», որոնք հանուն կնոջ աստվածային սիրո՝ մրցախաղի էին հանում հպարտ վեհանձնության «նժույգը սիգապանծ» և «ազնվության վահանն անխոցելի»,

Այս Տիրիթը, սակայն, խորհեց, խորհեց իր խոհը սև
Ու նենգության մթին խորխորատից
*Ի դուրս գոչեց* չարի ոգիներին /Ն.տ., 35/:

*Ի դուրս գոչել խորխորատից* և *ի դուրս պրծնել եղունգի տակից* կապակցությունները հաղորդվելիք նյութի բովանդակությունից բխած՝ ստեղծագործաբար ու խնամքով մշակված գրաբարյան ձևեր են, որ յուրովի կամրջում են հինն ու նորը:

Լեզվական հին կաղապարի մեջ այսպիսով հայտնաբերվում են գեղագիտական երանգներ ո առոգանական նոր շեշտեր: Այս առնչությամբ դիտելի է նաև հետևյալը: Խնդրառու բառը՝ կապը, իր խնդրի հետ միասին /*դուրս*/ ըստ էության պետք է համարել մեկ ընդհանուր հասկացության արժեք ունեցող բայական հարադրության տարր / *ի դուրս պրծնել*/: Բառակայն այս ամբողջ միությունը պահանջում է բացառականով լրացում: Համեմայն դեպս, այնպես են ընկալվում բերված օրինակները /*ի դուրս պրծնել* կամ *դուրս պրծնել մի բանից* և այլն/: Վ. Դավթյանը, սակայն, հնարավոր է համարում քանդել խնդրառության այդ հնագույն եղանակը, տեղը դնել բանաստեղծական-արտահայտչական առումով ավելի ուժունակ, կարելի է ասել՝ դարձվածային փայլով զուգորդություն, որի նախկին՝ բացառականով սպասելի բաղադրելին փոխարինված է ուղղականով. հմմտ.

Եվ օձաշապիկ *պատյաններն ի դուրս*

Սրերն են թռչում ու սուլում են սուր,
Եվ կատարների հովերը լազուր
Սրերի բարակ սայրերի վրա
Զնգալով կիսվում,
Խզվում են կապույտ, ծիգ պաստառի պես /ն.տ., 57/:

Նույն պատկերը՝ փոքր-ինչ այլ երանգավորումով, կրկնվում է պատումի հետագա էջերում, ինչպես՝

Եվ օձաշապիկ
*Պատյաններն ի դուրս*
Սրերն են թռչում բոցերի հանգույն,
Եվ լուսաբացի քամին վարդագույն
Սրերի բարակ սայրերի վրա
Արնելով կիսվում,
Խզվում է կարմիր, ծիգ պաստառի պես /ն.տ., 61/ և այլն:

Հարկավ, *պատյաններն ի դուրս թռչել* /փոխ. *պատյաններից ի դուրս թռչել*/ կառուցածնը *հանգույն* միավորի հարևանությամբ հիմնավոր է ու հնչեղ, ինչը մոռացնել է տալ կառավարման որոշ շեղումը ընդունված կարգից, որ առկա է բայական եզրի ու իր խնդրի միջև: Այսպիսի կապակցություն, հավանաբար, հնարավոր էր ստեղծել *ի* նախդրի և լրացման *ն* հոդի հավելումով, առանց որոնց *պատյանները* անդամը կարող էր կիրառվել միայն բացառականով */պատյաններից դուրս են թռչում սրերը../*: Փակագծված բառախումբը, ի՛նչ ասել կուզի, շատ հեռու կլիներ բնագրի արտահայտչականությունն ու թափը ունենալուց, էլ չենք խոսում ներքին հանգի, ռիթմական բարձր միության և տաղաչափական այլ խնդիրների մասին, որոնք լուծված են մաքուր ու հստակ գծերով:

Ունի նաև *ի բաց թքել* խիստ ոճավոր ձևը /Ինքն իր ատամներով կտրեց լեզուն, *Ի բաց թքեց* այդպես արնաշաղախ, որ մեզ ոչինչ չասի դավանանքից իր նոր, ն.տ., 148/:

*Երկու խոսք շարադասության մասին:* Սա, ասվել է, քերականական այնպիսի կարգ է, որ ենթադրում է նախադասության բաղադրամասերի, զուգորդությունների ու բառակապակցության տարրերի որոշակիորեն կայունացած, հանրության կողմից ընդունված ու գիտակցված դասավորություն:

Ինչպես նշվել է վերը, լրացումը սովորաբար դրվում է լրացյալից առաջ: Ենթական նույնպես իբրև ստորոգյալի ներունակային լրացում, պիտի նախորդի վերջինիս: Չխոսելով շրջուն շարադասության մասին՝ նկատենք, որ կա մի դեպք, երբ ենթակայի «շրջումը» գրեթե բացառվում է: Դա կախված է ուրիշի ուղղակի խոսքի և հեղինակի, այսպես

ասած, բացատրականի /հեղինակի խոսքի/ շարադասությունից: Եթե հեղինակի բացատրականն ընդմիջում է ուրիշի ուղղակի խոսքը կամ հաջորդում է նրան, ապա այդ բացատրականի ենթական կարող է ընկնել **միայն դիմավոր բայից հետո**, իսկ եթե նախորդում է նրան, ապա նրա **ենթական էլ անխուսափելիորեն նախորդում է իր ստորոգյալին:** Համեմատեցե՛ք.

Ներսում ով՞ կա, - հարցնում եմ ես:
**Քարտուղարուհին պատասխանում է.**
--Ձեզ համար մեկ չէ՞/ԲՀԴ, 298/:
--Դուք գիտե՞ք, թե որքամ մեծ լավություն արեցիք ինձ, - **ասաց Գայանեն:**
-- Շատ մեծ, - **կատակեցի ես** և ուրախացա:
Այդ ուրախությունը ավելի մեծ էր, քան այն լավությունը, որ արել էի:
--Լուրջ եմ ասում, - **ասաց նա**, - ես չգիտեմ, թե ինչպե՛ս - դուրս կգամ ձեր լավության տակից:
*Ուրախությունը ծովացավ իմ մեջ:*
--Հենց այսպես, - **ասացի ես**, ու իմ մատները ավելի քնքշացան նրա դաստակին:
--Սա ի՞նչ է, **ասաց Գայանեն**, - եթե սա հատուցում է, ապա ես կարող եմ անվերջ այսպես քայլել ձեզ հետ /Ն.տ., 298/:

Երբեք չի կարելի փոխել ընդգծված հեղինակային բացատրությունների շարադասությունը՝ ենթակաները բերելով առաջ կամ ետ՝ «ես եմ հարցնում», փոխ. «Հարցնում եմ ես», «Պատասխանում է քարտուղարուհին», փոխ. «Քարտուղարուհին պատասխանում է», «Գայանեն ասաց», փոխ. «Ասաց Գայանեն» և այլն:

Մեր շարահյուսական համակարգի ուսումնասիրությունից, սակայն, պարզվում է, որ բառադասության ընդունված այս կարգը ամենևին էլ քարացած չէ և իր ներքին ճկունության շնորհիվ, որոշ վերապահությամբ, հնարավորություն է ընձեռում ուզած ժամանակ կատարելու տեղափոխություններ: Վերապահությունն այս է. բայի և իր լրացումների /ենթակա, խնդիր, պարագա/ դիրքը լեզվի բոլոր ոլորտներում ու ոճերում, լինի գրական թե ժողովրդախոսակցական, գեղարվեստական թե գիտահրապարակախոսական, այսօր դժվար է արդեն որոշել, մանավանդ որ վիճակագրական տվյալներ էլ չկան, թե ո՞րն է գերակշռում՝ կանոնի՞կը, թե՞ շրջունը, այսինքն՝ ավելի շատ մենք ասում ենք, գրում ու լսում ենք *Ես գնացի տո՞ւն, թե՞ Ես տուն գնացի, Նամակը նրա՞ն հանձնեցի, թե՞ նամակը հանձնեցի նրան:*

Չպետք է կարծել, թե նման փոփոխության մեջ վճռական դերը

պատկանում է տրամաբանական շեշտին, քանի որ վերջինս կարելի է փոխել առանց մազաչափ իսկ տեղաշարժելու անդամների դիրքը [հմմտ. *Ես* գնացի տուն / = *Ես*, այլ ոչ թե Նա../, Ես գնացի *տուն* / = տուն, այլ ոչ թե ուրիշ մի տեղ/ և այլն]: Ճիշտ է, առանձին կառույցներում շեշտը նունպես կարող է դեր խաղալ */Ես եմ գնում - Ես գնում եմ*, բայց դա այլ հարց է, ուստի և դառնանք մեր խնդրին:

Այն շարադասական ազատությունը, որ առկա է բայական լրացումների գործառության մեջ, չկա ու չի կարող լինել անվանական լրացումների որոշչի ու որոշյալի և հատկացուցչի ու հատկացյալի կապակցություններում: Այլ կերպ ասած, եթե քերականական համակարգայնության տեսակետից այսօր համարյա համարժեք են *Երեկոյան կգամ* և *Կգամ երեկոյան* զույգերը , այսինքն կանոնիկն ու շրջունը, ապա նման համարժեքություն չենք կարող գտնել *կարմիր ծաղիկը* և *ծաղիկը կարմիր, իմ ծաղիկը* և *ծաղիկն իմ* զուգորդություններում: Երկրորդ տարբերակները թեև թույլատրելի են ու հնարավոր, բայց պետք է պատճառաբանված լինեն ու հիմնավորված: Ըստ որում այդպիսիք, առանց վիճակագրական հաշվարկների էլ կարելի է համոզված ասել ունեն անհամեմատ ավելի սակավ կիրառություն, քան կանոնավոր դասավորությունը /հմմտ. էջ 312-ի աղյուսակները/: Քիչ թե շատ տարածված են գեղարվեստական, մասամբ նաև հրապարակախոսական երկերում և արտահայտում են ոճական-բանաստեղծական այլևայլ երանգավորումներ:

Ահա հենց այս երանգավորումներն են, որ նրբանկատ կերպով դիտարկում է Վ. Դավթյանը և նախադասության կամ այլևայլ զուգորդությունների տարրերի շրջուն կամ ընդունված դասավորության յուրօրինակ կիրառություններով դրվագում գեղարվեստական բարձր հնչեղության հասնող պատկերներ:

Մեր նպատակներից դուրս համարելով ընդհանրապես բառադասության քերականական իրողության քննությունը խնդրո առարկա բանաստեղծի գործերում, մասնավորեցնենք մեր խոսքը այն մի քանի առավել բնորոշ իրողությունների վրա, որոնք հայտնի չափով նպաստում են ժամանակային և տարածական լեզվական զգացողություն առաջացնելուն: Ասվածից բխում է, որ մենք հետամուտ ենք լինելու հեղինակի միայն մեկ, որոշակի հունով ընթացող ոճավորման շարահյուսական առանձնահատկություններին և փորձելու ենք վեր հանել այն քողը, որ հնության պատրանք է հաղորդում նրա պատումին:

Պատմության անհայտ խորշերից Մ. Խորենացու, Փ. Բուզանդի, Ղ. Փարպեցու և այլոց գործերում մնացած պատառիկ-զրույցները հոգեբանական-փիլիսոփայական վերլուծությամբ գեղարվեստական ընդհանրացումների հիմք դարձնելու համար նախ և առաջ անհրա-

ժեշտ է մեր հինավուրց լեզվի կառուցվածքային նրբությունների քաջահմուտ իմացություն, որ, ինչպես նշվեց, չի պակասում հեղինակին: Լեզվական այս ներհուն զգացողությունն է հենց, որ օգնել է նրան կերպարի վերածելու ժամանակի ոգին:

Մեր լեզվի նախկին փուլերի շարահյուսությանը հատուկ բառադասության մի քանի արտահայտություններ յուրօրինակ անդրադարձումով բեկված ենք գտնում Վ. Դավթյանի պատմական թեմաներով գրված ասքերում:

1. Հայտնի է, որ գրաբարում որոշիչը հավասարապես կարող էր դրվել իր լրացյալից և՛ առաջ, և՛ հետո /ինչը, ասվեց, մասամբ առկա է և արդի հայերենում/: Հին դարերի դեպքերն անդրապատկերելիս բանաստեղծը հաճախ է թույլ տալիս անվանական լրացումների նման շրջում, մանավանդ հատկացուցչի, որը հնում սովորաբար ետադաս էր: Ահա Կլեոպատրան՝ իր արտաքին փայլով ու կախարդական թովչանքով աշխարհը շլացրած գեղեցկուհին, որ համակ կիրք է ու կանացի քնքշանք, որ, սակայն, ցասման պահին կարող է փոխվել շանթի ու կործանել ուզածդ այրամարդուն: Թափանցիկ քողերի տակ նրա մարմինն է մերկ, կանչող, «Սքանչելի ու... մատչելի»: Եվ նա սպասում է...: Իսկ հայոց արքա Արտավազդը, «զսպելով ընդվզումը արյան», տալիս է մի պատասխան, որ խորհրդանշում է գեղեցիկի փիլիսոփայության մասին հեղինակի ունեցած գեղագիտական ըմբռնումները.

--Կլեոպա՛տրա, - ասում է Արտավազդը,
--Գեղեցկությունդ *մարմնավոր*
Բազմապատկի՛ր քո հոգևոր գեղեցկությամբ
Եվ տո՛ւր ինձ *ծուխն իմ ծխանի...* /ՕՕ, 21/:

Նկատելի է, որ կողք կողքի գործառված են և՛ նախադաս, և՛ ետադաս որոշիչներ ու հատկացուցիչներ /*գեղեցկությունդ մարմնավոր, հոգևոր գեղեցկություն, ծուխ ծխանի, իմ ծխանի*/: Այս վերջին հատկացուցչային անվանական կապակցությունը այնքան է պատշաճում հեղինակի ոճին ու գրելաձևին, որ մինչև իսկ վերածվել է գրքի խորագրի. «Ծուխ ծխանի», - գրում է նա «և ոչ թե «Ծխանի ծուխ» /.../, որովհետև գիրքը մեզ տանում է դեպի դարերի հեռուն, որովհետև գիրքը պարուրում է մեզ այն խոսք ու շնչով, որով լցված են եղել այդ դարերը» /ԳԹ, 02, 09, 1970/:

Ուշագրավ է մի պարագա. նման ետադասումները ժամանակային հեռավորության առավել խորը և առարկայական զգացողություն են առաջացնում մանավանդ, երբ զուգակցվում են մեր հինավուրց լեզվամտածողությունը ուղղակի կամ հպանցիկ ակնարկող խոսքային այլ տարրերի հետ: Այդպես էր «Ծուխ ծխանի»-ն, որ ո՞վ գիտե, երբվա-

նի՞ց է մեզ համար դարձել ազգային դավանանք ու մտածողություն: Եվ դա բնական է. շրջումը ինքնին տակավին ոչինչ չի ասում /չհաշված տաղաչափական և նման այլ խնդիրների լուծումը/, եթե չկան այլ, նրան համապատասխան հունի մեջ դնող ազդակներ: Վ. Տերյանը գրում է.

Սիրում եմ աչքերիդ *տխրությունը խորին*,
Անաղմուկ խոսքերիդ *դաշնակները հիվանդ*,
Կուսական ամոթխած փայփայանքդ, որ իմ
Սև օրերն է օրրում *խնդությամբ հնազանդ*
/ՎՏԵ, 161/:

Զգում ենք, որ ամեն ինչ կա այստեղ, բացի պատմականությունից/ սրա կարիքը բնավ էլ չկա/ , թեև առկա են շրջուն մակդրային որոշիչներ: Կարևորն այն է, որ ստեղծվել է խոսքի որոշակի մեղեդայնություն՝ համակված բովանդակ հույզով. ցաված ու անամոք հոգու բեկբեկումները վարակում են տերյանական տրամադրությամբ: Բանաստեղծը ա՛յս ձգտումն է ունեցել և հասել է դրան լիուլի:

Այլ բնավորություն ունի Վ.Դավթյանի շրջումը: Բավական է, որ ասի *առավոտը նավասարդյան* /ՕՕ, 25/, *այր թխամորուս* /Ն.տ., 29/ կամ *պատանյակն հուրհեր* /Ն.տ., 31/, և ընթերցողիդ մեջ արթնանում են հինավուրց ու ծանոթ հնչումներ, որ հիշեցնում են հին-հին պատկերներ, այլև դրանց բաղադրատարրերը՝ առանձին-առանձին /*նավասարդյան, այր, հուրհեր. «Նա հուր հեր* ուներ, բոց ուներ մորուս» և այլն/: Մեկ այլ տեղ կարդում ենք՝ *երկիր տառապյալն* և հոգեբանական ինչ-որ զուգորդությամբ դարձյալ գնում ենք ժամանակների խորքը:

Հին հայերենից աշխարհաբարին են մնացել նրա անցյալ դերբայի մի քանի քարացած վերապրուկներ, ինչպիսիք են հենց այս պահին մեր իսկ կիրառած *անցյալ*-ը, ապա *հանգուցյալ, սառուցյալ, մեռյալ* և այլ բառույթներ: Ուրեմն կարելի է նաև *տառապյալ*, մանավանդ որ բառավերջում հոդ էլ ունի. դիմենք բնագրային վկայությանը.

-- Դե՛, լսե՛ք, մանկտի՛ք, ասեմ,
Բարի լուր, ավետիք ասեմ...
Սիս-Մասիս գերված լյառն ի վար,
Մեր երկիր *տառապյալն* ի վար
Ծագել է արեգակ մի բոց /ՕՕ, 109/:

Կարդում ենք, ու թվում է՝ ունկնդրում ենք միջնադարի անանուն մի ասողիկի՝ իր անհատական առոգանությամբ ու միջավայրի լեզվական ոճով: Այստեղ ևս այդպես է ստացվել ոչ թե նրա համար, որ ինչ-որ բառաշրջում կա, այլ որովհետև շարահյուսական հիշյալ իրողությունը, ներդաշնակելով պատկերային ընդհանուր հյուսվածքին, մերվել է նրա գունային երանգներին՝ շեշտելով տարածական խորությունը և ժամա-

նակային հեռավորությունը:

2. Մի առիթով վերը դիտեցինք, որ հին հայերենի համաբանությամբ Վ. Դավթյանը երբեմն կոչականի վրա դնում է երկրորդ դեմքի դիմորոշ հոդը /*դ*-ն/: Եվ եթե այս կոչականը լրացում է ստանում, ապա այն, ինչպես և սպասելի է, ետադասվում է, ու ստացվում է իսկ և իսկ գրաբարյան ոճ, որ, իհարկե, այնքան էլ ներհակ չէ ժամանակակից լեզվամտածողությանը:

«Ասք սիրո և սրի» պոեմի երեք գուսաններից մեկը՝ տարեցը, իր պատմությունը սկսում է՝ դիմելով ոգեղինացած Արշակ արքային, սրա կնոջը՝ Փառանձեմին /որ նախ Գնելի կինն էր/ և Գնելին: Սրանք քերականական կոչականներ են դառնում հետևյալ արտահայտություններով. «Արշա՛կ, հայոց արքա, *այրդ կաղնեբազուկ և մեծագործ*, ... Հայոց տիկի՛ն, .. *Փառանձե՛մդ չքնաղ ու գեղաչյա*, ... *պատանյա՛կդ Գնել* » /ՕՕ, 30/: Երկու դեպքում գոյական կոչականների վրա /*այր, Փառանձեմ*/ դրվել են մակդրային ետադաս ածական որոշիչներ, իսկ երրորդում կատարվել է խոսքամասային յուրովի փոխանցում. *պատանյակ* կոչականը ստացել է հատուկ անուն որոշիչ /*Գնել*/:

Հետաքրքրական իրողությունն այստեղ այն է, որ վերջին լրացում-լրացյալի քերականական հարաբերությունը ուղղակիորեն պայմանավորված է հիշյալ «անմեղ» դիմորոշ հոդով: Փորձենք պոկել այն *պատանյակ* բառից, և սա կոչականից կվերածվի նախադաս որոշչի /*պատանյակ* Գնել/, այսինքն՝ կփոխվի որոշիչ-որոշյալի հարաբերությունը, գերադաս անդամը կդառնա ստորադաս և հակառակը: Ահա ևս մի բնագրային վկայություն.

-- Ալ-Իբն-Մանսո՛ւր, ի՞նչ արժե, ասա՛,
Այս մանկահասակ, վտիտ հայուհին:
--Հինգ հարյուր դիրհեմ, շե՛յխըդ սրբազան:
-- Հինգ հարյուր դիրհե՞մ..., գի՛ն ասա դու, գի՛ն:
-- Մի՞թե չես տեսնում, *շե՛յխըդ պատվելի*,
Որ աստվածային գանձ է այս գերին... /ՕՕ, 205/:

3. Խոսելով հատուկ անվան մասին՝ անհրաժեշտ է անդրադառնալ շարահյուսական մի իրողության, որ թեև գալիս է հնագույն շրջանից, բայց այսօր ևս ունի որոշ արժեք: Հայտնի է, որ հատուկ անունը գրաբարում ազատորեն որոշիչ էր դառնում հասարակ անվան համար, այն էլ՝ նախադաս դիրքով: Այժմ այս կիրառությունը սահմանափակվել է մի քանի դեպքերով /աշխարհագրական հատուկ անունները *քաղաք, գետ, ծով, գյուղ* և նման բառերի համար/, այլևայլ երկրների, գրքերի, ժողովածուների անվանումները, ինչպես և այս կարգի հատուկ անուն-

ներ նախադաս որոշիչ կարող են դառնալ հասարակ անունների համար /հմմտ. *Երևան* քաղաքը, *Մասիս* սարը, *Երասխ* գետը, *Վոլգա-Դոն* ջրանցքը, *Աբովյան* փողոցը, «*Անուշ*» պոեմը և այլն/:

Գրաբարում այսպիսի գործառությունը սովորական էր նաև անձնանունների համար /*Շապուհ արքա* և այլն/: Կապակցության նման ձևը ժամանակակից աշխարհաբարում այնքան էլ հաճախված չէ, թեև ունենք հնուց անփոփոխ մնացած մի քանի արտահայտություններ, որոնք են վերը փակագծված, նույն *Շապուհ արքա*, այլև *Արշակ արքա*, *Վարդան զորավար* և նման կապակցություններ, ապա սրանց համաբանությամբ ավելի ուշ կազմված մի երկու զուգորդություն /*Անդրանիկ զորավար* և այլն/:

Հենց այս տիպի զուգորդություններն էլ ահա Վ. Դավթյանը ընտրում է որպես նյութական ատաղձ ու ոճավորում խոսքը անհրաժեշտ միտվածությամբ: Այսպիսով անձնանունը դառնում է ոչ շրջուն, սովորական նախադաս որոշիչ հասարակ անվան համար, և չնայած այն բանին, որ նման շարադասությունը այլ կարգի բառերի համար հանապազօրյա երևույթ է արդի գրական հայերենում, այստեղ, փոխվում է խոսքի ընդհանուր երանգապատկերը: Օրինակ անցյալի ներհուն լեզվազգացողությունը հեղինակին թելադրել է խոսքի հետևյալ կառուցապատումը. Նեղոսն ի վար օրորվում է մի մակույկ ու լողում դանդաղ, ու «մակույկից երգ է գալիս».

*-- Կլեոպատրա քագուհու* դուռ,
Թե մի գիշեր բացվես իմ դեմ,
Ես քեզ համար զոհ կբերեմ
Հարյուր հազար ամեհի ցուլ /Ն.տ., 18/:

Թվում է, թե առանձին մի «մշակում» չկա, սովորական նախադաս որոշիչ է, ուրիշ ոչինչ. մինչդեռ ակնբախ է ոճավորումը: Պատմական ազդակներ կան մինչև իսկ առանց վաղնջականության տեսանելի «տարազի»: Մեկ այլ տեղ կարդում ենք.

Իսկ *Փառանձեմ տիկինը* շանթահար
Գուժեց ի լուր մարդկանց ու կոծելով ասաց... /Ն.տ., 45/:

Եվ այսպես հինն ու նորը միահյուսվում են իրար, և իբրև արդյունք ստացվում է անցյալի շունչը պահած, բայց ներկային էլ միանգամայն հարազատ գեղարվեստական բյուրեղացված ձև, որ ինչ-որ չափով միևնույն ժամանակ բնորոշում է նաև հեղինակային գրելաձևը:

Կրկին դառնանք Մանազկերտի շուկայի նկարագրությանը: Շուկան առանց հարկահավաքի կամ, այսպես ասած, «մաքսապետի» լինել չի կարող: Լսենք, թե ինչպե՛ս է խոսում արքունի հարկի պետական գործակալը «բաժրարը» /քաղվածքը իր մի մասով ծանոթ է մեզ վերի քննությունից/:

-- Հե՛յ, լսե՛ք, լսե՛ք,
Ես *Գորգիկ Ծիլենց* բաժրարս, կրկին
Ազդարարում եմ բաժը տերունի
Սայլ ու գրաստով բերված ցորենի
Բաժն այսուհետ արծաթ է քսան,
Եվ մսի համար, լինի ոչխարի,
Եղջերվի լինի, թե լինի եզան,
*Կեսի համար տան, ու կեսն ազատ է... /ՃՃ, 105/:*

Այստեղ, փոքր-ինչ շեղվելով նյութից, կուզեինք նշել հետևյալը: Հեղինակը մեկ անգամ օգտագործել է *բաժՐար բառը*, մեկ անգամ *բաժԲար: ԲաժՐար-ը* տեսանք հենց նոր վկայված օրինակում: *Բաժ-Բար* ձևը առկա է հետևյալ հատվածում.

--Հե՛յ, լսե՛ք, լսե՛ք,
Ես Գորգիկ Ծիլենց *բաժԲարս* կրկին
Ազդարարում եմ բաժը տերունի
Սայլ ու գրաստով բերված ցորենի
Բաժն այսուհետ տասնհինգ արծաթ,
Իսկ մսի բաժը արծաթ է քսան /ն.տ., 206/:

Երկու ձևերն էլ ճիշտ են, միայն այն տարբերությամբ, որ առաջինը ածանցավոր է՝ բաղադրված պիլ. *բաժ* արմատից /մաքս, արքունի հարկ/ և հայկական *-ար* ածանցից /*բաժար* = մաքսապետ, հարկահան/: Երկրորդը ամբողջությամբ պարսկերենից վերցված փոխառություն է՝ բարդ բառ կազմված նույն *բաժ* և *բար* արմատներից /باج - *բաժ+բար/.* կա նաև *բաջբար* /باج - *բաջ+բար/:* Իրանական արմատը *ծագում է հնխ. bhāǧ, սանսկր. bhaz -բաժ/անել/* արմատից /տե՛ս *Հ.Աճառյան,* Հայերեն արմատական բառարան, հ. 1, եր., 1926, էջ 874/: Երկուսն էլ ընդունելի են և որոշակիորեն ծառայում են ոճավորմանը:

*Բայց այստեղ ոչ պակաս ուշադրության է արժանի մեկ այլ պա-*րագա, որ արդեն լեզվական հարց չէ, այլ պատմական հարց, որին քաջատեղյակ է Վ.Դավթյանը: Նույն Գորգիկ Ծիլենց բաժրարը միևնույն քանակությամբ ապրանքի համար մի օր սահմանում է քսան արծաթ, ուրիշ անգամ տասնհինգ: Սա պատահական թիվ չէ կամ ինչ-որ վիճապում, այլ հեղինակի նրբորեն կերտած, բայց ավելի քան թափանցիկ ենթաբնագիրն է, որ նշանակում է, թե հարկահավաքը ինքն էլ պակաս իշխանավոր, ուրեմն և պակաս կողոպտիչ չէ և ուզածին պես կարող է փոխել հարկի չափն ու վճարման կարգը՝ նայելով իրավիճակին ու «եղանակին»: Երկրորդ դեպքում հարկը իջեցրել է, որովհետև աշխուժացել է գեղջուկը. ոմն Զարեհավանցի «խռովարար» է մեջտեղ ընկել ու «պղտորել» մթնոլորտը:

Կրկին գալով մեր բուն նյութին՝ հավելենք, որ *կլեոպատրա թա-*

*գուհի, Փառանձեմ տիկին, Գորգիկ Ծիլենց բաժրար* /կամ *բաժբար*/, այլև *Շապուհ արքա* /ն.տ., 52, 62/, *Գնել պատանյակ* /ն.տ., 38, 39/, *Գինդ շինական* /ն.տ., 102/, *Տիրայր աբեղա* /ն.տ., 144/, և նման կապակցությունները, որ մերթ ընդ մերթ հանդիպում են ուսումնասիրվող ժողովածուի ասքերում, մի նոր ստվերագիծ են ավելացնում պատմության ոճավոր նկարագրությանը:

4. Ժամանակակից հայերնի քերականության «ամենաանշան», նույնիսկ «աննկատելի» թվացող իրողությունների մեջ, տեսանք, հեղինակը հաճախ կարողանում է բացահայտել գեղագիտական արժեքներ ու հնչեցնել յուրովի ծառայեցնելով դրանք պատկերավորման այս կամ այն խնդրի լուծմանը: Այդպիսի «մանրուքներից» է *մի* անորոշ դերանունը, որ *ոմանք, ինչպես* նշվել է, *հակամետ են համարելու հոդ* /անորոշ հոդ/:

*Մի*-ն, նայելով գործառությանը, կարող է ստանալ *մեկ* թվականի կամ *ոմն, ինչ-որ, որևէ* և նման անորոշ դերանունների նշանակություն: Որպես գոյականի որոշիչ այն կանոնավոր կերպով դրվում է նախադաս: Չի բացառվում նաև շրջումը, որ պետք է պատճառաբանված լինի բանաստեղծորեն: Օրինակ Վ. Տերյանն ունի

Աշխարհն անգութ է ու ահավոր է,
Եվ ի՞նչ է սերը, անզոր մանուկ *մի*,
Չարն է հաղթողը, Չարն է հզորը,
*Թախիծն անզոր է, և սերը անօգ է...* /ՎՏԵ, 208/:

Ակնհայտ է, որ շրջումը այստեղ հանգավորման նպատակ է հետապնդում. *մի*-ն դարձել է հանգատարր ներքին անճիշտ, քողարկված հանգով երկրորդ տողավերջը կապելով չորրորդ տողավերջին /*մանուկ մի -- անօգ է*/:

Այս փոքրիկ *մի*-ն, սակայն, կարող է աշխատել նաև պատմականության օգտին՝ ի հայտ բերելով իր մեջ թաքնված բոլորովին անսպասելի երանգներ: Վ. Դավթյանը այս առումով բացահայտել է նրա աներևույթ ու թաքուն ոճական արժեքը:

Գիտենք, որ *մեկ* թվականը *մի* /ն/-ի տարբերակն է: Ըստ որում վերջինս ավելի հին է, քան առաջինը, որ ծագել է *մի* ձևից /մի+ակ = միակ > մեկ/: Բարբառներում եղել է ու կա նաև *մե* ձևույթը, որ, հավանաբար, նույն *մեկ*-ն է *կ*-ի անկումով: *Մեկ*-ը զգալի տարածում ստացավ միջին դարերում և հետզհետե ավելի ու ավելի օգտագործվելով վերջիվերջո հաստատվեց աշխարհաբարի երկու ճյուղերում: Նրա կողքին, սակայն, պահպանվեց նախասկզբնական *մի*-ն:

Սա, որքան մեզ հայտնի է, միջնադարում ուներ գերազանցապես ետադաս կիրառություն և սկսել էր ստանձնել անորոշության իմաստ

թվականի արտահայտությունը «զիջելով» *մեկ*-ին: Այս տեսակետից ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ *մի*-ն վերջնականապես անկախացած լինելով *մեկ*-ից, արդեն սկսել էր գիտակցվել որպես առանձին ու ինքնուրույն միավոր, որ կարող էր զուգորդվել մինչև իսկ նույն *մեկ*-ի հետ: Այսպես 15-րդ դարի հեղինակ Մկրտիչ Նաղաշը պանդխտության թեմայով գրած իր հայտնի ողբում /«Նաղաշի ասացեալ է վասն ղարիպացն»/ ունի. «Ղարիպ, օտար եմ և պանդուխտ, *մեկ մի* չունիմ ինձ սիրելի կամ բարեկամ:... Ղարիպն ի ժամ հոգեվարին երեց ձայնէր, *մեկ մի* չկայր զպաղատանքն կատարէր» /Մարգարիտներ հայ քնարերգության, հ.1, էջ 186/:

Իսկ գոյականի հետ կապակցվելը սովորական երևույթ էր: Նույնիսկ *ի* ձայնավորն էլ սկսել էր սղվել, ինչպես այսօր արևմտահայերենում /հմմ. Քուչակի քառյակներից մեկը. Փարչիկ *Մ՛այլ գինի առի, խօշ եարիս դուռն գնացի. Խօշ եա՛ր, ա՛մ, զդուռն բա՛ց, ձիւն եկեր, ոտիս կու մսի, ն.տ., էջ 206/:

Ահավասիկ հիմք ունենալով մեր վաղնջական լեզվամտածողության *այս արտահայտությունները* Վ. Դավթյանը *ետադաս դիրքով* որպես որոշիչ, շրջանառության մեջ է դնում նույն *մի* դերանունը՝ երբեմն տալով նրան իր նախասկզբնական՝ թվականական իմաստը, հաղորդելով նրան հին շնչառությունը: Ասես հեռվից հեռու յուրովի արձագանքելով վերը փակագծված քուչակյան ծանոթ պատկերին՝ բանաստեղծը գրում է.

Սափոր *Մի* ալ գինի հանեմ,
Ու խմենք մեր սիրո վրա /ՕԾ, 145/:

Նույն Քուչակին վերագրվող ժողովրդական սիրո թեմայով գրված հայրեններից մեկում իր յարի անտարբերությունից դաղված սիրահարը պաղատագին բողոքում է.

Տարին տասերկու ամիս կու տապիմ ի մէջ զընտանիս,
*Օրիկ Մի* չելիր չեկիր՝ «Ի՞նչ կու անես կամ ո՞նց կու լինիս»
/ընագիրն ըստ
*Մ. Աբեղյանի*, Երկեր, հ. Բ, 1967, էջ 41/:

Ուշադրության առնենք այս *օրիկ Մի* արտահայտությունը, որին քիչ հետո հանդիպելու ենք այլ առիթով: Երբ թոնդրակեցիների առաջնորդ Սմբատը ազատ է արձակում արաբ գերեվաճառի գերյալներին, սրանք, չհավատալով իրենց բախտին, բոլոր կողմերից օրհնում են այդ աստվածային փրկչին: Այսպես է հնչում այդ օրհներգը.

--Օրհնվա՛ծ լինես, ո՛վ փրկիչ դու այր,
Աշխարհի բարին թող կյանքի՛դ լինի...
/.../ Ջրիկդ դառնա նռանիատ գինի,

Սրտիկդ լցնի կարմիր արևով...
-- Ապրե՛ս քաջառողջ դու հազար տարի,
*Օրիկ Մի* անգամ չգաս դու չարի /Ն.տ., 210/:

Իհարկե, հեղինակը կարող էր ասել՝ «*Մի օր* անգամ չգաս դու չարի», բայց որտե՞ղ կմնար բնագրի մտերմիկ ու սրտամոտ վերաբերմունքը. կկորչեր առանձնապես պատմական միջավայրի լեզվական թաղանթը, որ այդքան հմտալից կերպով երիզել է խոսքը: Հավաստյավ, լեզվական նրբագույն զգացողություն, բանահյուսելու ենթագիտակցական բարձր ունակություն է պետք, որպեսզի դարերի վաղեմություն ունեցող բառածևերն ու զուգակցությունները թոթափեն ժամանակի փոշին, պոկվեն իրենց խոսքային հնագույն շղթայից և հնչեն նախնական փայլով, բայց նորովի: Բերենք բնագրային ևս մեկ օրինակ.

Իսկ *հրեշտակ Մի* լույս իր մատներով սառած՝
Մի լավ երազ առել ոլորտներից վերին,
Վար է իջել, մտել *խուց Մի* խավարամած,
Տվել երիտասարդ Տիրայր աբեղային /ՕՕ, 144/:

Նկատելի է, որ փոխեփոխ շարադասված են և՛ նախադաս, և՛ շրջուն որոշիչներ, ինչը իր հերթին բազմազանություն է մտցնում ոճի մեջ /հմմտ. *Հրեշտակ մի լույս – Մի լավ երազ -- խուց մի խավարամած*/:

Ունկնդրենք երկու ճորտ գյուղացու զրույցը և ապա ամփոփենք մեր դատողությունները սույն խնդրի շուրջը: Մեկը շատերի պես բողոքում է վերին Աստծուն, թե մինչև ե՛րբ հայն այսպես պիտի մնա անհույս, տկար ու անզոր: Երկրորդը, որ ամենայն հավանականությամբ արդեն լսել է թոնդրակեցիների շարժման, նրա հասարակական-քաղաքական միտվածքի ու էության մասին, հուսադրում է բախտակից ընկերոջը.

--Չէ՛, Գի՛նդ շինական, հույսդ մի՛ մարի,
Ականջալուր եմ, ու ինձ հավատա՛,
Փրկիչն է ծնվել հայոց աշխարհի,
Որ ճորտ ու գերուն *փրկություն Մի* տա:
--Հավատավոր ես, եղբայր իմ Տրդա՛տ,
Եվ, սակայն, ողորմ կյանքս է քեզ վկա,
Այս աստնվորիս փրկիչները՝ շատ,
Բայց փրկությունը չկա ու չկա /ՕՕ, 103/:

Այստեղ, արդարև, գույները ավելի քան թավ են. այն տպավորությունն է ստացվում, թե ընթերցում ենք մի քանի հարյուրամյակ առաջ գրված ինչ-որ գրչագիր: Խոսքի արտաքին կառուցապատկերը այնքան է մոտենում միջին հայերենին, որ թվում է՝ ահա ուր որ է կխզվի

կապը ժամանակակից գրական լեզվի հետ, և ամեն ինչ փուլ կգա, այսինքն՝ կկորչի հավաստիության գեղագիտական ուժը: Սակայն, ինչպես արևելյան հմուտ արծաթագործն է ազնիվ մետաղին տալիս ուզած տեսքը, այդպես և լեզվական ոճավորման գաղտնիքներին հասու բանաստեղծը «հում», բայց նույնքան «ազնիվ» նյութից ստեղծում է ծուլածո ու ամրակուռ քանդակներ, որոնց արմատները, պատմական հիշողությամբ սնվելով անցյալի մտածողության ակունքներից, առաջացնում են տարածական ու ժամանակային հեռավորության զգացողություն, ինչն այնքա՜ն անհրաժեշտ է այս տիպի ստեղծագործության էությունն ու ոգին ընկալելու համար:

* * *

Վ. Դավթյանը, այսպիսով, ոչ միայն քաջ գիտե *գրաբարը*, ինչում մենք բազմիցս առիթ ունեցանք համոզվելու լեզվական առանձին իրողությունների ու օրինաչափությունների պատմաքննական վերլուծությամբ, այլև *միջին հայերենը:* Քի՛չ է ասել, թե ծանոթ է այդ լեզվով շարադրված միջնադարյան տաղերի քերթողական արվեստին ու նրա լեզվական յուրահատկություններին: Նա դրանք ուսումնասիրել է գիտնականի բարեխղճությամբ: Դեռ ավելին. հենց այս իմացությունն է որոշ իմաստով պայմանավորել նրա վերջին շրջանի ստեղծագործությունների թեմատիկ նյութի ընտրությունը:

Դա, ի դեպ, խոստովանում է ինքը հեղինակը: «/.../ Իմ պոեզիայի, հատկապես պատմական պոեմների մեջ, - ասում է նա, - աշխատել եմ օգտագործել մեր լեզվական հարստությունները, որ անսպառ են, բարբառների հսկայական բառապաշարն ու ոճական առանձնահատկությունները միշտ գայթակղել են ինձ, և պիտի ասեմ, որ *պատմությանը դիմելու շարժառիթներիս մեջ այդ գայթակղությունը ինչ-որ դեր խաղացել է»* /«Սով.գրակ.» ամսագիր, Եր., 1971, № 5, էջ 8. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

# ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

## ԳՐԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆԱՑՄԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Լեզվաբանական ոճագիտության կարևոր խնդիրներից մեկն է գրական կերպարի անհատականացման լեզվական արվեստի էության բացահայտումը: Ոճագիտության այս ասպարեզը, ինչպես և ինքը լեզվաբանական ոճագիտությունն ամբողջությամբ վերցրած, տեսական հարցերի մշակման տեսակետից շատ կողմերով, ցավոք, մեզանում տակավին մնում է թափուր:

Համակարգված տեսական ուսմունքի, ընդունված ու քննություն բռնած սկզբունքների ու հետազոտության մշակված եղանակների բացակայությունը ամենամեծ խոչընդոտն է և այստեղ կատարվող ամեն կարգի ուսումնասիրության համար:

Եթե նկատի ունենանք, որ գրական կերպարի լեզվական տիպականացման վարպետությունը շատ կողմերով պայմանավորում է երկի գեղարվեստականությունն ու ընդհանրապես արվեստը, ապա ինքնին հասկանալի կդառնա, թե ինչո՛ւ դրա կառուցվածքային մասնահատկությունների քննությունը, հիրավի, վաղուց ի վեր դարձել է անհետաձգելի մի ձեռնարկում: Մեր նպատակներից դուրս համարելով ուսումնասիրության նյութ դարձնելու կերպարաստեղծման խոսքարվեստի տեսական ընդհանուր նշանակություն ունեցող սկզբունքներն ու խնդիրները՝ սույն ակնարկով կփորձենք համառոտակի շարադրել մեր մի քանի դիտողությունները Վ. Դավթյանի՝ պատմական նյութի վրա ստեղծած ասքերի հիմնական կերպարների լեզվական տիպականացման բնորոշ առանձնահատկությունների մասին /այս մասին տե՛ս նաև մեր մի հոդվածը. «Գրական կերպարի անհատականացման լեզվական ատաղձը», ՍԳ, 1972, № 7/:

Գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվական վարպետության դժվարին իրողություններից մեկը գործող անձանց շուրթերին դրվող խոսքն է: Շատ հաճախ այս խոսքով են բացահայտվում հերոսի մտածելակերպը, հոգեբանության ու գործելակերպի տիպական գծերը. դրանով է պայմանավորվում նրա ճշմարտացի, գեղագիտորեն համոզիչ բնութագիրը, որ վերջին հաշվով գրավականն է իսկական բարձր արվեստի:

Եթե ընթերցողը մի պահ տարակուսեց, թե ինչո՞ւ այսինչ հերոսը այսպե՛ս խոսեց և ոչ թե այնպե՛ս, ինչ հիմունքով նա կիրառեց այսինչ բառը, ձևը ինչ իմաստով կամ առումով, ապա հենց այդտեղ նա կորցնում է իր ներգործման ուժը, որով և երկը ամբողջովին դադարում է

հավաստի լինելուց զրկվելով գեղարվեստական հիմքից: Լայն կտավի ստեղծագործության մեջ, որտեղ կերպարները բազմաքանակ են ու բազմազան, է՛լ ավելի է ընդգծվում գործող անհատների լեզվական ոճավորման նշանակությունը և, հարկավ, մեծանում են նաև դրա հետ կապված դժվարությունները: Ինչպես և կյանքում է լինում, դրանցից յուրաքանչյուրը պետք է ունենա իր «սեփական լեզուն», արտահայտվելու իր անհատական եղանակները, որոնք պետք է համապատասխանեն նրա բարոյական ըմբռնումներին, կրթական մակարդակին, ստացած դաստիարակությանը, մասնագիտությանը, տարիքին, հաճախ նաև սեռին, պահի հոգեկան տրամադրությանը և այլն:

Բոլոր կերպարները իրենց խոսելաձևով ինչ-որ չափով պետք է տարբերվեն իրարից, և բոլորը միասին հեղինակի լեզվական ոճից: Նկատենք նաև, որ ոճալեզվական այդ բոլոր առանձնահատկությունները, առանձնացումներն ու տարբերակումները չպետք է դուրս գան մեկ և նույն գրական լեզվի սահմաններից, տվյալ հանրության կողմից ընդունված, ճանաչում գտած հնչյունական, բառապաշարային ու քերականական նորմավորված-օրինականացված համակարգից:

Սրանք խնդիրներ են, որ ծառանում են արվեստագետի առջև, և որոնց լուծմամբ է հաճախ պայմանավորվում երկի գրական արժեքը: Դիտելի է նաև, որ լեզվական նման տիպականացման պահանջը բխում է գեղարվեստական շարադրանքի իրապաշտական սկզբունքից բառիս ամենաայժմեական իմաստով: Ըստ որում, ինչպես նյութի, նույնպես և անհատական ոճի սկզբնաղբյուրն ու ակունքը ինքը կյանքն է և կենդանի լեզուն:

Իրավ է, որ մարդկային կենդանի խոսք ու զրույցի անհատականությունը իրեղեն կյանքում հասնում է բացարձակի, և դրանում դեր է խաղում ոչ միայն բառ ու բանը, այլև բազմաթիվ ուրիշ գործոններ, որոնցից են, օրինակ, բառն արտաբերելու եղանակը, հնչյունական ելևէջավորումը ու ձայնի թրթիռները, շեշտադրությունն ու առոգանությունը, ձայնածավալն ու տեմբրը, այլև մարմնի կեցվածքը, ձեռքի շարժումներն ու դեմքի մկանների խաղը /դիմախաղը/, մանավանդ աչքերի արտափայլը, որ որքան էլ անմեկնելի ու առեղծվածային է, սակայն արտահայտչականության տեսակետից հաճախ շա՛տ ավելի խոսուն է ու իմաստալից, քան հնչյունների լեզվով հաղորդված միտքը:

Սրանք են կենդանի մարդկանց, այսպես ասած խոսքային «հավելյալ տարբերանշանները», որոնք, սակայն, դուրս են մնում գրական կերպարի լեզվից անցնելով կամ չանցնելով հեղինակային խոսքի կամ նկարագրության ոլորտը: Լեզվական կերպավորման խնդիրը ավելի է բարդանում ու դժվարանում, երբ նյութը վերցվում է հեռավոր պատմությունից: Այստեղ հերոսների ինքնատիպ խոսելաձևի հետ

միասին այս կամ այն կերպ պետք է արտացոլվի նաև դարի ու միջավայրի տիրապետող ոգին: Հեղինակը պարտավոր է ընթերցողին արվեսի ուժով կտրել-պոկել իր ժամանակից ու տեղափոխել իրադարձությունների հորձանուտը, որպեսզի նա ոչ միայն շոշափելիորեն տեսնի, թե ինչ է կատարվում, այլև յուրովի զգա, թե ինչպես են խոսել ու արտահայտվել իր նախնիները, այսինքն հավաստիորեն զգա ժամանակի ու բնաշխարհի ոգին: Եթե շարադրանքի սեռային բնույթը չափածո է, /պոեմ, ասք-պոեմ և այլն/, ապա նշված բոլոր խնդիրներին գումարվում են նաև զուտ բանաստեղծական-տաղաչափական բազմաթիվ հարցեր, որոնք գրողը շրջանցել չի կարող. այստեղ նրան խուսանավելու տեղ պարզապես չի մնում:

Ահա այն դժվարությունների ոչ լրիվ ցանկը, որ պետք է հաղթահարվեին և հաղթահարվել են մեզ արդեն ծանոթ ասքապատումներն ստեղծելու ճանապարհին:

Վ. Դավթյանը ժողովրդի դատաստանին ներկայացրեց իր «Ծուխ ծխանի» ժողովածուն, որ ի պատիվ իրեն, փայլով բռնեց դժվարին քննությունը դառնալով մեր հոգևոր մշակույթի մնայուն ու չխամրող արժեքներից մեկը: Տեղին է ընդգծել, որ այս գիրքը, որպես հեղինակի գեղարվեստական վարպետության բարձր արտահայտություն, չէր կարող ստեղծվել, եթե դրան չնախորդեին մեկը մյուսին գերազանցող «Լուսաբացը լեռներում» /1957/, «Թռնդրակեցիներ» /1961, որը, ասացինք, վերամշակված տեղ է գտել նույն ժողովածուում/, ապա նաև «Ամառային ամպրոպ» /1964/ և «Գինու երգը» /1966/ գրքերը:

Սրանցում առավել հղկվեց հեղինակի գեղարվեստական վարպետությունը, բացահայտվեցին լեզվական ձևերի հնչեցման գործառական նոր ունակություններ: Այս հենքի ու հիմքի վրա միայն կարող էին բարձրանալ ու բարձրացան պատմական հայտնի ասքապատումները: Ասք-պոեմները հարուստ են գրական կերպարներով: Դրանց մի մասը պատմական իրական դեմքեր են, մի մասը՝ ստեղծական, հեղինակի երևակայությամբ ստեղծված:

Գրողի կերպարաստեղծման լեզվական արվեստի քննությունը ի հայտ է բերում նրա գրական վարպետության նոր, նախկինում չարտահայտված գծեր ու գույներ: Հերոսների խոսքի լեզվական անհատականացման ոճական հնարանքները չեն կիրառվում ուղղագիծ ու միատարր կերպով, այլ կերպ ասած՝ բոլոր անձինք չեն ոճավորվում միևնույն եղանակներով: Ամեն մի առանձին դեպքում հեղինակը պրպտում է ու փորձում է գտնել կերպարի բնավորության տվյալ իրավիճակում առաջին գծի վրա մղվող այս կամ այն հատկությունը բնութագրող հիմնական, առավել համոզկեր ու ստուգ խոսելաձևը: Նա հմտալից կերպով է օգտագործում համաժողովրդական առտնին

խոսակցական լեզվի ոճական այլազանությունները, որոնք պայմանավորված են այդ լեզուն կրող հասարակական այլևայլ խավերի մտածելաձևի ու խոսելաձևի տարբերություններով: Նայած թե ո՛ր խավի ծնունդ է տվյալ կեպարը, ինչո՛վ է զբաղվում և ինչպիսի՛ շրջապատում է ապրում, նա կիրառում է այդ միջավայրում ընդունված դարձվածային արտահայտություններ, բառակապակցություններ, հաճախ նաև որոշակի քերականական ձևեր, որոնք վերջին հաշվով բնութագրական նշանակություն ունեն ոչ միայն տվյալ անհատի, այլև նրան սնող հասարակության կամ հասարակական խմբավորման համար: Այս դեպքում հնարավոր են և թույլատրելի՝ դեպի առօրյա բան ու ոճը հակվող որոշ մասնակի շեղումները գրական կանոնիկ լեզվի ընդհանուր համակարգից:

Համապատասխան ժամանակաշրջանի, դարի ու վայրի կենցաղում տարածված ու ընդունված բառական ու քերականական առանձին ձևեր բնականաբար կթափանցեն ընդհանուր առմամբ գրական լեզվով արտահայտվող հերոսի խոսքի մեջ՝ հաղորդելով դրան ցանկալի երանգներ ու առոգանություն:

Վ. Վ. Վինոգրադովը, մի առիթով խոսելով լեզվի անհատական ոճավորման մասին, դիպուկ կերպով նկատել է, որ «խոսելաձևի այլևայլ պատրանքներ ստեղծելիս [բառերի ու զուգորդությունների] գեղարվեստական խաղի հնարավորությունները ավելի են ծավալվում, եթե գրական երկի խոսքը թևակոխում է այսպես ասած՝ «ոչ գրական» խոսակցական միջավայրը՝ դուրս գալով ընդհանուր գրական լեզվի շրջանակներից: Այս դեպքում արդեն արտաքին իրավիճակը և անհատի խոսելաձևի ոճական կառուցվածքը ոչ միայն պայմանավորում են բառական ձևերի հասկանալիությունը, այլև ասես յուրովի տեղի է ունենում բուն իսկ լեզվական արտահայտությունների տարբեր մակարդակների բախում /**столкновение разных плоскостей**/: Պատումը կառուցվում է հասարակական որոշակի նեղ շրջանի մարդկանց գիտակցական ընբռնման /**апперцепция**/ անհատական հաշվարկով /.../, սակայն իրական այնպիսի նպատակադրումով, որ այն հասկանալի լինի նաև կողմնակի ընթերցողին» /***В. В. Виноградов***, **О теории художественной речи, М., 1971**, էջ 121/:

Տեսական այս ճշմարիտ դրույթի գործնական իրացման լավագույն նմուշների հանդիպում ենք Վ. Դավթյանի «Ծուխ ծխանի» ժողովածուում:

Այժմ մասնավոր ու եզակի փաստերի վերլուծությամբ փորձենք ցույց տալ, թե ի՛նչ լեզվական միջոցներով ու եղանակներով է անհատականացնում բանաստեղծը իր պատմական հերոսներին, որո՛նք են նրանց խոսքի բնորոշ արտահայտություններն ու կառուցածները:

1. Ահա «Ասք սիրո և սրի» պոեմը, որ ունի պատումի ուշագրավ ու ինքնատիպ կառույց: Չհաշված հեղինակային մեկ-երկու ընդմիջումները և նախաբան-խոսքը, որից իմանում ենք, որ հանդիսաքայլ քաղաքամայր են մտնում երեք գուսաններ, որոնցից

Մեկն էր ալևորիկ, ալեմորուս,
Ապա երկրորդը այր էր թխամորուս
Եվ երրորդն էր հուրհեր մի պատանյակ /ՕՕ, 29/,

ամբողջ հետագա պատումը տարվում է սրանց շուրթերով: Այս երեք գուսաններն են, որ աղբյուրի շուրջը հավաքված բազմության առաջ որպես թե բացօթյա մի ամֆիթատրոնում, լարելով իրենց արծաթալար փանդիռները, մեկը մյուսին շարունակելով ու լրացնելով, հերթով վիպում են հինավուրց զրույցը Արշակ արքայի, Փառանձեմ տիկնոջ, Գնելի ու Տիրիթի մասին: Նրանց պատմության ընթացքում ոչ միայն կերպավորվում ու բնութագրվում են հիշյալ անձինք, հյութեղ ու հմայիչ երանգներով պատկերվում ծանոթ դեմքեր, այլև լեզվականորեն անհատականանում ու իրարից առանձնանում են իրե՛նք իսկ ասացողները, *յուրովի դրսևորվում է յուրաքանչյուրի պատմելածնը* իբրև բնավորության, հոգու ճշմարիտ հայելի:

Հեղինակային մուտքը մեզ նրբանկատորեն զգուշացրեց, որ երեքից մեկը իր օրն ապրած ծերուկ է /ալևորիկ, ալեմորուս/, մյուսը կրակոտ մի պատանի /հուրհեր պատանյակ/, երրորդը ծաղկուն տարիքում գտնվող, իսկական այրամարդ /այր թխամորուս/: Խոսքը բնականաբար սկսում է ծերունին. պատշաճության օրենքն է այդպես պահանջում: Հայտնի է, որ լեզվական մտածողության յուրահատկությունների ու արտահայտվելու եղանակների տեսակետից մարդ-արարածը բավականին ավանդապահ է: Դիցուք այսպիսի մի վիճակ. իրար կողքի ապրում են ավելի քան հարյուրամյա, բայց տակավին կայտառ մի ծերունի և իր թոռան թոռը տասնվեց-տասնութամյա մի երիտասարդ: Կասկածից վեր է, որ նրանց մայրենի լեզուն, համակարգային էությամբ լինելով նույնը, որոշ կողմերով էլ պետք է տարբերվի, որովհետև պատանեկության տարիներին սովորած լեզուն է, որ որքան էլ հետագայում հարստանում է ու ճոխանում կապված կրթական մակարդակի աճի հետ, միևնույնն է ժամանակին ու շրջապատին անտարբեր մարդուս հետ ապրում է մինչև գերեզման պահպանելով նախասկզբնական շեշտադրությունը, հնչյունական-նիչերանգային ոլորումները, առոգանությունը և այլ հատկանիշներ: Իսկ եթե տվյալ անհատի կյանքի տևողությունը մոտենում կամ հասնում է մի դարի, ապա պապի ու ծոռան կամ թոռան թոռի արտահայտչաձևերը, լեզվի զարգացման բնական օրենքների համաձայն, չեն կարող ինչ-որ չափով տարբեր չլինել իրարից, ինչպես, օրինակ, այսօր իրարից տարբեր են, ասեմք,

Րաֆֆու և Ս.Խանզադյանի «լեզուները» /սրանց հեռավորությունը թեև հարյուր տարվա էլ չի հասնում, բայց տարբերություններն ակնբախ են. նկատի ունենք 1970-ական թթ., երբ գրվում էին այս տողերը/:

Այս բնական իրողությունը հաշվի առնելով՝ Վ. Դավթյանը տարբերակում է մտցրել տարեց գուսանի և մյուս երկուսի խոսելածևերի միջև: Ըստ որում՝ առաջինի խոսքը վերջին երկուսից տարբերակված է մի հիմունքով, որը հենց նոր ակնարկված իրողությունն է, իսկ երկուսի «լեզուները» իրարից զատված են բոլորովին այլ հիմունքով, որի մասին կխոսվի ստորև:

Այսպես, ուրեմն, ալևորիկ ասացողի խոսքը պետք է ավելի հնաբույր լինի, քան իր ընկերների /գուցե և ժառանգների/, և այդպես էլ է: Նրա կիրառած նախադասությունների, կապակցությունների ու բառածևերի մեջ հնության շեշտերը շատ ավելի ուժգին են զգացվում, քան մյուսների: Ահա նրա խոսքը, որի առանձին տողեր արդեն քննել ենք այլ առիթով.

Նախ քեզ ասեմ, Արշա՛կ, հայո՛ց արքա,
Ա՛յրդ կաղնեբազուկ և մեծագործ
Եվ տարաբա՛խտ, սակայն, և տարաբա՛խտ...
Եվ ապա քեզ ասեմ, հայո՛ց տիկին,
Փառանձե՛մըդ չքնա՛ղ ու գեղաչյա՛,
Եվ տարաբա՛խտ, սակայն, և տարաբա՛խտ...
Եվ ապա քեզ ողբամ, պատանյա՛կդ Գնել,
Խարտիշագեղ, անձնյա և սիրառատ
Եվ տարաբա՛խտ, սակայն, և տարաբա՛խտ...
Եվ նզովեմ ապա քեզ, դավադի՛ր Տիրիթ,
Եվ նզովեմ ապա քեզ դարեդար... /ՕՕ, 30/:

Որ արտաքին կառուցածևը, իրոք, շատ է հնավանդ, դա ապացույցի կարիք չունի: Անմիջապես ուշադրություն են գրավում ցաված հոգու դառնաղի շեշտերը: Ծերունի գուսանի համար արդեն ներկա կյանք չկա. ամեն ինչ անցել է, դարձել հուշ: Հիշողության զարմանալի պայծառ ուժով կարողանում է վերարտադրել հեռավոր անցյալի ուրախ ու տխուր դեպքերը, սիրելի դեմքեր, որոնցից յուրաքանչյուրի համար գտնում է դիպուկ ու գեղեցիկ բնութագրականներ: Նրա խոսքի անհատական կարևոր գիծը, սակայն, երևի թե անեծքն է: Պատանին, օրինակ, երբեք չէր անիծի, որովհետև նրա մտածողությունը տակավին հաղորդակից չէ դրա «զորությանը»: Ոչ էլ նույնիսկ այրամարդը կանիծեր: Ցասման պահին սա ամեն ինչ կարող էր ասել ու անել, բայց հազիվ թե դիմեր ինչ-որ կրավորական անեծքի:

Իսկ ոչ երկրային կյանքով ապրող, ուժն այլևս հատած ծերուկին ուրիշ ի՞նչ է մնում անելու, եթե ոչ անիծելու: «Եվ նզովեմ ապա քեզ,

դավադիր Տիրիթ, Եվ նզովեմ քեզ դարեդար»:

Հետո հերթով վիպում են մյուս գուսանները, և երբ պատմությունը հասնում է իր ավարտին, ամփոփելու համար, ինչպես վայել է, կրկին ծայնը տալիս են ծերունուն, որ միևնույն ոճով, ժամանակի գաղափարախոսական ոգով եզրափակում է ասքը՝ յուրովի գնահատելով եղերական իրադարձություններն ու դրանց հետևանքները:

Նրա կարծիքով, քանի որ արքունական ընտանիքի մեջ խառնակություն ընկավ, և Փառանձեմը չսիրեց իր երկրորդ ամուսնուն Արշակին, այլ առավել ատեց նրան, ապա՝

...Սերը մեռավ...
Աստվածները հայոց, զայրացած ու վրդով,
Թողին իրենց գահերն ամպածրար
Ու փակվեցին մթին անծավներում...
Աստվածներից թափուր հայոց գահին
Արհավիրքներ իջան այնուհետև ... /Ն.տ., 47/:

Այս տողերը արդյոք Կոստան Զարյանի ծանոթ պատկերի հեռավոր արձագանքը չե՞ն. *«Հայոց դաժան լեռների վրա Աստվածները քայլում էին բարկացած»* /Տատրագոմի հարսը, Եր., 1965, էջ 60/:

Սակայն գանք Վ. Դավթյանին: Գաղափարական նշված փիլիսոփայությունը, որ գալիս է մեր հնագույն պատմիչներից, թեև մասամբ հարազատ է երկրորդ թխամորուս գուսանին, բայց սա հարցին մոտենում է ավելի խորքից, որովհետև վերահասու է ոչ միայն հնագույն պատմությանը, այլև ժամանակակից մարդկային հոգեբանության ու հասարակական հարաբերությունների կնճռոտ ու խրթին արտահայտություններին: Նա տեսել է «ոսկեղենիկ» դարերի հայրենասիրական մեծ սխրանքներ և ստոր գործարքներ, մարդկային արժանապատվության վեհ հաղթանակներ և «քծնության անուշ մեղքով» արքայական քիմքին հաճոյացած՝ ցածր ու փոքրոգի վատեր, «քսու խարդավանքներ» և աստվածային ինքնամոռաց սեր: Այսպիսի հակադրության վրա էլ կառուցում է նա իր խոսքը: Ողբալով նա նախ հիշում է իր «ազնավուր ու անձնյա պապերին», որոնք երկրպագում էին «վիշապաքաղ Վահագնին ու Աստղիկին», պաշտում էին արիությունը, ազնվությունն ու «փառքն առաքինի»: Սակայն «սուր ու կորովի», «սիրո ու գինու» աստվածների, «ծիրանի ու կարմրիկ արևի» տեղակ՝

Ավա՜ղ, մոմեր դրին դողդոջ ու թույլ...
Եվ Աստղիկի տեղակ ու Վահագնի,
Արդար սիրո տեղակ ու քաջության,
Մարդիկ գործակիցներ արին իրենց
Խարդախությունն ու դավը աղվեսակերպ
Եվ նենգության օձը գալարածև /ՕՕ, 34/:

Թեմատիկ նյութի զարգացման համեմատ փոխվում են գուսանի խոսքի գունային արտահայտությունները: Մեղմ ու քնքուշ հնչյունային երանգներին հակադրվում են դիցաբանական սրածող ու սարսռազդու պատկերներ /«խարդախության դավն աղվեսակերպ և նենգության օձը գալարածև»/, որ նշան են խոսողի հեգեվիճակի ու տրամադրության փոփոխության: Լինելով փորձառու, աշխարհ տեսած ու ապրած այրամարդ՝ նա ոչ միայն գիտե, թե ի՛նչ է աստվածային սերը, այլ ճանաչում է նաև մերկ կրքի, ցանկասիրության ու հեշտանքի եղկելի ուժը խեղել, որ մարդ-արարածից հանում է մարդկայնությունը՝ տեղը դնելով «նենգության օձը գալարածև»:

Նման վարքագիծը ցասումով, մոլեգի՛ն ցասումով դատապարտող մարդը ուրիշ կերպ չի կարող խոսել, քան այսպես.

Եվ նենգության օձը գալարածև
Գալար-գալար եկավ ու ծվարեց
Արշակ թագավորի եղբորորդու՝
Տիրիթ կոչեցյալի սև սրտի մեջ,
Երբ նա տեսավ չքնաղ Փառանձեմին,
Տսավ, շամբուշացավ ու ցանկացավ... /Ն.տ./:

Այստեղ մտքի անսպասելի փայլատակումով, հոգեբանական ինչ-որ զուգորդությամբ գուսանը հանկարծ հիշում է նախնիներին, որոնք սիրեցյալի մեն մի ժպիտին արժանանալու համար մրցասպարեզ էին հանում իրենց բազկի ճարտարությունը և «վեհանձնության նժույգը սիգապանծ», իսկ Տիրի՞թը...:

Ու խոսքը ընդմիջվում է տխուր վերհուշով, որ կրկին գալիս ու աննկատելիորեն փաթաթվում է դավադիր Տիրիթին: Բառական հյուսվածքի գույները տեղնուտեղը միանգամից փոխվում են՝ սուր հակադրությամբ նորից ընդգծելով խոսողի անտեղիտալի ու անհաշտ հոգու պոռթկումները: Ահա նրա ասքի շարունակությունը.

Դարձյալ եղո՜ւկ ասեմ, ավա՜ղ ասեմ ես ձեզ,
Անցած ոսկեղենի՛կ ժամանակներ,
Եվ ձեզ, մեր նախնինե՛ր կորովածեռք,
Ձեզ, որ հանուն կնոջ աստվածային սիրո
Մրցախաղի էիք հանում հպարտ
Վեհանձնության նժույգը սիգապանծ,
Ազնվության վահանն անխոցելի
Եվ քաջության սուրը ճաճանչափայլ:
Այս Տիրիթը, սակայն, խորհեց իր խոհը սև
Ու նենգության մթին խորխորատից
Ի դուրս գոչեց չարի ոգիներին /Ն.տ., 35/:

Ապա հետզհետե ծավալվում են դավադրության հոգեբանական

շարժառիթները, արտահայտությունները զուգընթացաբար, քանի գնում, սրվում ու թունոտ են դառնում, առանց այն էլ խոժոռ գույները ավելի ևս մռայլ երանգ ստանում: «Եվ ննջգության մթին խորխորատից, - շարունակում է իր երգը գուսանը, - Դուրս եկավ դավն իր կենտ, կանաչ աչքով, ստությունը ելավ ձեռքին կծիկ մի սև, Նաև քծնությունը լեզվին մեղր ու թույն» /ն.տ./:

Այսպիսով թխամորուս վիպողի ամբողջ խոսքը պարուրված է բովանդակությանը հար ու համապատասխան հնչումներով, որոնք միաժամանակ բնութագրում են իրեն իսկ խոսողին, նրա տրամադրությունը, վերաբերմունքը հաղորդվելիք նյութի, այս կամ այն երևույթի հանդեպ, աշխարըմբռնումն ու մտածելակերպը նույնպես: Նրա խոսքի մեջ ևս կան հնաշունչ ձևեր ու կառույցներ, բայց սրանցով չէ, որ անհատականացված ու տարբերակված է նա ալևորիկ ասմունքողից, այլ գերազանցապես իր հայտնած մտքերի բովանդակությամբ ու սրա արտաքին, լեզվական շղարշով:

Վ. Դավթյանը պատմական հայտնի զրույցը բաժանել է առանձին դրվագների և մաս-մաս հատկացրել դրանք երեք գուսաններին: Նման տրոհումը ամենևին պատահական չէ, մանավանդ պատահական չէ մասերի հատկացումը այս կամ այն «կատարողին»:

Ծերուկի նզովքի խոսքը, տեսանք, երբեք չէր պատշաճի այս մեկին, որի մասին խոսվեց, ոչ էլ սրա ցասումնալից բռնկումները «կվայելեին» ալևորիկ գուսանին: Իսկ ինչպե՞ս է խոսում «պատանյակը հուրհեր»: Նախ տեսնենք, թե ինչի մասին է բարբառում նա և զրույցի որ դրվագն է քանդակում: Եթե ալևորիկ գուսանը իր խոսքը սկսում է յուրօրինակ ողբով ու աննեծքով և թողնում ողբասացի տպավորություն, որ բնորոշ է իր տարիքի համար, եթե թխամորուս ասացողը խոսում է մարդկային-անհատական հարաբերությունների արմատները վերլուծող, չարի ու բարու, առաքինության ու ննջգության ոգիներին ծանոթ, քննախույզ փիլիսոփայի լեզվով, վերջապես եթե երկուսն էլ հոգու աչքերով պարզորոշ տեսնում են աստվածներին /հեթանոսական աստվածներին/, որոնք ներկայանում են նրանց որպես իրադարձությունների պատճառահետևանքային շղթայի կենտրոնական օղակներ, ապա պատանին տակավին անհաղորդ է կրոնաբարոյական և հասարակական նման բարձր ու բարդ խնդիրներին: Նրա համար վեհագույն կուռքը, պաշտամունքի միակ առարկան, եթե այդպիսին կա, ինքը *սերն* է, *աստվածային սերը:* Նրա ամեն մի բառից, ամեն մի արտահայտությունից ծորում է սերը: Այս տեսակետից նրա խոսքը կատարյալ մի օրհներգ է ծոնված Փառանձեմ տիկնոջը և Գնել պատանյակին, նրանց մաքրամաքուր սիրո փառաբանությունը:

Ծիածանի իրարահյուս երանգներով վառվռուն պատանեկան

երևակայություն կա այնտեղ: Մերթ զգում ենք առաջին սիրո կարոտից հալվող սրտի թրթիռը, մերթ կանացի մարմնական գեղեցկությունը աստվածացնող և նրա առաջ խունկ ծխող երիտասարդի հիացմունքից քար կտրած հայացքը: Սա է պատանի երգասանի խոսքի հիմնական բովանդակությունը, որ ստանալով բանաստեղծական անհրաժեշտ կառուցածներ որոշակիորեն անհատականացնում է նրան լեզվական առումով և միաժամանակ հայտնի չափով տարբերակում իր ընկերներից:

Ահա մի երկու հատված նրան բաժին հասած երգից, որ հենց առաջին իսկ բառից սկսվում է գեղեցիկի ներբողումով.

Եվ գեղեցիկ էր հույժ և հույժ մոգիչ
Փառանձեմը դուստրը Սյունյաց հողի,
/.../ Աչքերը ծով էին խավարամած,
Եվ ծովերի վրա լույս էր քամված,
Եվ ծովերի վրա ծուփ-ծուփ ծածանված
Մի շողակաթ, անհուն արևագալ:
Եվ շուրթերից նրա լեցուն ու տաք
Կաթկթում էր լույս մի ծիրանագույն,
Եվ դեղձենու ծաղիկ էր կաթկթում:
/.../ Ապա կուրծքը լուսե և առլեցուն,
Եվ առլեցուն դողով ու մայրությամբ,
Եվ առլեցուն գինով աստվածների:
Ապա մեջքը ասեմ, մեջք չէր, օ՜, ոչ,
Այլ մարմարից տաշած սափորի վիզ /ՃՃ, 31/:

Եվ սիրում ու տենչում էր Փառանձեմին ու կարոտից տոչորում Գնել պատանյակը,

Գնելն արևաչյա, սոսեհասակ,
Ճակատը լայն ու բաց մի ասպարեզ,
Ուր մրցախաղ էին անում ասես
Ցոլքերն ազնվության ու բարության:
Գնելն արծվաչյա, կորովածեռք,
Շամբուտների մեջ երասխ գետի
Սեպուհների հետ քաջ որս անելիս,
Հովազն իբրև ուլ էր նա սպանում /Ն.տ., 32/:

Այսպիսով հեղինակին հաջողվել է գտնել տվյալ մասնավոր իրադրության մեջ, ի դեմս գուսանների խոսող անձանց լեզվական արտահայտչականությունը տարբերակելու առավել հավաստի ու ճշմարտապատում եղանակները: Ծերունին բնութագրված է իր խիստ հնադավան ոճով, իսկ վերջին երկուսը իրենց ասելիքի ներքին էությամբ, որ բնականաբար ամեն մի առանձին դեպքում ստացել է լեզվական

համապատասխան կաղապար: Իսկ թե ինչո՛ւ պատանի գուսանը չէ խելոք ու խոհուն «փիլիսոփան», այլ «թխամորուս այրը», և ինչո՛ւ «ալևորիկ ու ալեմորուս» երգասանը չէ «աստվածային սիրո» երգիչը, ոչ էլ նույնիսկ «թխամորուս այրը», այլ բեղ-մորոքը դեռ չծլած «հուրհեր պատանյակը», կարծում ենք, մեկնաբանությունների կարիք չունի:

Տարիքային առանձնահատկությունը պայմանավորում է նյութի բաշխումը, նյութի բնույթը թելադրում իր ձևն ու հնչյունը:

Այսպես են տարբերակված երեք գուսանները իրենց ինքնատիպ մտածելակերպով ու լեզվական դրսևորումներով: Սակայն այս բոլորով հանդերձ այստեղ առավել հետաքրքրականը, նաև զարմանալին այն է, որ պատմական ծանոթ զրույցի բուն բովանդակության հետ գուսանները ոչ մի առնչություն չունեն, իսկապես, ոչ մի կապ չունեն եղած անցուդարձի ու գործող անձանց հետ: Հեղինակային մտահղացումով ասվելիքը պարզապես դրվել է գուսանների շուրթերին, որպեսզի նրանք խոսեն իր փոխարեն:

Այսպիսով ստացվում է, որ Վ. Դավթյանը իր *սեփական խոսքն է անհատականացրել* մեկ հանդես գալով որպես դարերի անեծքը չարին ուղղած ալեհեր մի ծերունի /«և նզովեմ քեզ դարեդար»/, մեկ որպես անհուն ու ինքնամոռաց սիրո աննման երգիչ, երրորդ դեպքում որպես իմաստուն ու քաջակորով այրամարդ-ասացող:

Ոչ պակաս ուշագրավ է նաև այն, որ հեղինակի փոխարեն պատումն առաջ տանող, ըստ էության կենդանի կերպարների վերածված երգիչների զրույցի ընթացքում մեջ բերված իրենց ուղղակի խոսքով բնութագրվում ու անհատականանում են իսկական պատմական դեմքերը: Լեզվական տեսակետից մասնավորապես տիպականացված են Արշակ արքան և Ներսես վեհափառը:

Արքայի հրամանով անհայտ չարագործները ձերբակալել են Գնելին /սա ամբաստանված էր Տիրիթի կողմից և մեղադրվում էր գահակալական ծգտումների մեջ ընդդեմ Արշակի իր հորեղբոր/: Իր ամուսնու սպանությունը կանխելու նպատակով Փառանձեմը այս մասին անհապաղ հայտնում է կաթողիկոսին աղերսելով նրա օգնությունը: Վերջինս «տագնապած ու վրդով» գնում է դեպի վրանն արքայի: Երբ սա իմանում է, թե ո՛վ է գալիս և ինչի՛ համար, ձևանում է քնած «գլխին քաշելով սամուրենին փափուկ»: Ներսեսը, որ գուշակում է արքայի «խաղը», նախ «հորդորանքի խոսքեր է ասում խոնարհ», սակայն իզուր, քնած մարդու շնչառությունն է պատասխանը: Նա փորձում է «խախտել մեղմիկ» աղերսելով արքայի եղբորորդու կյանքը, կրկին իզուր, լսող չկա: Վեհափառը այլևս չի համբերում և զայրույթի ու անեծքի խոսքեր է ասում, իսկ արքան դարձյալ ձևանում է, թե չի լսում, և հանկարծ այդ պահին ներս է գալիս դահճապես երազմակը ու

«մեջքածալ» հաղորդում.

Ի կատար է հրամանն արքայական /Ն.տ., 41/:

Այս մի նախադասությամբ բնութագրվեց արքայի կամակատար դահիճը՝ իր սեղմ ու հատու խոսքով, որ չունի ավելորդ մանրամասնություններ: Դրանով ենթադրվում է, թե երկուստեք հայտնի է, թե խոսքը ո՛ւմ մասին է, և ի՛նչն է ի կատար ածվել: Բայց սա հարցի մի կողմն է միայն: Հետևենք գործողությունների ընթացքին: Լսելով վաղուց սպասված լուրը՝ Արշակը իսկույն վեր է կենում, մի վայրկյան շփում «աչքերն արյունամած» ու հարց տալիս, ասում.

--Եղե՞լ է ինչ... /Ն.տ., 42/:

Ուրիշ ոչ մի խոսք: Ընդամենը, քերականական գիտաբառերով ասած, մի ստորոգյալ և մի ետադաս ենթակա, որ թվում է՝ ամենասովորական կիրառությունն է աշխարհաբարի համար: Բայց որքա՜ն խորն է ենթաբնագիրը: Արտահայտությունը, խոստովանենք, իրոք անսովոր տարողունակ է իմաստի և ոճական երանգավորման տեսակետից: Նախ՝ անվիճելի է առկայությունը գրաբարյան շնչի, որով, հարկավ, պետք է պարուրված լինի արքայական ոճը, ապա զգացվում են նրա բնավորության էական գծերն ու հոգեկան վիճակը այդ պահին: Իսկապես, ինչպիսի՛ զսպվածություն պետք է ունենար արքան, որ լուռ, թեկուզ և քնած ձևանար և ունկնդրեր հոգևոր հոր խրատներին, ապա նաև զայրույթի խոսքերին ու անեծքներին և այդ բոլորից հետո միայն հարցներ, թե «Եղե՞լ է ինչ...», այսինքն՝ «Բա՞ն է պատահել, ի՞նչ ես իրար անցել», ներքուստ, սակայն, հազիվ կատաղությունը զսպելով: Ուշադրություն է գրավում նաև խոսքի շեշտադրությունը. հարցումը ընկել է *բայի* և ոչ թե *հարցական դերանվան* վրա, որ իր խոսքամասային պատկանելությամբ, ըստ ընդունված գործառության, պիտի արտաբերվեր հարցական հնչերանգով և գրավոր խոսքում ստանար հարցական նշան: Բայց չի ստացել, որով և ոճավորվել է արտահայտությունը՝ իմաստավորվելով նորովի:

*ՇԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Խոսքի կետադրման եղանակը, անշուշտ, նույնպես ինչ-որ չափով բնութագրում է հեղինակի լեզվական ոճը: Ճիշտ է նկատել ռուս նշանավոր ոճագետ Ա. Եֆիմովը, որ «Գրողին շատ հաճախ չի բավարարում կետադրության հանրության կողմից ընդունված կանոնիկ համակարգը, և նա թույլ է տալիս բազմաթիվ շեղումներ պայմանավորված իր խոսքի յուրահատկություններով» /**А. Ефимов, О языке художественных произведений, М., 1954,** էջ 243/: [Կետադրական նշանների] «յուրօրինակ կիրարկությունը, - շարունակում է նա, - արտացոլում է գրողի ոճի ինքնատիպությունը, բառակիրառությունների ու դարձվածների կառուցման նախասիրած միջոցները» /Ն.տ., էջ 244/:*

*Մնում է ավելացնել, որ նման ամեն մի շեղում պետք է պատճառաբանված լինի ու հիմնավորված և նպաստի խոսքի արտահայտչականությանը, չլինի ինքնանպատակ:*

Կրկին գանք Ներսես կաթողիկոսին: Ասվածից հետո նրան ի՞նչ է մնում անել, եթե ոչ արքայի երեսին շպրտել.

--Ինչպես որ օձն է քարը ականջները խցկում,
Որ չլսի ծայնը ճարտար թովչի,
Այնպես էլ դու, արքա՛,
Դու խցկեցիր ունկդ,
Դու փակեցիր, արքա՛, լսողությունը քո,
Որ չլսես խրատն աստվածային,
Ուստի անեծքի՛ գաս... /ՕՕ, 42/:

Այս խոսքը ևս անհատականացված է և ունի ինքնատիպ կառույց: Զգացվում է, որ խոսողը շարքային մահկանացու չէ, խոսում է թեև բարձրաոճ, բայց ոչ վերամբարձ տոնով, որ բնական չէր հնչի կատաղության հասած զայրույթի պահին: Առկա է սեփական անձի մեծության գիտակցությունը: Նույնիսկ արքային վերևից է նայում և իրեն թույլ է տալիս անգամ խրատելու նրան, այս դեռ բավական չէ, այդ խրատն էլ համարում է «աստվածային»: Եվ քանի որ արքան բանի տեղ չի դնում իրեն, ուստի համարձակվում է անիծել նրան: Նրա խոսքը, ինչպես և սպասելի էր, տիպականացված է գրաբարյան ընդգծված երանգ ունեցող բառաձևերով ու քերականական կապակցություններով. *իժ* բառի փոխարեն *քարը, ականջ*-ի փոխարեն *ունկն և լսողություն* /ունի նաև *ականջ*. «օձն է քարը *ականջները* խցկում»/, *փակել*-ի փոխարեն *խցկել*, որ միաժամանակ նաև դրսևորում է կամային-զգացական որոշակի վերաբերություն, կրկին *ականջները փակել*-ի տեղակ *փակել լսողությունը* շրջասությունը /պերիֆրազ/, որ որոշ վերացականության քողով է պատում ոճը, ապա շրջուն որոշիչն ու հատկացուցիչները *խրատն աստվածային, ծայնը ճարտար թովչի, լսողությունը քո* և, վերջապես, օձի պես խայթող համեմատությունը միևնույն օձի հետ. «*Ինչպես որ օձն է քարը ականջները խցկում*, որ չլսի ծայնը ճարտար թովչի, *Այնպես էլ դու, արքա՛, դու խցկեցիր ունկդ*»: Սրանք արտահայտչական ձևեր են, որ դիմագծում են Ներսես վեհափառի խոսքը, պերճաշուք լեզվով արտահայտվելու կարողությունը նույնիսկ հոգեկան ամենածանր ապրումների մեջ գտնվելիս /ասես այդ է ակնարկում «*ծայնը ճարտար թովչի*» բառազուգորդությունը/:

2. Ինչպես երևում է մասնավոր փաստերի վերլուծությունից, Վ.Դավթյանը խուսափում է հերոսների լեզվական ուղղագիծ կերպավո-

րումից և ամեն մի առանձին դեպքում փորձում է գտնել տիպականացման առավել համոզիչ ու ճշմարտապատում եղանակներ: Նախ հաշվի են առնվում ու համադրվում են պատմական ու մատենագրական աղբյուրներից հայտնի փաստերը, ապա նկարագրվող անձանց ապրած ժամանակաշրջանի հասարակական կեցությունն իր գաղափարական ու բարոյական սկզբունքներով ու յուրահատկություններով, մարդկանց հոգեվիճակը ամեն մի առանձին իրադրության մեջ: Կարևորություն է տրվում նաև այն բանին, թե ո՛ւմ է ուղղված խոսքը, ինչպիսի՛ հարաբերության մեջ են տրամախոսության կողմերը և այլն:

*Այսպես լեզվական ինքնատիպ արտահայտություն են ստացել* պատմական ասքապատումների շատ կերպարներ:

Նենգությամբ Արտավազդին գերեվարած հռոմեական զորավարի Անտոնիոսի խոսքին հատուկ է փքուն ու ամբարտավան, գոռոզամիտ ոճը, երբ նա գերյալին հրամայում է խոնարհվել Կլեոպատրային: Իսկ երբ սա է խոսում գիշերով շղթայակապ իր առագաստը բերված հայոց արքայի հետ, նրա արտահայտությունների մեջ ասես հնչում է «տավիղ մի բազմալար»: Նրա խոսքում կան և՛ թագուհի-տիրակալի անտեղիտալի կամքի ուժը, և՛ կանացի քնքշանք ու սեր, և՛ թեթևակի քողարկված առնաբաղձ ցանկասիրություն:

Հայո՛ց արքա, հպա՛րտ արքա, -ասում է նա, -
Ոտքերիս տակ արքաներ եմ տեսել ես շատ
Եվ ծարավի եմ այրական հպարտության,
Քո այրական հպարտությամբ
Սրտիդ ուզածը պահանջի՛ր /ԾՕ, 20/:

Կերպարի հոգեվիճակը, բնավորությունն ու վարքագիծը բացահայտելու տեսակետից որոշ արժեք ունեն նաև հեղինակի մեկնաբանություններն ու միջամտությունները, որոնք երբեմն գալիս են յուրովի լրացնելու կամ բացատրելու հերոսի ուղղակի խոսքի բուն իմաստը: Ահա նույն Կլեոպատրան, որի բազում ակնարկներին անտարբեր է Արտավազդը: Նորից կանգնելով ջահերի տակ՝ նա ասում է.

«-- Ո՛վ Արտաբազ, կրկին անգամ նայի՛ր դու ինձ...», ու դիտում է հայոց արքան արծաթացած.

Եվ թագուհու կրծկալը հուրհրան
Հուրհրալով պոկվեց, ու դողացին
Իր ստինքները զույգ..., ու դողացին,
Ինչպես ստինքներն են միայն դողում:
Կամգնած էր կինը մերկ,
Հրաշալի՜,
Հրաշալի՜, ինչպես կինը միայն,
Եվ բաղձալի, ինչպես կինը միայն,

Կանգնած էր կինը մերկ,
Կանգնած խոնարհ...
Կինը՝ արյան մորիկ,
Կինը՝ արյան տենչանք
Ու հիացում /Ն.տ., 23-24/:

Եվ թագուհին, որ այլևս թագուհի չէ, այլ վայելումի մոռացաբաշխ գրկի կարոտ, հեզ ու հլու մի էգ, դողդոջ ձայնով, «ինչպես ծգված լարի թրթիռ», մի վերջին հույսով աղերսում է՝ ասելով.

--Հայո՛ց արքա, հպա՛րտ արքա,
Քո այրական հպարտությամբ
Սրտիդ ուզա՛ծը պահանջիր... /Ն.տ./:

Վերի նկարագրությունից հետո, որ պատկեր չէ, այլ մի քանդակ, համակ հույզ ու հոգու մորիկ, մի հատուկ բովանդակություն է ստանում Կլեոպատրա թագուհու այս խոսքը, որը ոչ միայն անհատականացնում է նրա խոսելածևը, այլև մինչև վերջին շերտն ու ծալքը բացում հերոսուհու ներքին էությունը:

3. Արևելյան պերճաշուք բառ ու բանով է հատկանշված Շապուհ արքայի ներքին խոսքը, երբ նա հիշում է, թե ինչպես «սանձեց» Փառանձեմին /«Ճերմակ ձիավորը»/: Իսկ Կոստանդինոս կայսեր ոճի մեջ ընդգծված է խրոխտ, հրամայական տոնը, որ թելադրված է ինքնահավան տիրակալի եսակենտրոն մտածողությամբ: Դա երևում է մինչև իսկ այնտեղ, որտեղ պատշաճության ամենայն կարգը պահանջում է խնդրարկուի մեղմագին շեշտեր: Հայոց հողում բարձրացել է Զվարթնոցի վսեմ տաճարը: Բացման արարողությանը հավաքվել են աշխարհի բոլոր ծեգերի բոլոր մեծերը: Եկել է նաև Հռոմի կայսրը: Պատարագից հետո, ճարտարապետական այս հրաշակերտ կոթողի տեսքով կախարդված, նա իր խոսքին տալիս է հետևյալ ձևը.

--Ճարտարապետ Հովնանն այր է ճարտարամիտ,
Եվ տաճարն իր կերտած վսեմաշուք է շատ...
Ու ես նրան պիտի շնորհ անեմ վերին,
Բարի կամքով նրան հրամայեմ պիտի...
Որ յուր ճարտարածեռ վարպետներով հանդերձ
Իսկույն ճամփա ընկնի դեպի քաղաքս սուրբ,
Քանզի հանճարը յուր
Բյուզանդիոնում պիտի առավելս շողա՛... /Ն.տ., 87/:

Ուրեմն «հանճարամիտ ճարտարապետին» խնդրելու փոխարեն «շնորհ է անում վերին», թեև «բարի կամքով», բայց «*հրամայում է*», որ իր վարպետներով ոտն առնի Բյուզանդիայի ճամփան: Չի էլ ասում «երբ հնարավոր է» կամ թեկուզ «շուտով», այլ ոչ դես, ոչ դեն «*ju-*

*կույն» /Իսկույն ճամփա ընկնի/*:

Ինչպես և այլ պարագաներում, այստեղ ևս լեզվական ոճավորմանը նպաստում է քերականական նույն «մանրուքը», որ է *ս* հոդը: Այն գործառված է երկու տեղ, երկուսն էլ իմաստային յուրատիպ, նույնիսկ փոքր-ինչ անսովոր առումներով: Առաջինը ստացականություն է, որ կարծես սովորական է հայերենի համար: Հայտնի է, որ մեր հոդերը */ս, դ, ն, ը/* ստացականության իմաստով գործառվում են միայն այն ժամանակ, երբ տրամաբանորեն հնարավոր է նյութի պատկանելության հարաբերությունը երեք դեմքերի նկատմամբ: Օրինակ՝ կարելի է ասել *գիրքս, երեխաս, գիրքդ, երեխադ, տունս, տունդ* և այլն, սակայն համարյա հնարավոր չեն *երևույթս, երևույթդ, աննձրևս, աննձրևդ, կայծակս, կայծակդ, աշխարհս, աշխարհդ /«Աշխարհումս ախ չիմ քաշիլ...»* գուգորդության մեջ, պարզ է, այն ցուցականության իմաստ ունի/, *Շեքսպիրս, Շեքսպիրդ /Արայիկս*, իհարկե կարելի է, իսկ *Արա Գեղեցիկս* երևի թե ոչ/ և այլն /այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Հ. Պետրոսյան*, Ստացական հոգնակերտության կաղապարները հայերենում, ԲԵՀ, 1971, № 2, էջ 112/:

Նույն սկզբունքով *քաղաք* գոյականի և *ս* հոդի գուգորդությունը հազիվ թե ունակ լինի արտահայտելու ստացականության գաղափար: Այն ավելի շուտ կնշանակի *այս քաղաքը*, քան *իմ քաղաքը*: Բայց բանաստեղծը մեզ համոզում է, որ դա ևս հնարավոր է. եթե խոսողը հզոր մի միապետ է, քաղաքը չէ, աշխարհքն ու տիեզերքն էլ կարող է իր սեփականությունը հռչակել և հռչակում է: Ուրեմն, ինչ որ այլոց թույլատրելի չէ, կայսերը թույլատրելի է. նա կարող է ասել/«Թող Հովնանը ճամփա ընկնի»/ «դեպի*քաղաքս* սուրբ»:

Գալով մյուս կիրառությանը՝ պետք է նշել հետևյալը: Հին հայերենից ավանդված ունենք *ս* ձևույթի մի գործառություն, որ ոչ մի կապ չունի *ս* հոդի հին ու նոր իմաստների հետ: *Ս*-ն, ոմանց կարծիքով, գրաբարում միաժամանակ եղել է մակբայակերտ մասնիկ, որ ածականներից կազմում էր մակբայներ /հմմտ. եղիշեի ծանոթ արտահայտությունը. «Նաեւ արջք օրհասականք ընդ վախճանել շնչոյն *հզօրագոյնս* կռուին»/: Նույն եղանակով՝ հիշյալ մասնիկը, բնականաբար ոչ իբրև հոդ, այսօր գործածված ենք գտնում որակական որոշ ածականների գերադրականի հետ զուգորդված բայական պարագայական բառակապակցության մեջ: Օրինակ՝ ասվում է *Լավագույնս երևում է..., Առավելագույնս դրսևորվում է...*, և այլն, որ նշանակում է՝ *Լավագույն կերպով /ձևով/* երևում է..., *Առավելագույն չափով* դրսևորվում է ... և այլն: Այսպիսով անտարակույս է, որ առկա է ոճական նոր իմաստ, որ գրեթե առնչություն չունի հոդի բուն նշանակությունների հետ /ստացականություն. դիմորոշություն. ցուցականություն. *ը-ի* և *ն-ի* դեպքում նաև

որոշյալություն/:

Ահա այս նոր կիրառությունն էլ հենց առկա է հիշյալ հատվածում, միայն այն տարբերությամբ, որ դրվել է ածականի /թե՞ մակբայի/ ոչ թե գերադրական աստիճանի, այլ բառահիմքի վրա /«Քանզի հանճարը յուր Բյուզանդիայում պիտի *առավելՍ* շողա...»/, որով, ի հավելումն նշվածի, ցուցադրվել է նաև ժամանակի քողը:

Այսպիսով՝ *քաղաքս* և *առավելս* բառածևերը յուրովի իմաստավորվելով՝ ոչ միայն արդարանում են Կոստանդինոս կայսեր շուրթերին, այլև շեշտում նրա արտահայտվելու ինքնատիպ գծերը՝ խոսքին հաղորդելով անհրաժեշտ երանգ ու հնչեղություն:

4. Խոսելով Վ. Դավթյանի կերպարաստեղծման լեզվական արվեստի մասին՝ չի կարելի չանդրադառնալ «Թոնդրակեցիներ» պոեմին: Հիրավի, հերոսներին լեզվաոճական այլևայլ հնարանքներով անհատականացնելու նրա բանաստեղծական վարպետությունը դասական բարձունքների է հասնում պատմական այս երկի մեջ: Գործող անձանց տիպականացման բառաքերականական այն բոլոր միջոցներն ու եղանակները, որոնց մասին խոսվեց, գեղագիտական ավելի մեծ ուժով արտափայլում են այստեղ: Դրանց գումարվում են և բազմաթիվ այլ նոր հնարանքներ, որոնք բխում են ավելի ուշ շրջանի Թ-Ժ դարերի լեզվամտածողության, հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների ու կենցաղավարության յուրահատկություններից:

Պոեմը մեծ կտավի ստեղծագործություն է, գործող անհատները շատ են ու բազմաբնույթ: Դրանցից, ասվեց, միայն երկուսն են անցյալի փաստացի վավերագրերով հաստատված անձնավորություններ [աղանդի առաջնորդ Սմբատ Զարեհավանցին և արաբ Աբուլ-Բարդ /Ապլվարդ/ ամիրան], մյուսները ծնունդ են հեղինակի ստեղծագործական երևակայության, սակայն բոլորն էլ հավասարապես կենդանի դեմքեր են:

Յուրաքանչյուրը դրանցից առանձնացված է իր մտածելակերպով ու գործելակերպով, հոգեբանությամբ ու բնավորության գծերով, որոնք այս կամ այն կերպ իրենց արտացոլումն են գտնում նրանց խոսելածևի մեջ: Բացի նշված երկու կերպարներից, մյուսների բնութագիրը նույնպես պարուրված է պատմականության զգալի շղարշով: Ինչպես նկատել է Վ. Նալբանդյանը, որ ամենից հանգամանորեն է վերլուծել ու գնահատել պոեմիս գեղարվեստական արժանիքները, Վ. Դավթյանի հերոսների «պատմականությունը, եթե կուզեք, ինչ-որ չափով սկսվում է հենց նրանց անձնանուններից /Դանան, Փոկաս, Սիմավոն, Ուխտանես, Քունճիկ և այլն» /տե՛ս *Վ. Նալբանդյան*, Գրողը և պատմությունը, էջ 523-524/:

Կարդալով ասքապատումը միջնադարի հասարակական-պատմական շարժումներին ծանոթ ընթերցողը ենթագիտակցական անբացատրելի մի զուգորդությամբ մեկ հիշում է Ֆրիկին, մեկ Հովհաննես Դրասխանակերտցուն ու Գրիգոր Մագիստրոսին, մեկ արաբ խալիֆաներին ու հարկահաններին, որոնք ամենայն հավանականությամբ եղել են գործող անձանց նախատիպերը:

Ինչպես նախորդ, այնպես և այս պոեմի կերպարներին հեղինակը ձգտել է անհատականացնել հատկապես բառաքերականական միջոցներով: Այստեղ ևս ոճավորման եղանակներն ու ձևերը այլազան են, ավելի քան այլուրեք: Որքան էլ տարօրինակ հնչի, Վ. Դավթյանը լեզվական արտահայտչական տեսակետից իսկական նորարար է մասնավորապես իր պատմական ասքապատումներում: Ի՛ր իսկ խոսքով ասած՝ «Անհատականություն և ժամանակի զգացողություն. ահա այն հիմնականը, ինչը բանաստեղծին դարձնում է նոր ու նորարար» /ԳԹ, 09. 11. 1970/:

Այս հատկանիշները ոչ միայն չեն պակասում, այլև խտացված կերպով են հանդես գալիս քննության առարկա ստեղծագործություններում: Պատմաշրջանի խորը զգացողությամբ և անցյալի գործիչների ոճալեզվական տիպականացման ինքնատիպ ու բարձր արվեստով և ընդհանրապես իր բանաստեղծական ամբողջ ժառանգությամբ նա, հիրավի, դուրս է գալիս ժամանակակից հայ /և ոչ միայն հայ/ չափածոյի ամենաառաջնակարգ դիրքերը:

«Թոնդրակեցիներ» պոեմի սյուժետային դեպքերը ժամանակագրական տեսակետից ընդգրկում են ավելի ուշ շրջան, քան պատմական թեմայով գրված մյուս գործերը: Գործողությունները ծավալվում են Թ դարի կեսերին, թեև թվական ճշգրիտ որևէ տվյալ չկա նրանում, ինչպես և չկա պատմականորեն վավերացված ստույգ որևէ իրադարձության արտապատկերում /եթե չհաշվենք Սմբ.Զարեհավանցու պատուհասվելը Աբուլ-Բարդի կողմից/: Այսպիսով չկա ժամանակագրություն, համարյա թե չկան նաև պատմական դեմքեր: Ասում ենք *համարյա*, քանի որ երկու տող վերի փակագծված ներկայացված կենտրոնական անձինք անգամ Զարեհավանցին ու Աբուլ-Բարդը ամբողջովին ստեղծական են /անցյալի մատենագրությունը մեզ շատ քիչ բան է հաղորդել նրանց մասին/:

Եվ չնայելով այս բոլորին, այսուհանդերձ, այն խորապես պատմական ստեղծագործություն է, որովհետև նրանում «լայն կտավի վրա *երևում են պատմական ժամանակաշրջանն իր բնորոշ գույներով ու բնորոշ աշխարհայացքը մարմնացնող հերոսներով*, միջնադարյան խավարը ճեղքող մարդկանցով ու նրանց հոգեկան դրություններով» /*Ս. Աղաբաբյան*, «Ծուխ ծխանի», ՍԳ, 1970, № 3, էջ 134. ընդգծումը

մերն է -- Ա.Պ./:

Իսկ ինչպե՞ս է հեղինակը հասնում ժամանակի զգացողության և ինչպե՞ս է իր մտքի ծնունդ կերպարներին դարձնում պատմական անձնավորություններ գեղարվեստորեն հավաստելով նրանց գոյությունը շուրջ մեկ հազարամյակ մեզանից առաջ: Այստեղ ևս նա ունեցել է միայն մեկ զենք, որ է՝ լեզուն, ի՛ր, հեղինակային «լեզուն» և հերոսների «լեզուները», որոնք կրում են դարի ու միջավայրի, այլև ինքնատիպության որոշակի դրոշմը:

Ասվեց, որ այս և մյուս ստեղծագործությունների ժամանակաշրջանները տարբեր են. դրան համապատասխան տարբեր են նաև ոճավորման համար հենք ծառայող բառապատկերներն ու կառուցածները: Եթե առաջիններում ավելի առկա էին *գրաբարյան* միտվածությունն ու խաբկանքը, ապա այստեղ գերակշռում են *միջին հայերենի* լեզվամտածողությունը հիշեցնող ձևերը: Ոճը, բնականաբար, ավելի է մոտենում կենդանի խոսքին ու դառնում ավելի ժողովրդադրոշմ:

Ահա մի համեմատություն. նոր աղանդի և նրա առաջնորդ ոմն Սմբատի մասին Մանազկերտի հայտնի շուկայում՝ ժողովրդի առաջ, խոսք է բացում, ինչպես և կարելի էր սպասել, թափառաշրջիկ մի գուսան, որ երգելով վիպում է.

--Դե՛, լսե՛ք, մանկտի՛ք, ասեմ,
Բարի լուր, ավետիք ասեմ,
Ավետիք աշխարհին հայոց... /ԾԾ, 109/:

Ու հետո պատմում է, որ տառապյալ հայոց երկրի վրա «ծագել է մի նոր արեգակ», «փրկիչն է հայտնվել հայոց», եկել է, որ հաստատի բարին, «քանդի դժոխքը, սասանի հիմերը բանտի, կտրի հոսքն այս արյուն-լացի և աստղերի դեմ երդիկ բացի»: Նա իր խոսքը վերջացնում է այսպես.

Բոցմորուս ու բոցագանգուր,
Աչքը լույս ու բազուկը կուռ,
Կուռ կռած պողպատ է, ասեմ,
Ինքն քարդար, խոսքը սուրբ սրբոց,
Սրտիկը կրակ է ու բոց,
Անունը Սմբատ է, ասեմ /Ն.տ., 110/:

*Ասեմ* բայի կրկնությունը տողավերջում, իսկապես, հիշեցնում է «Ասք սիրո և սրի» պոեմի ալևորիկ գուսանի խոսքը: Կարդանք նրա մեզ արդեն ծանոթ երգից երկու տող.

Նախ քեզ *ասեմ*, Արշակ, հայոց արքա,
Այրդ կաղնեբազուկ և մեծագործ... /Ն.տ., 30/:

Ոճավորման հիմունքը թեև երկու դեպքում էլ նույնն է /հեթանոսական շրջանի Գողթան երգերի հայտնի բառապատկերները/, բայց

ստացված արդյունքը լիովին տարբեր է, ուստի և նմանությունը միանգամայն խաբուսիկ է: Ըստ էության առկա են երկու տարբեր դարաշրջանների գուսանական լեզվական արվեստի նմուշներ: Բարբառային ընդգծված շեշտ ունեցող *մանկտիք* բառը, նոր պրսկ. *քարդար* փոխառությունը /كردار - գործունյա, գործավոր, բանիմաց/, այլև *սրտիկ* բաղադրությունը /որ այնքան հաճախ օգտագործված է միջնադարյան քնարերգության մեջ/, զուգակցված նախադասությունը շարադասելու և պատումը առաջ տանելու որոշակի սկզբունքի հետ, ընթերցողին ասես կտրում են իր ժամանակից ու տեղափոխում վաղ միջնադարի բանաստեղծական աշխարհը, լսել տալիս հինավուրց զրույցներ կենդանի շուրթերից:

Գուսանին, սակաև, շուկայից հալածելով, «հերձվածող շուն» հորջորջելով, դուրս են շպրտում: Շուտով նա գործողության ոլորտից դուրս է գալիս ու մի պահ մոռացվում: Հետագայում, սյուժետային գծի զարգացման զուգընթաց, մի երգիչ է երևում Թոնդրակում, որ «բամբ որոտալով», ազատ-համարձակ տաղ է ասում.

Ես փառք այն արծվին ասեմ,
Ես փառք այն արծվին ասեմ,
Որ երբ ծերանա արծիվն,
Հե՛յ վախ, ծերանա,
Իր ծանդրիկ թևերը բանա,
Նորմեկեն թևերը բանա,
Երկինք վերանա... /Ն.տ., 138/:

Հեղինակը ոչ մի ծանոթություն չի տալիս մեզ, թե ո՛վ է սա, նույն «հերձվածո՞ղն» է, թե՞ մեկ ուրիշը: Եվ պետք է ասել, որ դրա կարիքը չկա բնավ: Աշուղը ինքն է մատնում իր ո՛վ լինելը, իր ոճով, որ գրեթե նույնն է նախորդի հետ /հմմտ. առաջին տողերը. «Դե, լսե՛ք, մանկտի՛ք, ասեմ. Բարի լուր, ավետիք ասեմ...» -- «Ես փառք այն արծվին ասեմ...»/:

Որքան ծավալվում են դեպքերը, այնքան ավելի ու ավելի թափանցիկ է երևում հեղինակի կերպարանաստեղծման լեզվական վարպետությունը: Ամեն մի գործող անձի համար, լինի հիմնական թե երկրորդական կամ դրվագային /էպիզոդիկ/, նա ձգտում է գտնել մի բնորոշ գիծ ու արտահայտություն, որ լինի դիպուկ, միևնույն պահին նաև ինքնատիպ ու հավաստի, ներդաշնակի և՛ միջավայրին, և՛ տվյալ իրավիճակին, և՛ հասարակական համապատասխան շրջանում տիրող, տվյալ խավին բնորոշ հոգեբանությանը:

Վերը տեսանք, թե ի՛նչ միջոցներով էր անհատականացված տարբեր դարերում ապրած գուսանների խոսքը. երկուսի համար էլ կարևոր տարր էր *ասեմ* բայը /մանավանդ՝ երկրորդի՝ «Դե՛, *լսեք*, մանկ-

տի՛ք, *ասեմ*», «...Անունը Սմբատ է, *ասեմ*»/, որ ընդհանրապես հատկանշական է աշուղական երգի համար: Եվ դա հասկանալի է. չէ՞ որ նրանք ոչ միայն գրում կամ ստեղծագործում էին, այլ գուցե ավելի շատ նաև երգում իրենց ստեղծածը, երգում բազմության առաջ, հաճախ հանպատրաստից հորինում և՛ խոսքը, և՛ մեղեդին: Ուրեմն, բնականաբար, պիտի որ դիմեին ունկնդրին և իրենց երգը սկսեին «*լսեք*», «*ասեմ*» բառերով:

Հ. Թումանյանն էլ, խոսելով աշուղի լեզվով, օգտվել է այս նույն հնարանքից. հմմտ. «Հե՛յ. պարոննե՛ր, *ակա՛նջ արեք* թափառական աշուղին..», «է՛յ, լա՛վ կենաք, *ակա՛նջ արեք, Մի բան պատմեմ* հիմի ձեզ..» և այլն:

5. Երբ փոխվում է անհատը, տիպականացման խոսքային միջոցներն էլ հետն են փոխվում, ասպարեզ են գալիս նոր հորինվածքներ, երանգավորող այլ վրձնախաղեր: Աշուղների խոսքերը, տեսանք, որոշ ընդհանրությամբ հանդերձ, զգալիորեն տարբեր էին իրարից: Բոլորովին այլ հնչեղություն ու կառույց ունի հողի մշակի ոճը: Իրավիճակն այս է: Ցորենը հավաքվել է, կալսվել. կալի գլխին հավաքված արաբ հարկահանները վերցնում են իրենց «հասանելիք» բաժը: Թշվառ գեղջուկը իր սեփական ձեռքով կոտը լցնում-դատարկում է մազե պարկի մեջ, նորից լցնում ու հետն էլ աղեկտուր բողոքում.

Ախր, այս ձեռքով ես քար եմ մաղել,
Ախր, այս ձեռքով ես փուշ եմ քաղել,
Ախր, եզան հետ ես լուծ եմ քաշել,
Ախր եզան հետ ես ուս եմ մաշել,
Հիմա եկել ես, ասում ես՝ տո՛ւր...
Ա՛ռ, այս մե՛կն էլ առ... /ՕՕ, 118/:

Հալած կապարի ծանրություն ունեն այս բառազուգորդությունները և տողերը, որոնց մեջ, հիրավի, ամփոփված է մտածողությունը տառապյալ մի ժողովրդի, որի բնորոշ հոգեբանությունը ստացել է ինքնօրինակ արտահայտություն: Ամեն մի նախադասության սկզբում առկա է հարակրկնվող *ախր* եղանակավորող բառը, ժողովրդական հորովելների համաբանությամբ են ստեղծված բայական կապակցությունները /*Եզան հետ ես լուծ եմ քաշել, Եզան հետ ես ուս եմ մաշել*/:

Այս առնչությամբ նկատել տանք, որ ժողովրդական երգերին հատուկ բառապատկերներ և նման զուգորդություններ մեծ վարպետությամբ մինչ այդ կիրառել է Պ.Սևակը իր «Անլռելի զանգակատան» մեջ. հմմտ.

Հո՛ արա, եզո՛ջան, հորովել,
Ծարա՞վ ես, ես էլ եմ ծարավել,

Դադրա՞ծ ես, ես քեզնից առավել...
Ի՜նձ էլ է արևը խորովել ... /ԱՋ, 68/:

Սակայն այստեղ ոճավորումը այլ միտվածություն ունի:

Կրկին գանք մեր բուն նյութին: Վ. Դավթյանը բանատունը եզրափակում է զայրալից, բայց և հուսաբեկ հրամայականով. «Ա՛ռ, այս մե՛կն էլ առ...»: Այստեղ հնչյուն առ հնչյուն և բառ առ բառ դրվագվում է դժբախտ շինականի կերպարը, բացահայտվում են նրա հոգեվիճակի ողբերգական շեշտերը, որոնք գնալով ավելի են սրվում ու հաջորդ տողերում հասնում բանաստեղծական բացառիկ հնչեղության: «Մազե պարկերը» հաջորդում են իրար, ու նա շարունակում է.

Արյուն-արցունքով հողը շաղախել,
Ախր, ես սերմ եմ հողի մեջ թաղել,
Ես քար եմ քաղել, ես ժայռ եմ պեղել,
Ջնան ջրիկ եմ սարերից բերել,
Հիմա եկել ու ասում ես տո՛ւր...
Ա՛ռ, այս մեկն էլ ա՛ռ... /Ն.տ., 119/:

Հերոսի խոսքային տարբերակիչ գծերը այստեղ ավելանում են. «Ջնան ջրիկ եմ սարերից բերել» տողն ընդգծում է խոսողի անսահման կարոտը մարդկային մտերմիկ ու հարազատ հայրենի հող ու ջրի հանդեպ, միաժամանակ ընթերցողի մեջ յուրովի արթնացնում պատմական հեռավորության զգացողություն: Իսկ երբ լարվածությունը հասնում է գագաթնակետին, և շինականը տեսնում է, որ ինքը, կին-երեխան զրկվում են ամբողջ հացից, «որից դեռ պատառ չեն առել», այլևս անկարող լինելով համբերել, կոտը ձեռքից նետում է դեն, «երկինք պարզում ձեռքերն արևառ», ու զգացմունքների հեղեղը հրահեղուկ լավայի պես դուրս է ժայթքում շուրթերից.

Ոսկորին հասավ, տե՛ր, դանակն արդեն,
էլ ի՞նչ ես կեցել, ա՛ռ, հոգի՛ս էլ առ... /Ն.տ./:

Ժողովրդական դարձվածը /«Դանակն հասավ ոսկորին»/ և Աստծուն հասցեագրված, սուրսայր դաշույնի նման երկինք մխրճվող բողոքը /էլ ի՞նչ ես կեցել, ա՛ռ, հոգի՛ս էլ առ/ ամբողջացնում են կերպարը, բացում ու թարմացնում նրա և ընդհանրապես տառապյալ հայի հոգու ամենացավոտ վերքը:

Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Վ. Նալբանդյանը, գրողը «այստեղ յուրովի վարպետությամբ օգտագործելով հայ միջնադարի քնարերգուներից մեկի՝ Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ գեղեցիկ այգոյ, հոգոյ և մարմնոյ» խոհական բանաստեղծության պատկերներն ու համեմատությունները /պատկերի կառուցման սիստեմը/ ստեղծել է ճշմարիտ հույզով հագեցված կենդանի ու արտահայտիչ մի դրվագ, որ ինքնին շատ բան է ասում երկրի քաղաքական դառը ճակատագրի, օտար

լծի տակ տնքացող հայ շինականի սոցիալական ծանր կացության մասին, ժողովրդի հետզհետե լեռնացող զայրույթի մասին» /*Վ. Նալբանդյան*, հիշ. աշխ., էջ 150/:

Իրենց խոսքով միջանկյալ բնութագրված են նաև արաբ հարկահանները, ընդսմին լեզվական ամենասուղ միջոցներով: Ահա այն կարճ տրամախոսությունը, որ տեղի է ունենում նրանց միջև գեղջուկի նշված ընդվզումից անմիջապես հետո, և որը խիստ դիպուկ գծերով առանձնացնում է տիրոջը /մաքսապետին/ սպասավորից բացահայտելով իշխողի ոճրաբեռ էությունը.

-- Աբա՛ս, որքա՞ն էր պարտքն այս գյավուրի...
-- Քսան ջորեբեռ...
-- Քանի՞սը տվեց...
-- Տասնհինգը, տե՛ր..
-- Մոր փեշից պոկի՛ր լակոտին դրա
Ու հինգ բեռան տեղ գերեվա՛ր արա... /Ն.տ., 120/:

Հարկահանի խոսքը ավելի քան հավաստի է ու համոզիչ: Թվում է՝ ուրիշ բառ ու ոճով չէր խոսի ավար-ավերի վարժ արաբը. հայը նրա համար *պիղծ արարած է /գյավուր/*, նրա զավակը *լակոտ*: Նա չէր ասի *վերցրո՛ւ հայից*, այլ *պոկի՛ր* /Մոր փեշից *պոկի՛ր* լակոտին դրա.../, և ոչ թե *«Նրա լակոտին»*, այլ *«դրա լակոտին»* :

Եվ պետք է խոստովանել՝ փակագծված նախադասությունը ավելի իմաստ ունի, քան երևում է առաջին նվագ: Ենթաբնագրով հավելյալ կերպով մեր առաջ բացվում է մի այլ պատկեր. մայրն իր փոքրիկով, որ կպել-կախվել է իր փեշից, հոգու մխանքով սարսափահար հետևում է անցուդարձին:

Դրությունը փրկելու նպատակով մեջ է գալիս ու ընդդիմադիր կանգնում մի անծանոթ օտարական /հետո պիտի իմանանք, որ դա Սմբատն է/: Արաբը մտրակը հանում, բայց մի պահ վարանում է նրա «ահառիկ ու սեգ» տեսքից և թուլասիրտ վախկոտի հոգեբանությամբ, ինքն առաջինը հարվածելու փոխարեն, կարգադրում է յուրայիններին.

-- Է՛լ ի՞նչ ես նայում, տո՛ւր դրան, Աբա՛ս,
Ընդոստանում է գյավուրը, հասե՛ք... /Ն.տ., 121/:

Քիչ հետո, թվում է, պիտի ճչա «Հասեք օգնությա՛ն».

Եվ հասան ուրիշ երեք հարկահան,
Եվ դալար-դալար մտրակներ ելան,
-- Յա ադու ալլա՛հ,
-- Յա ադու ալլա՛հ.. /Ն.տ./:

Նույնիսկ անզեն ու անօգ մարդուն մտրակահարելիս ու խարանելիս դարձյալ ալլահին ապավինելը «Յա ադու ալլա՛հ», ևս ինչ-որ չափով երանգավորում է արևելյան նվաճողի խոսելակերպը:

6. Քանի որ խոսք բացվեց հողի չարքաշ աշխատավորի մասին, հարկ է նշել, որ այդպիսի դեմքեր էլի կան երկում, և յուրաքանչյուրը նրանցից այս կամ այն կերպ լեզվական տեսակետից ոճավորված է իր մտածողության, պահի հոգեբանական վիճակի և այլ հանգամանքների հաշվառումով:

Արժե, որ նրանցից առանձնացվի սասունցի շինականի ազգային խտացված *հատկանիշներով օժված այդ այրամարդու կերպարը:* Սա ամենայն իրավամբ կարող է համարվել ավելի ուշ ասպարեզ եկած «ղաչաղների» նախատիպը: Իր վանքի քահանային ծեծելուց հետո թողել է շենը, «քարափրթա հազար ճամփա անցել», եկել է Թոնդրակ, որպեսզի մի շատ կարևոր բան պարզի իրեն համար: Գյուղում նրան ասում են «Հարցդ տուր, թե բարի է».

-- Բարի է, բարի. Սասնա աշխարհի
Ականջն էս ամառ *ծեծծենոցի* պես
Մի լուր է ընկել *խիստ ուրախական:*
Ականջալուր ենք, որ *Սասնա տան ջոջ*
Էն Սանասարը, որ *հետն աղբերոջ*
Ծուռ Բաղդասարի
Բերեց ապառաժ քարերը սարի
Ու զարկեց *սան սուն,*
Շինեց մեր բարձրիկ,*գովական Սասուն,*
Մի զավակ ունի, որ *ժուկով գերվել,*
Մսըր է տարվել.
Խոսում են հիմա,
Թե գերությունից հրաշքով պրծել,
Եկել է էստեղ, նստել շենը ձեր,
*Որ գերյալ հայում փրկություն մի տա...*
Ճշմարի՞տ է դա... /ՕՕ, 132-133/:

Այնքան հմտորեն է ոճավորված նրա խոսքը, լեզվական ամբողջ կառույցը և բաղադրամասերի ամբողջ համակարգը այնքան հայմամասնորեն են հյուսված, որ կարելի է կարծել, թե գործ ունենք ժողովրդական էպոսի գրական մշակման ենթարկված մի հատվածի հետ:

Բարբառային-խոսակցական հոկված ու գրականացված տարրերն ու կապակցությունները /*հետն աղբերոջ, ժուկով գերվել, հայում փրկություն մի տա, խիստ ուրախական, գովական Սասուն* և այլն/, գրաբարադրոշմ *ականջալուր ենք* ստորոգյալը, էպիկական ծայնոթ պատկերները /«Բերեց ապառաժ քարերը սարի ու *զարկեց սան սուն»* և այլն/ այն տպավորությունն են ստեղծում, թե էպոսի կերպարներից մեկը հրաշքով կենդանացել է և իրեն բնորոշ առոգանությամբ ու իր դարի բնաշխարհիկ լեզվով բարբառում է իր կյանքի պատմությունը:

Մի անգամ ևս լսենք նրան.

Լաոյիս ասեմ, ինչ *խարջադար* ենք
Արաբին դարձել,
Հացի տաշտն ու մաղ կախել ենք պատից,
*Արաբ* մեր շենի մարդիկ *նվազգուց*,
Մեր շենի *խորոտ աղջիկներ* տարավ,
*Արաբ* մեր հոգին մեր բերանն *հասցուց*,
Ես ծով աշխարհում մեզ թողեց ծարավ... /ն.տ., 134/:

Ապա բողոքում է նաև հոգևոր հոգեառներից, որոնք հաճախ ետ չեն մնում օտար հարստահարողներից.

Եղ Մատղավանքն էլ ուրիշ մի *կուսից*
Տանում է, տանում
Ու չի կշտանում.
Վանքի ձեռնավորն եկել-կախվել էր
Իմ ես միրուսից,
Թե տասնորդը տուր.
Ասում եմ՝ չկա...
Չէ ու չէ՝ *տի տաս*...
Ասի՝ *չեմ ի տա*...

Դրանից հետո պարզ է, թե հետևանքը ի՛նչ է լինելու.

*Խոսք մի* իմ կողմից ու *խոսք մի ինոր*,
Ու կռիվ ընկավ...
Իմ գլխի մեջ էլ ծուռ *երակ մի* կա,
Ծուռ եմ *մի փշուր*,
*Հատ մի որ տվի*, իր վիզը ծռվեց,
Մնաց էդպես ծուռ... /ն.տ., 134-135/:

Երևում է, որ խոսողը իսկական ժողովրդի մարդ է, զվարճամիտ ու սրախոս: Թեև խոսում է ամենածանր, ողբալի կեցությունից, բայց չի դադարում երգիծելուց / *Իմ գլխի մեջ էլ ծուռ երակ մի կա, Հատ մի որ տվի, իր վիզը ծռվեց, Մնաց էդպես ծուռ*/:

Ասել, թե խոսում է բարբառով, ճիշտ չէր լինի, բայց սխալ կլիներ նաև նրա լեզուն անխառն գրական համարելը: Առկա է յուրահատուկ կերտվածք գրաբարի, միջին հայերենի ու բարբառային տարրերի իրարահյուս հենքի վրա, որտեղ, այնուհանդերձ, գերակշռողը գրական հայերենի քերականությունն է:

Բարբառային ձևեր են դիմավոր բայերի վերջավորությունները /նվազ*գուց*, հաս*գուց*, փոխ. *նվազեցրեց*, *հասցրեց*/. գրականից մասնակի շեղում է նաև այսպես ասած «հոդակուլությունը» «*Արաբ* մեր շենի մարդիկ նվազգուց»: Այստեղ նշենք, որ Վ. Դավթյանը հմտորեն է օգտագործել որոշ բարբառներից եկող այս իրողությունը: Դա այնքան

բնորոշ մի երևույթ է, որ շատ գրագետներ, պատահում է, մինչև կյանքի վերջը չեն կարողանում ընտելանալ հոդի ճիշտ կիրառությանը: Հ. Աճառյանի նման աշխարհահռչակ հայագետն անգամ հաճախ «կուլ էր տալիս» որոշիչ հոդը, որ մատնում էր նրա արևմտահայ ծագումը:

Բարբառային արտահայտություն է նաև որոշակի կառույցում տվյալ մասնավոր օրինակում, անձի ուղիղ խնդիրը իրի առումով կիրառելը /Մեր շենի խորոտ *աղջիկներ* տարավ, փոխ. *աղջիկներին*/: Խոսքին անհատական բնավորություն են հաղորդում նաև միջնադարում հաճախված բառաձևերը, որոնք են *լաո, խարջադար* /նոր պարսկ. բառ - خرجدار **.charġdar**, հարկատու/, *խորոտ* / գավառական բառ, որ գործածվում է արևմտահայերենում/, *հնոր, տի տաս, չեմ ի տա* /նույնպես գավառական հոլովածև ու բայածև/, այլև միջին հայերենին այնքան բնորոշ *մի* դերանվան ետադասումը /*խոսք մի, երակ մի, հատ մի*/, վերջապես բառեր կապելու և նախադասություններ կառուցելու խիստ ժողովրդական միջոցները /*Էդ Մատղավանքն էլ ուրիշ Մի կուսից տանում է, տանում Ու չի կշտանում, Վանքի ծեռնավորն էլ եկել-կախվել էր իմ էս միրուսից, Թե տասնորդը տուր. Ասում եմ չկա, Չէ ու չէ տի տաս, Ասի Չեմ ի տա...* և այլն/ ստեղծում են հիշողության մեջ երբեք չխամրող, խորապես տիպականացված, կենդանի մի կերպար:

7. Անմոռաց անձնավորություն է նաև Սիմավոն վանահայրը ժամանակի իմաստուն մի այր, որ ամբողջ կյանքը կամովին ու անվարձահատույց նվիրաբերել է հոգևոր մշակույթի սրբազան գործին և շարունակում է հայոց պատմության եղերամատյանի իր շարադրանքը: Այստեղ, ինչպես և սպասելի էր, ոճն ու գրելաձևը կտրուկ կերպով փոխվում են: Միանգամից ընկնում ենք խոսքային բոլորովին այլ միջավայր: Նախ որ վանահայրը շարքային շինական չէ և ոչ էլ նույնիսկ հասարակ աբեղա, այլ իրերի ու դեպքերի զարգացման պատճառահետևանքային օրինաչափությունների արմատները թափանցող, քննախույզ հայացքով օժտված, կյանքին սթափ աչքով նայող, համադրող ու վերլուծող մի իմաստուն փիլիսոփա, ինչը ենթադրել է տալիս արտահայտվելու պատշաճ եղանակ ու ձև: Եվ, իսկապես, որքան էլ կենդանի մարդ նա երբեք չի ասի ու չի ասում «Հատ մի որ տվի իր վիզը ծռվեց» կամ նման մի բան: Ուստի և նրա գրելաձևը /նա ներկայացվում է յուրահատուկ կերպով, միայն իր գրավոր խոսքով Մատյանի գրառումներով/ խստիվ համապատասխանում է իր հոգևոր կոչմանը. որքան բարձրաոճ է, նույնքան կենսունակ, նաև ճոխ ու վսեմ: Երբեմն երևում են գիտական ճշգրիտ բանաձևումներ հիշեցնող արտահայտություններ, որ անհրաժեշտ են երևույթների ու դեպքերի հավաստի բնութագիրը սերունդներին ավանդելու համար, և ամենակարևորը

բոլորեքյան առկա է գրաբարի խաբկանքը, այն էլ այնքան զգալի, որ կարելի է կարծել, թե ծերունին մեր հին պատմիչներից է ու իր Մատյանը շարադրում է հին հայերենով:

Հաստատենք մեր եզրակացությունը բնագրով: Դիմելով Աստծուն, որ «Սիմավոն աբեղայիս նվաստ» շնորհի ևս մի քանի տարվա կյանք, որպեսզի իր «մատներով թույլ ու երեր մատյանն այս վերջին իր ավարտին բերի», ծերունին գրում է.

Կարգով ժամանակի
Արդ հարկ է, որ այստեղ տարեգրենք ճշտիվ,
Տարեգրենք նաև առանց սրտմտության
Երևումն ու գործերն այն Սմբատի,
Որն ի Ծաղկոտնե է, գեղջեն Զարեհավան /ՃԾ, 140/:

Հետո գալիս է ժամանակաշրջանի բնութագիրը.

Հարկ է, սակայն, որ նախ զգաստությամբ խոհեմ
Քննենք, թե վասն ինչի՞ երևեցավ Սմբատ,
Չի եթե չիք պատճառ, ապա հուրն ի քարե
Դուրս չի ելնի երբեք ու չի շարժվի բնավ:
Ուրեմն, տե՛ր, սատա՛ր ու աջակի՛ց եղիր,
Որ ես ճշմարտությունն այս արկանեմ գրով,
Քանզի ժամանակս բարեբաստ չէ բնավ.. /և.տ./:

Անգեն աչքն իսկ կնկատի հին դարերի լեզվամտածողության տարրերը, որ պատմության շունչն են բերում խոսքին՝ ընթերցողին հավատացնելով, թե հավաստյավ գործ ունի պատմագրական հինավուրց, բայց շատ ծանոթ մի հիշատակարանի հետ: Առատորեն գործածված են ոչ միայն գրաբարյան բառեր և հոլովման ու խոնարհման ձևեր */արդ, աստ, զի, քանզի, վասն, ճշտիվ, ի Ծաղկոտնե, ի քարե, գեղջեն, երևեցավ, արկանեմ*/, ինչպես նաև ամբողջական կապակցություններ ու բառադասության եղանակներ */Տարեգրենք ... երևումն ու գործերն այն Սմբատի, Որն ի Ծաղկոտնե է, գեղջեն Զարեհավան, վասն ինչի՞ երևեցավ Սմբատ...* և այլն/:

Ուշադրություն է գրավում նաև մի «մանրուք», որ, սակայն, ամենևին էլ մանրուք չէ, այլ ոճավորման հմտորեն պեղված ու վերաիմաստավորված մի նրբագիծ: Հեղինակը խուսափում է *ը* հոդի կիրառությունից. կա՛մ ոչինչ չի դնում, կա՛մ դնում է միայն *ն* հոդ /այլև *ս, դ*/, ինչը զգալիորեն նպաստում է հարազատությանը գրաբարին /մի անգամ ևս հիշենք, որ հին հայերենը չէր ճանաչում *ը* հոդը/:

Այսպես, ուրեմն, ծերունի վանահոր խոսելածևի /ավելի ստույգ գրելածևի/ տիրագլուխ տարրը կիրառված գրաբարյան արտահայտություններն են, որոնցով հատկանշվում է ու տարբերակվում նրա

լեզվամտածողությունը: Ամենակարևորը, սակայն, այստեղ այն է, որ հնության այդքան շոշափելի զգացողությամբ հանդերձ՝ հեղինակի երևակայությամբ կերտված հերոսի խոսքը իրականում չի խախտում պատշաճից սահմանը այն իմաստով, որ բոլորովին էլ չի կտրվում ժամանակակից գրական հայերենի հողից: Նրա կիրարկած բոլոր ձևերը առանձին-առանձին այս կամ այն հաճախականությամբ հանդիպում են գեղարվեստական /և ոչ միայն գեղարվեստական/ այլևայլ երկերում: Բանաստեղծը պարզապես ի մի է բերել դրանք, խտացրել մեկ անձնավորության խոսքում, որով քանակը յուրովի վերածել է որակի /սխալ չհասկացվելու համար վերստին ընդգծենք, որ *աշխարհաբարը չի վերածվել «գրոց բարբառի»*, այլ վերջինիս քողով է պարուրել այն/:

Մի հատված էլ կարդանք աբեղայի Մատյանից: Նա այնուհետև խոսում է հասարակական-քաղաքական այն հարաբերությունների ու պատմական այն պայմանների մասին, որոնք ծնունդ տվեցին նոր աղանդին, անաչառ և ամենախիստ բնութագրումներով մերկացնում «մոլորության շավիղները ընկած, նյութն աստված դարձրած արծաթասեր կրոնավորներին», որոնք «ոչ թե Քրիստոսից շեղվել, այլ գործում են նրան ճիշտ հակառակ», նրանց բանսարկությունն է բիրտ ամենուրեք հիմի «սողում գալար-գալար՝ թորելով մաղձ ու թույն», որի հետևանքով կարգալույծ են եղել «սեր ու ազնվություն, ու մատնությունն է իր սև ատյանը բացել»: Ահա այստեղ էր, որ երևաց Սմբատն ու ռամիկին ասաց.

-- Աստծո ու մեր միջև պետք չէ միջնորդ,
/.../ Աստված իր պատկերն է ամենեցուն տվել,
Թող հավասա՛ր լինեն, ուրեմն, ամենեքյան,
Եվ չլինի՛ իշխան, և չլինի՛ թող տեր... /ն.տ., 142/:

Ապա գալիս է երկրի ներքին իրավիճակի ճշմարիտ նկարագիրը, որ միաժամանակ բացահայտում է ծերունի Սիմավոնի տագնապներով լի, հայոց աշխարհի ապագայի համար ծխացող, ազնիվ ու հայրենասեր հոգին.

Դա հույժ հաճո եղավ ռամկի սրտին
Եվ ի կատարումն մղեց նրան...
Ու ոչ միայն ռամկին, վանորայքից
Վանականներ փախան և համախոհ դարձան
Եվ գործակից դարձան թոնդրակեցոց:
Եվ արդ, հայո՛ց աշխարհ, չունես խաղաղություն,
Սավառնում է վրադ անագորույն մի մահ,
Ձնդաններդ բոլոր լիքն են բերնեբերան,
Ուրկանոցները քո լիքն են անմեղներով,
Եվ այրերդ խոհուն խենթանոց են նետված,

/.../ Ու դու խեղդես պիտի ծայնը սրտիդ,
Խեղդես ծայնը խղճիդ ու հառաչդ խեղդես:
Եվ բանսարկու մարդիկ, նենգ ու քսու մարդիկ
Ասպարեզ են գտել ու ելել են որսի:
Եվ բավ է, որ քեզ կնքեն հերձվածողի անվամբ,
Որ կորստյան գնաս դու սերնդե սերունդ /ն.տ., 142-144/:

Վ. Նալբանդյանի բնութագրությամբ «բանաստեղծական արվեստի մի իսկական գյուտ է /.../ Սիմավոնը իր ներքին խոր դրամատիզմով, որի նախատիպն անշուշտ պիտի որոնել «սև վեղարավորների» տգետ ու շահամոլ միջավայրից դուրս, մեր անցյալի պատմիչների, հայ մշակույթի ականավոր գործիչների անձնավորությունների մեջ: Կորովամիտ, ժամանակի բարդ իրողությունները սթափ աչքով գնահատող այդ ծերունին որքան շատ է հիշեցնում քերթողահայր Խորենացուն, ստախոս աբեղաների ձեռքից հալածված ճարտասան պատմիչ Փարպեցուն, ավելի ուշ դարերի մարդկանց հանճարեղ Նարեկացու հորը՝ ժամանակի կաթողիկոսից բանադրված Խոսրով Անձևացյաց /պետք է լինի *Անձևացի* -- Ա.Պ./ եպիսկոպոսին, նույն Նարեկացու ուսուցչին, կաթողիկոսի հարկադրանքով մահվան անկողնում թոնդրակեցիների աղանդն անիծող Անանիա Նարեկացուն» /*Վ. Նալբանդյան*, հիշ. աշխ., էջ 528-529/:

Մնում է ավելացնել, որ գրելածևի վրա էլ է զգացվում Խորենացու, մասնավորապես Ղ. Փարպեցու ոճի կնիքը. առաջինից յուրովի փոխ առած հստակ, ճշգրիտ ու գիտական ձևակերպումները մերթ ընդ մերթ ընդմիջվում են վերջինիս հայտնի «Թուղթը» հիշեցնող պատկերավոր ու դիպուկ դարձվածներով /հմմտ. «Եվ նյութվեցին նորից բորբորիտյան գործեր, եվ աշխարհս նորից խռովյալ է սաստիկ... Ռամիկն ապստամբել և կամենում է, տե՛ր, Իշխանին վար բերել երիվարից իր սեգ...», ն.տ., 147/:

Նկատենք նաև, որ ինչպես իր մեծ նախորդները, սա ևս հալածական դարձավ: Այս մասին իմանում ենք հայր Ուխտանեսի աղոթքից առ Աստված.

Տե՛ր, փրկյա՛ չարեն, ժամն է տարաժամ..
Հայր Սիմավոնին զնդան նետեցին,
Ու դողում եմ ես ահից չարագույժ... /ն.տ., 187/:

8. Վ. Դավթյանը, գեղանկարչության լեզվով ասած, ստվերագծերի ու նրբագծերի վարպետ է: Պատահում է դիպուկ մի արտահայտությամբ, մի նախադասությամբ կամ դարձվածով նա ստեղծում է ավարտուն մի կերպար: Նա կարողանում է որսալ դեմքի տվյալ իրադ-

րութան մեջ ամենաբնորոշ ու ամենաէական այն գծանկարը կամ հնչապատկերը, որ միանգամից, տեղնուտեղը բացահայտում է նրա ողջ էությունը, առանձնացնում նրան շրջապատից ու անհատականացնում՝ որպես ամբողջական մի բնավորություն, որպես տրամադրության ու հոգեվիճակի ապրված պահի հավերժացում:

Ականա հիշում ենք ֆրանսիական մեծ գեղանկարիչ Պաբլո Պիկասոյի կրկեսային նյութի վրա ստեղծած ճեպանկարների շարքը՝ իր այնքա՜ն բնորոշ ու կենդանի մարմիններով, կանացի հմայիչ ու գերող կերպարներով, որոնք արտահայտված են «մեկ գծի» սկզբունքով, ձեռքի մեկ ու միակ շարժումով, բայց այն աստիճանի համոզիչ, որ հավատացնում է, թե կինը իր մերկության մեջ ուրիշ ավելի գերող ու գեղեցիկ ուրվագիծ երբեք ունենալ չի կարող:

Վ. Դավթյանը ևս ունի, եթե կարելի է այսպես ասել, նման ճեպանկարների մի ամբողջ շարք, որ նույնպես կերտված է «մեկ արտահայտության» հիմունքով: Թեև անանուն հերոսներ են դրանք /անձնանունը այստեղ էական դեր չի խաղում/, սակայն մի ակնթարթ փայլատակելով՝ ընդմիջում են խոսքը պահի պատշաճ ասված մի բառով, բառակապակցությամբ կամ նախադասությամբ և դրանով իսկ պայմանավորում են շրջապատի անցուդարձի գեղարվեստական պատկերի ընդհանուր հնչեղությունը:

Բանաստեղծը, ինչպես արդեն նկատել ենք, հմուտ է զանգվածային տեսարանների նկարագրության մեջ: Ահա Մանազկերտի հայտնի շուկան, որին այլ առիթներով անդրադարձել ենք մի երկու անգամ: Վերջին անգամ երևում է Իբն-Մանսուրը՝ իր գերիների ստվար բազմությամբ: Վաղը նեթ նա մեկնելու է Արաբստան: Այդ օրը ռամիկը, չգիտես որտեղից, շատացել է, ու շարունակում է հոսքը: Շուկայում եռուզեռ է, ժխոր. մեկը իր ապրանքն է գովում, մյուսը սակարկում գինը, երրորդը... Բայց ավելի լավ է՝ ձայն տանք հեղինակին.

Եվ հանկարծ, հանկարծ այր մի շինական
Իր ահեղ ճիչով խլացրեց շուկան
Ու գրկեց գերի մի աղջնակի..
*--Գտել եմ, գտե՛լ, Թենի՛, զավա՛կս,*
*Անտե՛ր որբուկս, իմ արեգա՛կս,*
*Գտել եմ, գտե՛լ...*
--Քաշել մտրակի՛,
*--Գտել եմ, գտե՛լ...*
*--Ախ, փրկի՛ր, հերի՛կ,*
*Ոտքերս արնել, սրտիկս կէրի...*
--Հնդու համեմո՛ւնք,
--Մսրա սև սնգու՛ւյր... /ԾԾ, 208/:

Համոզիչ ու հարազատ նկարագիր: Իր պարզության մեջ իրոք ցնցող մի տեսարան, որի կենտրոնում են, ո՞վ գիտե, տաժանագին ինչպիսի՛ քար ու քարշանքներից հետո իրար գտած հայր ու դստրիկը: Բանաստեղծը, դժվար չէ նկատել, խոսքի մեջ խիստ ժուժկալ է, նույնիսկ սակավապետ: Կարելի էր սպասել, որ նա կկատարի հոգեբանական վերլուծություններ, կծավալվի մանրամասնությունների մեջ, կխորանա նրանց ապրումների մեջ, մանավանդ որ դրա համար նյութական բոլոր հիմքերը կան: Բայց այդպես չի վարվում և հետևաբար շահում է գեղագիտորեն:

Հարազատներից ամեն մեկի շուրթերին դնում է միայն և միմիայն մեկական նախադասություն, բայց այնքա՜ն խոսուն ու արտահայտիչ, որ ընթեցողի առաջ բարձրանում են կենդանի մարդիկ իրենց ներքին աննկարագրելի ապրումներով, անսպասելի ուրախությամբ, կարոտով, հանկարծահաս հույսի ու փրկության ակնածանքով: Ի՞նչ է ասում հայրը. համարյա թե ոչինչ. ընդամենը մեկ կոչական կրկնված մի քանի տարբերակով */Թենի՛, զավա՛կս, անտե՛ր որբուկս, իմ արեգա՛կս/*, և մեկ ստորոգյալ նույնպես կրկնված */Գտել եմ, գտե՛լ.../*: Սակայն նրա բառերի մեջ ծնողական որպիսի՜ քնքշանք ու գորով կա, ինչպե՜ս է անհատականացված ու տարբերակված նրա խոսքը: Իսկ Թենի՞ն: Սա էլ իր եղած-չեղած մի նախադասությամբ «*Մ՜ախ, փրկի՛ր, հերի՛կ, ոտքերս արնել, սրտիկս կէրի...*», դառնում է ընդհանրացված ու խտացված գեղարվեստական ավարտուն մի բնավորություն:

Զարմանալի հնչեղությամբ է տիպականացված տարաբախտ աղջնակի խոսելաձևը: Թվում է՝ նա խոսում է իրերի զարգացման տվյալ հանգուցակետի համար միակ հնարավոր և ընդունելի բառերով ու զուգորդություններով. *հայր* կամ *հայրիկ* ձևերի փոխարեն *հերիկ, սիրտս*-ի փոխարեն *սրտիկս*, վերջապես ինչպիսի՛ օրեր պիտի տեսած լինի նա՝ այդ տակավին անչափահաս երեխան, որ ասի *«սրտիկս կէրի»*: Այս մասին էլ, իհարկե, ոչ մի խոսք չկա պոեմում, բայց հեղինակը պատումի ներքին զորությամբ երևակայել է տալիս նաև չասվածը:

Հեղինակի ուշադրության կենտրոնում է նաև միջավայրը: Թեև տեղի է ունենցել էությամբ ավելի քան ողբերգական ու ցնցող մի դեպք, որ չգիտես ինչո՛վ կվերջանա /մի նոր գերությա՞մբ, թե՞ արյունով, համենայն դեպս ոչ խաղաղությամբ/, սակայն շրջապատի պետքը չէ ամենևին. շուկայում շարունակվում է եռքը: Հենց կողքից լսվում է «--Հնդու համեմո՜ւնք, Մսրա սև սնգո՜ւյր» և այլն:

Ահա ևս նման մեկ-երկու ուրվագծային կերպարներ իրենց ինքնատիպ ու ինքնաբնութագրող արտահայտություններով:

Մեկը /Սմբատը/ նույն շուկայում խոսք ու զրույցի է բռնվում գերեվաճառի հետ.

--Ալ-Իբն-Մանսո՛ւր, Ասում են՝ այսօր
Դու գերիներ ես բերել շատ ընտիր...
--Գնե՞լ ես ուզում...
--Ուզում եմ, այո՛:
--Ուզո՞ւմ ես ընտրի՛ր... /Ն.տ., 209/:

Այս խոսակցությունը տեղի է ունենում գերիների իսկ շրջանում, նրանց ներկայությամբ: Սրանք, որ տեսել են ամեն տեսակի գնորդներ, կարծես բնազդով զգում են, որ այս մեկը առուտուրի համար չէ, որ ուզում է իրենց գնել, կամ այլ շահադիտական նպատակներով, արտաքին տեսքն էլ, մանավանդ, վաճառականի նման չէ, և ամենակարևորը՝ հայ է: Ու սկսվում է աղերսագին, մինչև հոգու հատակը ցնցող ու արցունք քամող, իրար ընդհատող անամոք «ինքնագովությունը»:

*--Գնի՛ր ինձ, կտրի՛ճ, թե գնել կարես,*
*Ճորտակ եմ, գինս էլ ծանր չէ այնքան...*
*-- Ա՛խ, ինձ էլ, ինձ էլ, քաջառողջ եմ ես,*
*Ձմռուտ դարբին եմ ու լավ շինական:*
*Ա՛խ, ինձ էլ, ինձ էլ իմ զավակի հետ...*
*Արաբստանում կկորչենք անհետ... /Ն.տ., 209/:*

Պատկերացնել է պետք, թե ի՛նչ օրի է հասել մարդը, որ սեփական անձն է հանում աճուրդի՝ միաժամանակ հասկացնել տալով, որ իր գինը այնքան էլ բարձր չէ */Ճորտակ եմ, գինս էլ ծանր չէ այնքան/*:

Ապա երկրորդը, երրորդը և ուրիշ շատերը դիմագծվում են մեկերկու բառով, որ խտացնում են նրանց մխվածքի պես դիպուկ ու սպառիչ բնութագիրը:

Այսպիսով՝ բառական-քերականական ամենասուղ միջոցներով հեղինակը ոչ միայն հասնում է հերոսների ինքնադրսևորման և լեզվական որոշակի ու ցայտուն անհատականացման, այլև քնարափիլիսոփայական խորը ընդհանրացումների:

Գործող անձանց խոսքը օրինաչափ կերպով անհամեմատ ավելի իմաստ է պարունակում, քան իր առարկայական-բառական նշանակությունն է: Այնտեղ՝ ենթաբնագրում, հաճախ կարելի է ակնարկ գտնել խոսողի և՛ դասակարգային պատկանելության, և՛ մտածողության եղանակի ու գիտակցական մակարդակի, և՛ հոգեկան աշխարհի ու բնավորության էական գծերի մասին, և այս բոլորը յուրաքանչյուր առանձին դեպքում դրսևորվում են լեզվական յուրատիպ ոճավորումով, որ անկրկնելի է, ինչպես ինքը անկրկնելի մարդը:

9. Վ. Դավթյանի կերպարաստեղծման արվեստը իր բարձրակետին է հասնում Սմբատ Զարեհավանցու՝ երկի գլխավոր հերոսի խոսքում: Սրա խոսելածևը ևս, ի՛նչ ասել կուզի, առանձնանում է ու բնորոշ-

վում յուրահատուկ երանգավորումով: Նա միակ անձն է, որ երևում է երկի սյուժետային գծի զարգացման գրեթե բոլոր ոլորտներում, ուղղակի կամ անուղղակի մասնակցում բոլոր դեպքերին ու իրադարձություններին: Սա իր հերթին հնարավորություն է ընձեռում հեղինակին կենտրոնական դեմքին անդրադառնալու տարբեր առիթներով, հասարակական-քաղաքական անհամասեռ իրավիճակներում: Դրանով նրա խոսելաձևը ստանում է բազմազան երանգավորումներ:

Բանաստեղծի ըմբռնմամբ մեծ առաջնորդը չէր կարող չլինել ժամանակի ամենազարգացած դեմքերից մեկը: Ըստ որում նրա կերպարը պատրաստի վիճակում չի ներմուծվել երկի մեջ, այլ պոեմում պատկերված տիպական հանգամանքներում ապրել է իր բնական ու դինամիկ զարգացումը «վանական կյանքին ընտելացած, իր հոգևոր կոչմանը անտրտունջ ծառայող, ձեռագրեր ընդօրինակող պատանի դպիր-ծաղկողից, ասկետական կյանքի նորմերի դեմ իր առաջին ընդվզումից մինչև աղանդապետի բարձր դիրքը, մինչև թոնդրակյան ահեղ կռվի ու Ծումբա վանքի ավերման ղեկավարումը, մինչև մահը հերոսաբար ընդունող նահատակի իր վախճանը» /*Վ. Նալբանդյան*, հիշ. աշխ., էջ 522/:

Ահա դպիր Սմբատը, ուշաթափ ընկած, ջերմում է. դա հետևանք է արաբ հարկահանների վայրագ գանահարության: Նրան խնամում են դարբին Դանանի դուստրերը: Մերթ ընդ մերթ պարզվում է գիտակցությունը, և սկսվում են կասկածները «Բարձրյալն Աստծո» գործերի արդարության վերաբերյալ:

Կիսարթուն թե տենդի մեջ մենախոսության կարգով ծայր են առնում առաջին բողոք-տրտունջն ու պոռթկումները հասցեագրված «Վերին Արարչին»:

-- Լսի՛ր, արարի՛չ, գաղտնատե՛ս, լսի՛ր,
Դա՛տ ունեմ քեզ հետ,
Եվ թող հանդուգն չթվա դա քեզ,
Տարակուսանքն իմ ես քեզ եմ բերում
Այսօր և հավետ
Ու իմ տրտունջն եմ բերում աղեկեզ... /ՕՕ, 128/:

Շարքային ընդօրինակող գրիչը կամ վանականը այս ոճով ու լեզվով չէր կարող խոսել. բառերի արանքից փայլատակում է մի ըմբոստ ոգի. որ համարձակվում է աստծու հետ խոսել հրամայական տոնով /Լսի՛ր, արարի՛չ, գաղտնատե՛ս, լսի՛ր/, և մինչև իսկ դատի ելնել նրա դեմ /Դատ ունեմ քեզ հետ/: Այսքանից հետո անսպասելի չեն բազում կնճռոտ «ինչու»-ները, որոնք պատասխան են հայցում.

Թե աստվածային քո նույն կավից են
Բոլորն արարված,

Թե աստվածային նույն պատկերն է
Բոլորին տրված,
Ինչո՞ւ է հապա իմ դեմքի վրա
Քո պատկերն այսպես
Մտրակահարված:
Եթե սերն, իրոք, շնորհ է վերին
Քո ձեռքով տրված,
Ինչո՞ւ է հապա իմ սերը այսպես
Շղթայի զարկված... /ՕՕ, 128/:

Խոսելածևի մեջ այսպես հետզհետե ուրվագծվում է ապագա երկիրը ցնցած ու պատմության զարգացման ընթացքի վրա անջնջելի հետք թողած ժողովրդական ապստամբության ղեկավարի մտքի տրամաբանության ուժը, որի վրա և շեշտը դնում է բանաստեղծը նրա խոսքը անհատականացնելիս:

Այստեղ հարկ է կանգ առնել մի միջանկյալ հանգամանքի վրա, որ կերպարաստեղծման և լեզվական ոճավորման տեսակետից այնքան էլ անկարևոր չէ: Հաճախ հեղինակը մի տեսակ «կարդում է» իր հերոսի մտքերը կամ վերհուշի կարգով «խոսում» նրա փոխարեն: Սա չի կարելի համարել ներքին խոսք, որովհետև նման պարագայում ենթադրվում է հեղինակային համապատասխան նշում. տարբեր է լինում նաև արտաքին կառուցածևը: Այսպես, օրինակ, վերցնենք հետևյալ նկարագիրը. ջերմախտով հիվանդ, իր մահճում պառկած Սմբատի մշուշված հայացքը սահում է շարժանկարի պես իրար հաջորդող, անցյալում ապրված դրվագների վրայով: Ահա «մագաղաթը իր ձեռքով ծաղկած, դեղին մագաղաթ ու որդան կարմիր: Կարմիր ծաղիկ է, նռենու ծաղիկ, ու կարմիրի մեջ մի կարմի տաղիկ: Եվ բարբառում է տաղիկն այն կարմիր, թե «Սերն է աստված, ու աշխարհը սեր» /ն.տ., 125/:

Խոսքի կառուցատիպն այստեղ բաղադրված է այնպիսի տարրերից, որոնք չլինելով, այսպես ասած, հեղինակային նկարագիր, ոչ էլ ուրիշի /մեջբերվող կամ հերոսի/ ուղղակի խոսք, այսուհանդերձ, նրբագծում են վերջինիս մտածողությունը, ուրեմն և խոսելածևը: Նշված տեսարանին հաջորդում են կենցաղային այլ դրվագներ և հետո

Հետո արևն ուշաթափվեց...
Ու սեղմվեց կրծքին աղջկա կուրծք մի սիրուն...
Խավար եղավ հետո... շունչը հատվեց...
Գլխին պտույտ եկավ մի ողջ երկինք,
Ու լույս եղավ...
Հետո մատների տակ

Նվաղում կար ու դող, կար պարանոց մի տաք,
Կուրծք կար դողդոջ,
Կրծքի խենթ ելևէջ...
Ու չիմացավ ծաղկած խնձորենի՞ն էր դա,
Թե՞ աղջիկն էր բուրում արբունքի մեջ...
Փառաննձեմը...
Խոնավ, բուրող ու տաք... /ն.տ. 126/:

Հեղինակը ուղղակիորեն ոչինչ չի ասում, ոչ էլ հերոսի անմիջական խոսքն է մեզ որևէ բան հուշում, բայց վերհուշի կարգով արված նկարագրությունը բացահայտում է Զարեհավանցու հոգեբանության նոր գծեր, ներկայացնում նրա կերպարի նոր հատկանիշներ: Պարզվում է, որ, բացի քաղաքական գործիչ լինելուց, նա նաև աշխարհիկ կյանքի մարդ է՝ բառիս բովանդակ իմաստով: Սակայն, այնուհանդերձ, պետք է խոստովանել, որ նրա իսկական հերոսական էությունը, ուրեմն և խոսելածևի բնութագրական երանգները լավագույնս դրսևորվում են քաղաքական գործունեության հետ կապված տեսարաններում:

Այս առումով խիստ ուշագրավ է Սմբատի և Թոնդրակը պաշարած կրոնի սպասավորների ու ծախու զորքի պատգամախոս վանահոր հակամարտ զրույցը: Վերջինս, որ կորովի, «վեհատես ու ճարտար» մի հոետոր է, և պետք է ասել՝ աղանդավորների առաջնորդին արժանի ընդդիմախոս, նախ գեղեցիկ, ճշմարտանման ու ազդեցիկ դատողություններով ու արտահայտություններով փորձում է համոզել իր հակառակորդին, որ մեծ մոլորության մեջ է, ուստի և ապստամբների հետ միասին «խաղաղությամբ» պետք է ընդունի իր պարտությունը, հանձնվի և գնա եկեղեցի ապաշխարելու: Սմբատն այս ստահոդ կեղծիքը մերկացնում է սուր ու անհերքելի առարկություններով, որոնք գաղափարի մարդու ներքին հավատամքը բացահայտելուց զատ, նաև ներկայացնում են նրա խոսքը՝ իր արտաքին մասնահատկություններով: Բերենք մի երկու հատված այս տրամախոսությունից.

-- Ողջույն ձեզ, բյուր ողջույն, իմ մոլորյալ գառներ,
Ողջո՛ւյն ձեզ, բյուր ողջո՛ւյն, նաև ապաշխարանք...
Ապաշխարա՞նք, ինչո՞ւ... Մեղք չենք գործել բնավ,
Արածներս միայն արդար վար է ու ցանք:
-- Մեղք չէ՞ք գործել բնավ... Օ՛, մեկը չէ, ցավոք,
Բյուր են մեղքերը ձեր, իմ մոլորյա՛ր գառներ...
-- Եվ, սակայն, մե՛կն ասա..
-- Ասեմ և նախ ասեմ,
Որ դադարել եք դուք աղոթել առ երկինք,
Եվ դադարել եք դուք հաղորդություն առնել
Ու զոհ անել աստծուն:

-- Ամեն արևածագ
Մեր առաջին աղոթքն առ աստված ենք հղում
Ու փա՜ռք տալիս նրան...
-- Եվ դա որտե՞ղ արդյոք,
Երբ չեք հաճում մտնել եկեղեցի և վանք:
-- Մեր սրտի մեջ, հոգում, անտառներում կանաչ,
Մեր հանդերում ծաղկոտ, մեր լեռների վրա,
Ուր առավել ենք մենք աստծուն մոտիկ ու մերձ...
...Սակայն զոհի մասին
Խոսք իսկ պետք չէ անել... Ի՞նչ է անձիկը մեր,
Զոհ չէ՞ ամբողջովին... /ԾԾ, 158/:

Առանց հեղինակային միջամտությունների էլ պարզից պարզ է, թե ով ի՛նչ է ասում: Ոչ պակաս ինքնատիպությամբ է ոճավորված նաև աբեղայի խոսքը: Երևում է, որ նա ևս իր հավատի համոզված ուխտավորն է, ունի արժանապատվության բարձր գիտակցություն, գիտե ժողովրդի հետ խոսելիս հայրական քնքշանք ու հոգատարություն ցուցաբերելու պահիպատշաճ ձևերը /Օ՜, ցավոք, մեկը չէ, բյուր են մեղքերը ձեր, *իմ մոլորյալ գառներ.../*, որոնք նկատում է նաև Սմբատը և կծու շպրտում, թե՝

-- Խորամանկ մտքի
Ճարտար շահարկումից ե՞րբ է արդյոք կյանքում
Երջանկություն ծնվել... /ն.տ., 159/:

Բերենք մի հատված էլ քերթողական արվեստի տեսակետից խիստ ուշագրավ այս բանավեճից ու ամփոփենք մեր խոսքը.

-- Եվ արդ ի՞նչ ես ուզում...
Մի կարճատև ու սին երջանկության համար
Աղետի ես մատնում *ժողովուրդս* հայոց,
Պառակտելով նրան եկեղեցուց իր սուրբ...
-- Պառակտում եմ, քանզի ձեր հեզության կոչով
Ճորտություն եք սնում հայի հոգում,
Որ նա անվերջ մխա...
--Մխանք պիտի, որդի՛ս,
Մխանք պիտի այսպես, որ չհանգչենք երբեք:
-- Ո՛չ, շառաչենք պիտի կայծակի պես:
-- Բայց, ավա՜ղ, կայծակը մի վայրկյան է տևում:
-- Մի վայրկյան է տևում, բայց այդ վայրկենական
Հզոր բռնկումից երևում է ճամփան,
Եվ հորիզոնն է ողջ տեսանելի դառնում... /ն.տ., 160/:

Հակոտնյա մտքերի, դատողությունների, իրարամերժ ուժերի ու դավանանքների իսկական ճակատամարտ է սա, որի երկու բևեռնե-

րում կանգնած են կենդանի անհատականություններ յուրակերպ տրամաբանությամբ, հոգևոր-գաղափարական համոզված դիրքորոշումով և ամենաանսպասելի փաստարկը տեղնուտեղը «սրամտորեն» հերքելու հռետորական ունակությամբ: Հարկ չհամարելով տրոհելու ընդդիմախոսների խոսքային կառուցվածքի բաղադրամասերը, որոնք առանց այն էլ ավելի քան թափանցիկ են, նշենք միայն, որ դրանք որքան պարզ են ու անպաճույճ, նույնքան խիտ են, տարողունակ ու տիպարային և էապես ներդաշնակում են կերպարի ներքին բովանդակությանն ու խորհրդին:

* * *

Վ. Դավթյանը, իր խոսքերով ասած, «համարձակորեն գնալով /.../ *դեպի ազգային մշակույթի նախահիմքերը*», ձգտում է «*ազատվելու ավելորդ ծանրաբեռնվածությունից, պաճուճանքից*», միտում է «*ազատության ու բնականության*» /***Վ. Դավթյան,*** ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը», ԳԹ, 10. 12, 1965. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Նրա ստեղծագործություններում և մասնավորապես պատմական ասքապատումներում ի հայտ եկան ու վերստին հնչեցին հայոց լեզվի վաղուց մոռացված ու լռած շատ ու շատ նվագներ ու բառապատկերներ:

Մի առիթով նա նկատել է. «Կան բանաստեղծներ, որոնց երգը մարտի շեփոր է ու կռվի քայլերգ, կան, որ տառապանքի ու ցավի հառաչանքով են ընդվզում բախտի ու անարդարության դեմ, կան, որ իրենց ժողովրդի կենսափիլիսոփայությունն առած իմաստուն զրույց են բացում մարդու և ժամանակի հետ... » /***Վ. Դավթյան,*** Տերևի սոսափյունից մինչև անհունը, «Հայրենիքի ձայն», շաբաթաթ., 17, 02. 1971/:

Կարդալով «Ծուխ ծխանի» ժողովածուն այնտեղ կարող ենք գտնել և՛ մարտի շեփոր ու կռվի քայլերգ, և՛ տառապանքի ու ցավի հառաչանք, և՛ ժողովրդական կենսափիլիսոփայությամբ հագեցած իմաստուն զրույց մարդու և ժամանակի հետ:

# ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՆԱԼԻ

Ա -- *Համո Սահյան,* Բանաստեղծություններ, երկու հատորով, հ.Ա, Եր., 1967:
ԱՋ -- *Պարույր Սևակ,* Անլռելի զանգակատուն, Եր., 1966:
ԱՌ – *Համո Սահյան,* Առագաստ, Եր., 1947:
Բ -- *Համո Սահյան,* Բանաստեղծություններ, երկու հատորով, հ. Բ, Եր., 1969:
ԲԵՀ -- Բանբեր Երևանի համալսարանի, հանդես, Եր.:
ԲՀՊ -- *Բաղիշ Հովսեփյան.* Դու հասկացա՞ր ինձ, Եր., 1971:
ԲՎ – *Համո Սահյան,* Բարձունքի վրա, Եր., 1955:
ԳԹ - «Գրական թերթ», շաբաթաթերթ, Եր.:
ԵԿԵԱ -- *Եզնըկա Վարդապետի Կողբացւոյ* Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914:
ԵՉԸԵ -- *Ե. Չարենց,* Ընտիր երկեր, Եր., 1954:
ԵրՊՀ ԳԱՏ -- Երևանի պատական համալսարանի «Գիտական աշխատությունների տեղեկագիր», Եր.:
Թ – *Վահագն Դավթյան* , Թոնդրակեցիներ, Եր., 1961:
ԺՀԼԲԲ -- Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, հ. 1, Եր., 1969, հ. 2, 1971:
ԼԻԱԺ – ՀՍՍՀ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի «Աշխատությունների ժողովածու», Եր.:
ԼՀԳ -- ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», ամսագիր, Եր.:
ԼՈՀ – ՀՍՍՀ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի «Լեզվի և ոճի հարցեր», ժողովածու, հ. 2, Եր., 1964:
ՕՕ -- *Վ.Դավթյան,* Օուխ ծխանի, Եր., 1969:
ՕՏ – *Համո Սահյան,* Օիածանը տափաստանում, Եր., 1953:
ՀԲԲ-- *Ստ.Մալխասյանց,* Հայերէն բացատրական բառարան, հհ. 1-4, Եր.,1944-1945:
ՀԵՄ – *Համո Սահյան,* Հայաստանը երգերի մեջ,Եր., 1962:
ՀԼՀԲ -- *Ա. Սուքիասյան,* Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Եր., 1967:
ՀՍՍՀ ԳԱՏ -- «Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների», ամսագիր, Եր.:
ՄԱ -- *Համո Սահյան,* Մայրամուտից առաջ, Եր., 1961:
ՄՀՔ – Մարգարիտներ հայ քնարերգության, հ. 1, Եր., 1971:
ՆԴԲ -- *Համո Սահյան.* Նաիրյան դալար բարդի, Եր., 1957:
ՈԵ -- *Համո Սահյան,* Որոտանի եզերքին, Եր., 1946:
ՊԲՀ -- «Պատմաբանասիրական հանդես», եռամսյա հանդես, Եր.:

ՍԱՐ -- «Սովետական արվեստ», ամսագիր, Եր.:
ՍԲ -- *Համո Սահյան*, Սեզամ, բացվիր, Եր., 1972:
ՍԳ -- «Սովետական գրականություն», ամսագիր, Եր.:
ՍԴ -- «Սովետական դպրոց», շաբաթաթերթ, Եր.:
ՍՄ – *Համո Սահյան*, Սլացքի մեջ, Եր., 1950:
ՎՏԵ -- *Վահան Տերյան*, Երկեր, Եր, 1956:
ՔԵ -- *Համո Սահյան*, Քարափների երգը, Եր., 1968:
**ВЯ – «Вопросы языкознания», ежемесячный журнал, М.**
**ЛА – «Литературная Армения», ежемесячный журнал, Ер.**
**ЛГ – «Литературная газета», еженедельник, М.**

# ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ցանկի մեջ տեղ չենք տվել պարբերական մամուլում հրապարակված այն հոդվածներին, որոնք ուղղակիորեն չեն առնչվում սույն աշխատությանը:

## ՀԱՅԵՐԵՆ


*Աբեղյան Մ.*, Երկեր, հհ. Ա,Բ,Գ,Դ,Ե, Եր., 1966-1971:

*Աբեղյան Մ.*, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Եր., 1933:

*Աբեղյան Մ.*, Հայոց լեզվի տեսություն, Եր., 1965:

*Աբրահամյան Ա.Ա.*, Բայը ժամանակակից հայերենում, գիրք Ա, Եր., 1962:

*Աբրահամյան Ս.Գ.*, Արդի հայերենի ստացական հոդերը, ԵրՊՀ ԳԱՏ, հ. 42, Եր., 1955:

*Աբրահամյան Ս.Գ.*, Ժամանակակից հայերենի շարահյուսության մի քանի հարցեր, Եր., 1962:

*Աբրահամյան Ս.Գ.*, Չթեքվող խոսքի մասերը և նրանց բառական ու քերականական հատկանիշների փոխհարաբերությունը ժամանակակից հայերենում, Եր., 1965:

*Աղաբաբյան Ս.*, Ակսել Բակունց, Եր., 1971:

*Աղաբաբյան Ս.*, Արդի քննադատությունը հայելու առաջ, «Գարուն» ամսագ., Եր., 1970, № 10:

*Աղաբաբյան Ս.*, Եղիշե Չարենց, հ. Ա, Եր., 1973:

*Աղաբաբյան Ս.*, Հայերենի բանաստեղծության հարցերից, ՍԳ, Եր., 1969, № 7:

*Աղաբաբյան Ս.*, Հայ գրականության գեղագիտական նոր որակը, ՍԳ, Եր., 1971, № 1:

*Աղայան Էդ.*, Դրվագներ Արևելքի գրականության պատմության, Եր., 1971:

*Աղայան Էդ.*, Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը, Եր., 1967:

*Աճառյան Հ.*, Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. 1, Եր., 1954:

*Այտընեան Ա.*, Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի

հայերէն լեզուի, հանդերձ ներածութեամբ եւ հաւելուածով, Վիեննա, 1966:
*Առաքելյան Վ.*, «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի ոճական առանձնահատկությունների մասին, ՍԳ, 1963, № 1:
*Առաքելյան Վ.*, Ավ. Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճական առանձնահատկությունները, Եր., 1954:
*Առաքելյան Վ.*, Կրկնության արվեստի մի քանի առանձնահատկությունների մասին, ՍԳ, 1969, № 1:
*Առաքելյան Վ.*, Հայերենի շարահյուսություն, հհ. 1, 2, Եր., 1958, 1964:
*Առաքելյան Վ.*, Հայերենի պարբերույթը, Եր., 1968:
*Առաքելյան Վ.*, Պարույր Սևակ, «Սայաթ-Նովա», ԼՀԳ, Եր., 1970, № 2:
*Աստրյան Մ.*, ժամանակակից հայերենի ձևաբանության հարցեր, հհ. 1, 2, Եր., 1970, 1973:
*Ավագյան Մ.*, Նաիրի Զարյանի ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը, Եր., 1961:
*Արևշատյան Ս.*, Հոետորական արվեստի հիմունքները, Եր., 1961:
*Արիստակեսյան Ա.*, Բանաստեղծությունը ճակատամարտ է, ՍԳ,Եր., 1969, № 5:
*Արիստակեսյան Ա.*, Պոեզիայի քննադատության և քաղաքացիության մասին, ՍԳ, Եր., 1968, № 6:
*Արիստակեսյան Ա.*, Սիրո երեք ինքնախոստովանություն, ՍԳ, Եր., 1970, № 6 /Ս. Կապուտիկանի, Վ. Դավթյանի և Պ. Սևակի սիրերգության մասին/:
*Բարսեղյան Հ.*, Արդի հայերենի բայի և խոնարհման տեսություն, Եր., 1953:
*Բեդիրյան Պ.*, ժամանակակից հայերենի դարձվածաբանություն, Եր., 1973:
*Գալստյան Գ. Մ.*, Դիցաբանական անունների և դարձվածքների համառոտ բացատրական բառարան, Եր., 1968:
*Գալստյան Հ.*, Բանաստեղծության ըմբռնումը, ՍԳ, 1970, № 6:
*Գալստյան Հ.*, Սովետահայ բանաստեղծության ետպատերազմյան շրջանի պատմությունից, ՍԳ, 1971, № 4:
*Գասպարեան Մ.*, Տաղաչափութիւն արդի հայերէն լեզուի, Կ. Պոլիս, 1895:
*Գարեգինյան Գ.*, Շաղկապները ժամանակակից հայերենում, Եր., 1963:
*Գյուլբուդաղյան Մ.*, Միակազմ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, Եր., 1967:

*Գյուլբուդաղյան Ս.*, Շիրվանզադեի լեզվական մշակույթը, Եր., 1966:
*Գրիգորյան Ա.*, Հայ բարբառագիտության դասընթաց, Եր., 1957:
*Գրիգորյան Շ.*, Հայոց հին գուսանական երգերը, Եր., 1971:
*Գուրգեն Յակոբ*, Համառօտ արուեստ տաղաչափութեան, Կ. Պոլիս, 1897:
*Դանիելյան Կ.*, Պարույր Սևակ, «Սով. գրակ. և արվեստ», ամսագիր, Եր., 1966, № 5:
*Դավթյան Վ.*, Ամառային ամպրոպ, Եր., 1964:
*Դավթյան Վ.*, Անկեզ մորենի, Եր., 1972:
*Դավթյան Վ.*, Աշխարհի առավոտը, Եր., 1950:
*Դավթյան Վ.*, Առաջին սեր, Եր., 1947:
*Դավթյան Վ.*, Արև է երգել ու գարուն..., ԳԹ, Եր., 12, 07, 1968:
*Դավթյան Վ.*, Բաց նամակ Շահան Շահնուրին, «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթ., Եր., 21, 01, 1970:
*Դավթյան Վ.*, Գինու երգը, Եր., 1966:
*Դավթյան Վ.*, երգ երգոց, ԳԹ, Եր., 27. 08. 1971:
*Դավթյան Վ.* Թոնդրակեցիներ, Եր., 1961:
*Դավթյան Վ.*, Լուսաբացը լեռներում, Եր., 1957:
*Դավթյան Վ.*, ժամանակակից պոեզիայի «ռեալիզմի նախահիմքերը», ԳԹ, Եր., 10, 12, 1965:
*Դավթյան Վ.*, Ծուխ ծխանի, Եր., 1969:
*Դավթյան Վ.*, ճանապարհ սրտի միջով, Եր., 1953:
*Դավթյան Վ.*, Ռուսական հողի մեծ բանաստեղծը, ԳԹ, Եր., 09, 11, 1970:
*Դավթյան Վ.*, Տառապանքի ու երազանքի մատյան, ԳԹ, Եր., 04, 08, 1967:
*Դավթյան Վ.*, Տուրուխանյան երկրում, Եր., 1953:
*Դեմիրճյան Դ.*, Վարդանանք, Եր., 1954:
*Դեմիրճյան Դ.*, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Լրացուցիչ, Եր., 1963:
*Եզեկյան Լ.*, Րաֆֆու ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը, Եր., 1975:
*Էմին Գ.*, Բալլադներ և պոեմներ, Եր., 1955:
*Էմին Գ.*, Խաղաղության ծխամորճը, Եր., 1943:
*Էմին Գ.*, Խոսիր, Եր., 1952:
*Էմին Գ.*, Մտորումներ պոեզիայի ճամփին, ՍԳ, 1971, № 1:
*Էմին Գ.*, *Նախաշավիղ, Եր., 1940:*
*Էմին Գ.*, Նոր ճանապարհ, Եր., 1949:
*Էմին Գ.*, Նորք, Եր., 1943:

*Էնգելս Ֆ.*, Բնության դիալեկտիկա, Եր., 1957:
*Թամրազյան Հ.*, Պոեզիան պատմության քառուղիներում, Եր., 1971:
*Թիրիաքեան Հ.*, Հայկական տաղաչափութիւն, Նյու-Յորք, 1922:
*Թոփչյան Ստ.*, Հեգելը պոեզիայի էսթետիկայի մասին, ՍԳ, 1971, № 1:
*Թումանյան Հ.*, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հհ. 1-4, Եր., 1969:
*Թումանյան Հ.*, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 2, Եր., 1969:
*Իշխանյան Ռ.*, Բակունցի լեզվական արվեստը, Եր., 1965:
*Իշխանյան Ռ.*, Տերյանի լեզվական արվեստը, Եր., 1972:
*Իսահակյան Ավ.*, Երկեր 4 հատորով, հ. 1, Եր., 1958:
*Կանայան Խ.*, Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների լեզուն, Եր., 1940:
*Կապուտիկյան Ս., Դեպի խորքը լեռան, Եր., 1972:*
*Կապուտիկյան Ս.*, Երկեր, հ. 2, Եր., 1973:
*Կուրտիկեան Ստ.*, Օսմանեան տաղաչափութիւն, Կ.Պոլիս, 1900:
*Հարությունյան Մ.*, Մանուկ Աբեղյան, Եր., 1970:
*Հարությունյան Սաղաթել*, Իմ պատուհանը, Եր., 1971:
*Հարությունյան Հ.*, Անդեմ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, Եր., 1970:
*Հիւրմիւզեան Եդ.*, Հայկական տաղաչափութիւն, «Բազմավեպ», 1872, № 2:
*Հիւրմիւզեան Եդ.*, Առձեռն բանաստեղծութիւն, Վենետիկ, 1839:
*Յուսյան Մ.*, Գրիգոր Զոհրապի արվեստը, Եր., 1964:
*Հովհաննիսյան Հր.*, Բանաստեղծություններ, երկու հատորով, հհ. 1, 2, Եր., 1971, 1972:
*Հովհաննիսյան Հ.*, Բեմական խոսքի պոետիկան, Եր., 1973:
*Հովսեփյան Բաղիշ*, Դու հասկացա՞ր ինձ, Եր., 1971:
*Հովսեփյան Հայկ /Մարտիկ/*, Հատընտիր, Թեհրան, 1969:
*Հովսեփյան Ն.*, Պարույր Սևակ, կենսամատենագիտություն, Եր., 1968:
*Ղազարյան Ս.*, Հայոց լեզվի համառոտ պատմություն, Եր., 1954:
*Ղանալանյան Ա.*, Հայկական առածանի, Եր., 1951:
*Ղարիբյան Ա., Հայ մանկավարժական լեզվաբանություն, Եր., 1969:*
*Ղարիբյան Ա.*, Հայոց լեզվի պատմության ուսումնասիրության ներածություն, Եր., 1937:
*Ճշմարիտյան Ժ.*, Դերբայական դարձվածը արդի հայերենում, Եր., 1961:
*Մալխասեանց Ստ.*, Հայերէն բացատրական բառարան, հհ. 1-4, Եր.,

1944-1945:
*Մարգարյան Ալ.*, Հայերենի հարադիր բայերը, Եր., 1966:
*Մարգարյան Ալ.*, Նալբանդյանի լեզվագիտական գործունեությունը, Եր., 1957:
*Մարքս Կ.,Էնգելս Ֆ.*, Ընտիր երկեր երկու հատորով, հ. 2, Եր., 1950:
*Մելքոնյան Ս.*, Ընդդեմ մաքրամոլության և օտարամոլության, ՍԳ, 1968, № 4:
*Մելքոնյան Ս.*, Հ. Թումանյանի պոեզիայի լեզուն և ոճը, Եր., 1969:
*Մնացականյան Վ.*, Ժամանակի հետ, Եր., 1968:
*Մուրադյան Ն.*, Հովհ.Հովհաննիսյանի արվեստը, Եր., 1964:
*Մուրվալյան Ա.*, Հայոց լեզվի դարձվածաբանություն և բայակազմություն, Եր., 1959:
*Նալբանդյան Մ.*, Ընտիր երկեր, Եր., 1953:
*Նալբանդյան Վ.*, Գրողը և պատմությունը, Եր., 1970:
*Նալբանդյան Վ.*, «Վարդանանք» վեպի լեզուն և ոճը, «Սովետական գրակ. և արվեստ», հանդես, Եր., 1952, № 7:
*Նորենց Վաղարշակ, Գիրք քնարական, Եր., 1954:*
*Նոր կտակարան, չորս Ավետարաններ և գործք առաքելոց* / արևելահայերեն նոր թարգման., Պ. Սևակի խմբագրությամբ/, Ս. Էջմիածին, 1969:
*Շահումյան Ստ.*, Հոդվածներ և ճառեր, Եր., 1953:
*Շարաբխանյան Պ.*, Հանգը հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ, ՊԲՀ, 1969, № 1:
*Շարաբխանյան Պ.*, Հանգի մի քանի առանձնահատկություններ Չարենցի երկերում, ԲԵՀ, 1969, № 2:
*Շիլակածե Ի.*, Արդի հայերենի խոնարհման կատեգորիաները, ԼՈՀ, 1964, հ. 2:
*Շիրազ Հ.*, Հատընտիր, Եր., 1954:
*Հ. Շիրազ*, Քնար Հայաստանի, հհ. 1, 2, Եր.:
*Պապոյան Արտ.*, Բաղաձայնույթը իբրև խոսքի բանաստեղծականության արտահայտություն, ԼՀԳ, 1972, № 11:
*Պապոյան Արտ.*, Բանաստեղծական հակադրությունը Պ. Սևակի չափածոյում, ԼՀԳ, 1970, № 10:
*Պապոյան Արտ.*, Գրական կերպարի անհատականացման լեզվական ատաղձը, ՍԳ, 1972, № 7:
*Պապոյան Արտ.*, Դասական մի քանի ավանդույթներ ժամանակակից հայ չափածոյում, Լրատու ԵՊՀ, 1973, № 2 /16/:

*Պապոյան Արտ.*, Ժողովրդական բառերն ու բառաձևերը իբրև բանարվեստի լեզվի ժողովրդայնության տարրեր, ԲԵՀ, 1969, № 1:

*Պապոյան Արտ.*, Լեզվի ժողովրդայնության մի քանի դրսևորումներ Հ. Սահյանի չափածոյում, ԲԵՀ, 1971, № 1:

*Պապոյան Արտ.*, Խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության երաժշտականության լեզվական տարրերը, ՍԳ, 1971, № 12:

*Պապոյան Արտ.*, Պատմականության բառական ատաղձը, ԲԵՀ, 1972, № 1:

*Պապոյան Արտ.*, Պ.Սևակի լեզվի ժողովրդայնության հարցի շուրջը, ԼՀԳ, 1968, № 12:

*Պապոյան Արտ.*, Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը, Եր., 1970:

*Պապոյան Արտ.*, Պ.Սևակի տաղաչափական արվեստի մի քանի առանձնահատկություններ, ՍԳ, 1974, № 1:

*Պառնասյան Ն.*, Անշաղկապ բարդ նախադասությունները ժամանակակից հայերենում, ԼՈՀ, Եր., հ. 2, 1964:

*Պառնասյան Ն.*, Շարահյուսական համանիշները ժամանակակից հայերենում, Եր., 1970:

*Պարտիզունի Վ.*, «Թումանյան և Տերյան» պրոբլեմի շուրջը, ՊԲՀ, 1970, № 2:

*Պետրոսյան Հ.*, Ստացական հոգնակիության կաղապարները հայերենում, ԲԵՀ, 1971, № 2:

*Պետրոսյան Հ.*, Գոյականի առումները հայերենում, Եր., 1960:

*Պետրոսյան Հ.*, Մակդիր, ԵրՊՀ ԳԱՏ, 1955, № 42:

*Պողոսյան Պ.*, Բայի եղանակային ձևերի ոճական կիրառությունները արդի հայերենում, Եր., 1959:

*Պողոսյան Պ.*, Բարդ բառակապակցությունները արդի հայերենում, ԲԵՀ, 1970, № 2:

*Ջահուկյան Գ.*, Ժամանակակից հայերենի հոլովական համակարգը, Եր., 1967:

*Ջահուկյան Գ.*, Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Եր., 1969:

*Ջրբաշյան Էդ.*, Գրական ժանրերի հիմնական չափանիշների մասին, ԲԵՀ, 1970, № 3:

*Ջրբաշյան Էդ.*, Միսաք Մեծարենց, Եր., 1958:

*Ջրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ.*, Գրականագիտական բառարան, Եր.,

1972:
*Սահյան Համո,* Բանաստեղծություններ երկու հատորով, հհ. Ա, Բ, 1967, 1969:
*Սահյան Համո,* Բարձունքի վրա, եր., 1955:
*Սահյան Համո,* Ծիածանը տափաստանում, եր., 1953:
*Սահյան Համո,* Կանչե՛, կռունկ, եր., 1973:
*Սահյան Համո,* Հայաստանը երգերի մեջ, եր., 1962:
*Սահյան Համո,* Մայրամուտից առաջ, եր., 1961:
*Սահյան Համո,* Նաիրյան դալար բարդի, եր., 1957:
*Սահյան Համո,* Որոտանի եզերքին, եր., 1946:
*Սահյան Համո,* Սլացքի մեջ, եր., 1950:
*Սահյան Համո,* Տողը, բառը, տառը, ԳԹ, 28, 03, 1969:
*Սահյան Համո,* Սեզամ, բացվի՛ր, եր., 1973:
*Սահյան Համո,* Քարափների երգը, եր., 1968:
*Սայաթ-Նովա,* Լուս գցած աշխատասիրութենով Գեորգեայ Ախվերդեան, Թիֆլիս, 1858:
*Սարգսյան Գր.,* Համո Սահյան, «Որոտանի եզերքին», «Սով.Հայաստան», օրաթ., եր., 08, 06, 1946:
*Սաֆարյան Վ.,* Հայոց «Ոդիսականը», ՍԳ, 1968, № 1:
*Սևակ Գուրգեն,* ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, եր., 1948:
*Սևակ Գուրգեն,* ժամանակակից հայոց լեզվի դասընթաց, եր., 1955:
*Սևակ Գուրգեն,* Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը, ԵրՊՀ ԳԱ, 1955, հ. 42:
*Սևակ Պարույր,* Անաղարտ պահենք մայրենի լեզուն, «Մեր նշանաբանն է՝ *առաջ*», Բեյրութ, 08, 04, 1962:
*Սևակ Պարույր,* Անլռելի զանգակատուն, եր... 1959, 1966:
*Սևակ Պարույր,* Անհաշտ մտերմություն, եր., 1953:
*Սևակ Պարույր,* Անմահները հրամայում են, եր., 1948:
*Սևակ Պարույր,* Անսպասելի բան, որ սպասելի էր, ՍԱՐ, 1961, № 5:
*Սևակ Պարույր,* Գրիգոր Նարեկացի, «Հայր. ծայն», շաբաթաթ., 23, 02, 1966:
*Սևակ Պարույր,* Դեպի մեծ ուղեծիր, ԳԹ, 13, 04, 1962:
*Սևակ Պարույր,* Դժվարը իրենից հասուն լինելն է, ՍԳ, 1970, № 5:
*Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հհ. 1-6, եր., 1972-1974:
*Սևակ Պարույր,* Եղիցի լույս, եր., 1969 /լույս տեսած ետմահու՝ 1971թ./:

*Սևակ Պարույր.* Զեկուցում Ե.Չարենցի ծննդյան 70-ամյակի առթիվ, հոբելյանական նիստում. «Սով.Հայաստան» օրաթերթ, 26, 09, 1967:
*Սևակ Պարույր.* Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը, ՍԳ, 1971, № 2:
*Սևակ Պարույր.* Հայոց լեզվի մաքրության մասին, «Երևան» օրաթ., 24, 08, 1962:
*Սևակ Պարույր.* Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի», ԳԹ, 07, 01, 1966:
*Սևակ Պարույր.* Մարդը ափի մեջ, Եր., 1963:
*Սևակ Պարույր.* Մեծ ըղձավորն ու բեզարածը, ՍԱՐ, 1963, № 7:
*Սևակ Պարույր.* Նորից քեզ հետ, Եր., 1957:
*Սևակ Պարույր.* Պահպանենք և հարստացնենք մայրենին, ԳԹ, 25, 03, 1962:
*Սևակ Պարույր.* Սայաթ-Նովա, Եր., 1969:
*Սևակ Պարույր.* Սիրո ճանապարհը, Եր., 1954:
*Սևակ Պարույր.* Տերյանը պահանջում է, ԳԹ, 13, 05, 1960:
*Սողոմոնյան Ս.,* ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, հհ. 1, 2, 1965, 1967:
*Սուրխաթյան Հ.,* Գրականության հարցեր, Եր., 1970:
*Սուքիասյան Ա.,* Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Եր., 1967:
*Վահանյան Գվ.,* Հայոց լեզվի ոճաբանության ձեռնարկ, Եր., 1956:
*Վանցյան Գր.,* Հայերենի նուագայնութիւնը, «Սուրճ» ամսագ., 1897, № 6:
*Վերդյան Բ.,* Բարդ ստորադասական նախադասության շարահյուսություն, Եր., 1970:
*Վշտունի Ազատ.* Ընտիր երկեր, Եր., 1970:
*Տարկովսկի Արսենի.* Համո Սահյանի արվեստը, ԳԹ, 27, 04, 1969:
*Տերյան Վ.,* Երկեր, Եր., 1957:
*Տերտերյան Արս.,* Շիրվանզադեի լեզուն և ոճը, ՀՍՍՀ ԳԱ Լիակ. աշխ. ժող., 1947, № 2:
*Քուչակ Նահապետ.* Հայրենի կարգով, Եր., 1967:
*Օհանյան Հ.,* Ածական անունը ժամանակակից հայերենում, Եր., 1962:

*Атаян Э.*, Понятие элементарной синтаксической структуры, Ер., 1964.

*Ахманова О.С.*, Словарь лингвистических терминов, М., 1966.

*Ахметов З.А.*, Казахское стихосложение, Алма-Ата, 1964.

*Белинский В.Г.*, Избранные соч., М., 1948.

*Брюсов В.Я.*, Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучии, по строфике и формам, М., 1918.

*Брюсов В.Я.*, Основы стихосложения, М., 1924.

*Будагов Р.А.*, Литературные языки и языковые стили., М., 1967.

*Буров А.*, Что такое стиль? «Вопросы литерат.», М., 1962, № 11.

*Виноградов В.В.*, Об основных типах фразеологических единиц в русском языке. «Сб.ст. и материалов», АН СССР, М.-Л., 1947.

*Виноградов В.В.*, О теории художественной речи, М., 1971.

*Виноградов В.В.*, О формах слова, «Изв.» АН СССР, отд. лит. и яз., М., 1944, № 1.

*Виноградов В.В.*, Стилистика, теория поэтической речи, поэтика, М., 1963.

*Востоков А.Х.*, Опыт русского стихосложения, СПб, 1918.

*Всеволодский*-Гернгросс В., Теория русской речевой интонации, Пг., 1922.

*Гальперин И.Р.*, Очерки по стилистике английского языка, М., 1958.

*Гаспаров М.Л.*, Акцентный стих раннего Маяковского,Труды по знаковым системам, т. 3, Тарту, 1967.

*Гельгард Р.*, Лев Толстой о народности языка, «Русская литература», М., 1961, № 4.

*Гвоздев А.Н.*, Очерки по стилистике русского языка, М., 1955.

*Голенищев-Кутузов И.*, Словоразделы в русском стихосложении,ВЯ, 1959, № 4.

*Гольденвейзер О.*, Вблизи Толстого, М., 1959.

*Горький М.*, Несобранные литературно-критические статьи, М.

*Григорян В.М.*, Материалы к словарю синонимов., Ер., 1957.

*Григорьев В.П.*, Словарь языка русской советской поэзии, М., 1965.

*Дементьева Г.Я.*, Семантико-стилистические особенности фразеологических выражений в современном русском языке, Алма-Ата, 1955.

*Есперсен О.*, Философия грамматики, М., 1958.

*Ефимов А.И.*, О языке художественных произведений, М., 1954.

*Ефимов А.И.*, **Стилистика художественной речи, М., 1961.**
*Жирмунский В. М.*, Введение в метрику, Л., 1925.
*Жирмунский В.М.*, **О границах слова, Сб., «Морфологическая структура слова в языках различных типов», М.-Л., 1965.**
*Кацнельсон С.Д.*, **Содержание слова, значение и обозначение, М., 1965.**
*Класовский В., Версификация, СПб, 1863.*
*Колмагоров А. А.*, Пример изучения метра и его ритмических вариантов, Сб. «Теория стиха», М., 1968.
*Ленин В.В.*, **Философские тетради, М, 1947.**
*Марузо Ж.*, **Словарь лингвистических терминов, М., 1960.**
*Марченко А.*, **Всё человек (Предисловие к книге Амо Сагияна «Годы мои»), Ер., 1971.**
*Маяковский В.В.*, **Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1959.**
*Орлов А.С.*, **Язык русских писателей, М.-Л., 1948.**
*Перетрухин В.Н.*,**Чехов и вопросы языкового мастерства,Прага, 1961.**
*Попов П.С.*, **Значения слова и понятие, ВЯ, М., 1956, № 6.**
*Пустовойт А.*, Слово и образ в художественном произведении, **«Вестник МГУ», 1958, № 1.**
*Радлов В.В.*, **Образцы народной литературы (Наречие киргизское), СПб, 1870.**
**Русская советская поэзия и стиховедение, М., 1969.**
**Русские писатели о языке, Л., 1954.**
*Сагиян Амо*, **Годы мои, Ер, 1971.**
*Смирницкий А.И.*, **Значение слова, ВЯ, М., 1955, № 2.**
*Срезнёвский И.*, **Мысли об истории русского языка, СПб, 1850.**
*Ставровский Н.Л.*, **Лингвистическая стилистика, София, 1964.**
*Тимофеев Л.И.*, **Стих – слово – образ, «Вопр. Лит.», М., 1962, № 6.**
*Тимофеев Л.И.*, **Теория литературы, М., 1948.**
*Тимофеев Л.И.*, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.
*Тимофеев Л.И.*, **Основы стиховедения, М., 1939.**
*Тимофеев Л.И.*, Поэтика Маяковского, М., 1941.
*Тынянов Ю.*, **Проблемы стихотворного языка, Л., 1924.**
*Томашевский Б.В.*, **Стилистика и стихосложение, Л., 1959.**
*Томашевский Б.В.*, Русское стихосложение.Метрика, Пг., 1923.
*Томашевский Б.В.*, **Стих и язык, М.-Л., 1959.**
*Хамраев М.К.*, **Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963.**
*Холшевников В.Е.*, **Основы русского стихосложения, Л., 1958.**
*Холшевников В.Е.*, **Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1972.**

**Чернышевский Н.Г.**, Полное собр. Соч., т. 2, М., 1949.
***Чичерин А.В.*, Идеи и стиль, М. 1968.**
***Шанский Н.М.*, Фразеология современного русского языка, М, 1985.**
***Шенгели Г.*, Техника стиха, М., 1960.**
***Шенгели Г.*, Трактат о русском стихе, М., 1923.**
***Шенжебаев Б.*, *Жовтис А.*, Заметки о ритмике стихов Абая, «Вестник АН Каз.ССР», 1954, № 9.**
***Штокмар М.П.*, Рифма Маяковского, М., 1958.**
***Эйхенбаум Б.М.*, Мелодика русского лирического стиха (О поэзии), Л., 1969.**
***Эккерман И. П.*, Разговоры с Гёте, М, 1934.**
***Якобсон Р.*, О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, Берлин, 1923.**
***Якобсон Р.*, Брюсовская стихология и наука о стихе. Сб. «Философия, литература, искусство», М., 1922.**
***Якобсон Р.*, Поэзия грамматики и грамматика поэзии. Сб. «Поэтика», Варшава, 1961.**
***Якубинский Л. П.*, О звуках стихотворного языка, Сб., «Поэтика», М., 1919.**
***Bally Ch.*,Traite' de stylistique francaise. Heidelberg, 1909.**
***Bloch B. and Trager G.L.*, Outline of Linguistic Analysis,Baltimore, 1942.**
***Cressot M.*, Le style et ses techniques. Paris, 1969.**
***Greimas A.J.*, Semantique stracturale, Paris, 1966.**

1971-1975, ք. Երևան

# ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԵՎ ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԸ

Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից: Առաջին մասում հետազոտվում են Պ. Սևակի բառապաշարի ընդհանուր պատկերին, բառերի անվանողական, գնահատողական և հուզաարտահայտչական իմաստներին, բազմիմաստությանը, փոխաբերական նշանակություններին վերաբերող և այլ հարակից հարցեր:

Երկրորդ մասում ուսումնասիրվում են տաղաչափության համակարգային իրողություններն ու օրինաչափությունները և դասական քնարերգության մի քանի ավանդույթներ գրողի ստեղծագործության մեջ:

## ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Գաղտնիք չէ, որ լեզվի հարստացմանը հայտնի չափով նպաստում են խոսքի արվեստի իսկական գործիչների ստեղծագործությունները: Ուստի և չի կարելի ամբողջական գաղափար կազմել տվյալ գրական լեզվի, նրա պատմության հին ու նոր որևէ փուլի զարգացման մակարդակի ու հեռանկարների մասին, առանց ուսումնասիրելու համապատասխան շրջանների գեղեցիկ գրականության, նրա շարժման ու ընթացքի մեջ որոշակի դեր խաղացած գրողների լեզվի ու ոճի յուրահատկությունները, որոնք բաղադրում են արվեստավոր մտածողության լեզվական ընդհանուր մակարդակը:

Սրանով էլ կարևորվում է լեզվաբանական ոճագիտության հիմնահարցերից մեկի գեղարվեստական մտածողության առաջընթացը պայմանավորող հեղինակների լեզվի և ոճի կառուցվածքի քննությու-

նը: Դա վերաբերում է նաև հայոց լեզվի ոճագիտությանը:

Ժամանակակից հայ բանաստեղծական արվեստի առավել առաջատար դեմքերից մեկն էր Պարույր Սևակը, եթե չասենք՝ ամենաառաջատարը: Նա մեր ժամանակի հզոր երգիչն էր: Նրա չափածոյում բացահայտված են մեր բարդ ու հակասական դարաշրջանի շատ հանգույցներ: Մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության, քաղաքացիական դիրքորոշման, հայրենիքի ու բնաշխարհի հանդեպ ունեցած պարտքի գիտակցության հարցերը մշտապես եղել են բանաստեղծի սևեռուն ուշադրության կենտրոնում:

Մարդու մարդկայնացման հին, բայց երբեք չհնացող ու անվերջ նորոգվող երազանքը, անմնացորդ նվիրվածությունը ժողովրդին, ինքնամոռաց ու անձնազոհ պայքարը ազգային, հասարակական ու մարդկային ճշմարտության, խղճի մաքրության ու արդարության համար նրա չափածոյում ստանում էին կիզիչ արտահայտություն՝ հեղինակին վերապահելով դարի պատգամախոսի որքան շողշողուն, նույնքան և ավելի ծանր ու ճնշող ծիրանին:

Ուրախությունից հալվող, այլոց ցավերից դառնորեն հեծող, անհույս ու անհաս սիրուց տոչորվող, մեկընդմիշտ իր բախտը կորցրած, բայց նաև հաճախ նորովի երջանկացած հոգու ապրումները գրողը մարմնավորում էր բանաստեղծական արվեստի անկրկնելիորեն ինքնատիպ պատկերներով, արտահայտչամիջոցներով:

Լեզվական-կառուցվածքային նորագյուտ ու նորաթարմ զուգորդություններ, տաղաչափական հին՝ շատերի կողմից մոռացված կամ անտեսված ձևեր և ռիթմական նոր միավորներ, բառի, բանատողի ու բանատան հնչյունային գործիքավորման ավանդական ու նորահայտ միջոցների գեղակերպ հերթագայություն, խորախորհուրդ ու կոփածո պատկերների արվեստավոր գործառություն -- ահա սևակյան լեզվական արվեստի մի քանի բնորոշ հատկանիշներ:

Իսկ բառերի իմաստային կառուցվա՛ծքը: Ինչպիսի՛ իմաստներ էր հայտնաբերում Պ. Սևակը հաճախ շատ սովորական, դարեր ու դարեր գործածված, իր արտահայտությամբ՝ «դրամի պես մաշված» բառերի մեջ, ինչպե՛ս էր կարողանում որսալ ու ցուցադրել դրանց ամենախուսափուկ իմաստներն ու նրբիմաստները, քողարկված խորհուրդը, ինչպե՛ս էին գրողի գրչի տակ պեղվելով՝ վերակենդանանում ու նոր զուգորդությունների մեջ մտնում ամենավաղնջական ձևերը, հարություն առնում ու կենդանի շնչով շնչում բառերի ամենանախնական նախասկզբնական նշանակությունները:

Նա շատ կողմերով պայմանավորեց մեր չափածո խոսքի առաջընթացի ժամանակակից փուլը և նախանշեց նրա զարգացման հետագա ուղիները:

Այդ իսկ պատճառով արդի լեզվաոճագիտության հրատապ պահանջով և ժամանակի անխախտ թելադրանքով պետք է ուսումնասիրվեին նրա լեզվի կառուցվածքն ու ոճի պատկերը, գրելաձևն ու մտածելակերպը:

Պ. Սևակի լեզվաոճական իրողությունների հետազոտությունը միաժամանակ ի հայտ է բերում անցյալ դարի 50-60-ական թվականների հայ խոսքարվեստի ընդհանրական մի շարք օրինաչափություններ և նրա հետագա ընթացքի նկատելի միտվածությունը:

Շատերի կողմից է նկատված, որ բանաստեղծի լեզուն ճոխ էր, հարուստ, աչքի էր զարնում բառապատկերների բազմազանությամբ ու արտահայտչականությամբ: Իր հիմքով այս դիտարկումը թեև ճիշտ էր, սակայն միշտ էլ մնում էր չհաստատված ու հիմնավորման կարոտ, քանի որ, այսպես թե այնպես, արտաքին տպավորության արդյունք էր լոկ: Գիտականորեն հավաստելու համար այս ճշմարտությունը անհրաժեշտ էր կազմել գրողի լեզվի բառարանը, որը և իրականացվեց տողերիս հեղինակի կողմից: Ամբողջական բառարանի առկայությունը հնարավորություն տվեց ստույգ տվյալներով բացահայտելու բանաստեղծի չափածոյի և ողջ ստեղծագործության բառապաշարի ընդհանուր հարստությունը:

Գրողի բառապաշարը, սակայն, ունի նաև որակական հարստություն: «Պարույր Սևակի չափածոյի բառարանը» /երկու հատորով/ հնարավորություն է ընձեռել լուսաբանելու նրա ստեղծագործության մեջ կիրառված բոլոր բառերի նաև բոլոր իմաստները, նրբիմաստները, հաճախ անորսալի նրբերանգները, փոխաբերական բոլոր նշանակությունները, կայուն ու միանգամյա կապակցությունները, դարձվածային միավորները, բոլոր նորակազմություններն ու վաղնջական ձևերը, հատուկ նպատակադրումով գործառված բարբառային ու ժողովրդախոսակցական ոլորտի արտահայտությունները:

Երկրորդ բառարանը, որ կոչվում է «Պարույր Սևակի աշխատությունների և թարգմանությունների բառարան», գալիս է ամբողջացնելու նրա լեզվի ընդհանուր պատկերը: Երկու բառարանները միասին բացահայտում են գրող-հրապարակախոս-մտածողի բառապաշարի ամբողջ հարստությունը՝ 26 600 բառ, աննախադեպ մի երևույթ հայ, և ոչ միայն հայ մշակույթի պատմության մեջ:

Սույն աշխատության առաջին մասում փորձ է արվում ընդհանուր գծերով դիտարկելու բանաստեղծի բառապաշարի իմաստային կառուցվածքը և հարակից այլ իրողություններ: Երկրորդ մասում հետազոտվում են տաղաչափության հարցեր:

# ՄԱՍՆ ԱՌԱՋԻՆ

## ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԸ

### Ա. ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՊԱՏԿԵՐԸ

Որևէ լեզվի, այդպես նաև որևէ գրողի կամ նրա որևէ երկի լեզվի հարստությունը միայն բառապաշարի հարստությամբ չի որոշվում:

Սա անժխտելի է: Սակայն անժխտելի է նաև այն, որ չի կարող լինել լեզվի հարստություն, առանց բառապաշարի հարստության:

«Բառեր միշտ կան, միայն գտնողներն են քիչ: Եվ այդ քչերն էլ կոչվում են բանաստեղծ, - ասում էր Պ. Սևակը: - Բառեր կան և շատ կան: Բայց, դժբախտաբար, բառերի մի մասը քնած է /և ոչ երբեք մեռած/, ուստի և հարություն տվող է պետք: Բառերի մի մասը պարզապես լռում է, ուստի և խոսեցնող է պետք: Իսկ բառերի երևի գերակշիռ մասը պարզապես /շատ գործածվելուց և անհարկի գործածվելուց/ մաշված է անտանելի, ուստի և նրանց նախնական իմաստը վերականգնել ու փրկել է պետք» /*Պ. Սևակ*, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, Եր., 1974, էջ 400/:

Եթե սա ճշմարիտ է, ապա նույնքան ճշմարիտ է և այն, որ հենց ինքը Պարույր Սևակը, եղավ նոր ժամանակների մեր մշակույթի այն հազվագյուտ արվեստագետը, որ ավելի քան որևէ այլ ոք գիտեր «քնած բառերին հարություն տալ, լռածներին խոսեցնել և մաշվածներին վերաթարմացնել»:

Կարդալով Պ. Սևակին անկարելի է չզգալ «բառի կշիռն ու արժեքը, գույնն ու երանգը, բառի համն ու հոտը, բառի ձայնն ու լռությունը», որ այլ բան չեն, քան մեր լեզվի ոգեղեն հարստությունը, մեր լեզվի էությունը, խորքն ու վեհությունը:

Նա հայագետ-լեզվաբանի մասնագիտական հմտությամբ էր տիրապետում հայոց բովանդակ բառագանձին՝ իր բազմապիսի շերտերով գրաբար, միջին հայերեն, արևելյան և արևմտյան աշխարհաբարներ, բարբառներ:

Նա խորապես հասու էր մեր բառապաշարի իմաստային կառուցվածքին և բառակազմական յուրահատկություններին ու օրինաչափություններին, անկրկնելի ու բացառիկ վարպետությամբ կարողանում էր հնչեցնել անհրաժեշտ բառը, ձևը, կապակցությունն ու արտահայտությունը:

Ինչպես բնորոշ է մեծ բանաստեղծներին, բառը նրա համար հասկացության դրսևորման հնչյունական միջոց չէր լոկ, այլ նաև ռիթմ էր ու շեշտ, հանգ էր ու մեղեդի: Բառը նաև մտքի թռիչք էր ու խորություն, ազգային դիմագիծ ու բնավորություն, հոգու դրոշմ ու հայելի:

Վերջապես, բառը նրա համար ոճ էր ու գրելաձև: «Բառը սոսկ բառ չէ, - ընդգծում էր նա, - բառը մտածողություն է ու կենսազգացողություն» /ն.տ., էջ 84/:

Պ. Սևակը անգնահատելի դեր խաղաց մեր լեզվի զարգացման բնագավառում ընդհանրապես, և բանաստեղծության լեզվի, մանավանդ նրա բառապաշարի հարստացման գործում մասնավորապես:

Նրա սետղծած չափածոյի արտակարգ հարուստ ու հնչեղ, ոսկեղենիկ լեզվի բառապաշարը ամփոփված է մեր կազմած «Պարույր Սևակի չափածոյի բառարանի» երկու հատորներում: Բառարանը ընդգրկում է բանաստեղծի ինքնուրույն ստեղծագործության մեջ առկա բոլոր բառերը քերականական, ոճաբանական, իմաստաբանական, տերմինաբանական և այլ կարգի բնութագրումներով, բնագրային վկայություններով, կիրառված յուրաքանչյուր բառի հաճախականության նշումով:

Քարտարանի համար հիմք են ծառայել «Երկերի ժողովածուի 1-4 և 6-րդ հատորները /Եր., 1971-1976/, «Ձեր ծանոթները» ժողովածուն /Եր., 1971/, ինչպես նաև այն բոլոր չափածո գործերը, որոնք տարբեր ժամանակներում լույս են տեսել այլևայլ պարբերականներում:

Քարտագրված են բառական արժեք ունեցող բոլոր միավորները /առանձին քարտերով, էջանշումով/, նաև բոլոր կրկնվող բառերը, շուրջ 148 000 բառաքարտ, ճշգրիտ 148 822 /հարյուր քառասունութ հազար ութ հարյուր քսաներկու/: Սա, ուրեմն, բանաստեղծի ինքնուրույն ստեղծագործության բնագրի երկարությունն է, ընդհանուր քանակությունը կամ բառօգտագործման թիվը:

Այս թվի մեջ չի մտնում թարգմանական երկերի քարտարանը:

Ամբողջական քարտարանի առկայությունը, այսպիսով, երաշխավորում է յուրաքանչյուր բառ-միավորի իմաստային կառուցվածքի բնութագրության, այլև հաճախականության ստուգությունը: Այն ոչ միայն հնարավորություն է տվել կազմելու բանաստեղծի չափածոյի բառարանը ցուցադրելով նրա կիրառած բոլոր բառերը իրենց բազում ու բազմազան նրբիմաստներով, այլև, որ նույնքան կարևոր է, բացահայտելու բառակրկնության ցուցիչը /ինդեքսը/ ինքնուրույն ստեղծագործության մեջ /տե՛ս ստորև բերվող աղյուսակը/:

Պարույր Սևակի ինքնուրույն ստեղծագործության մեջ գործառվել է մոտ 14200 /տասնչորս հազար երկու հարյուր/ բառ և մոտ 500 /հինգ հարյուր/ հատուկ անուն:

Թարգմանական չափածոյում կիրառվել է մոտ 3100 /երեք հազար հարյուր/ բառ, որոնք չեն գործառվել ինքնուրույն ստեղծագործության մեջ: Ինքնուրույն գործերում կիրառված բառերը, որոնք գործառվել են նաև թարգմանական երկերում, բնականաբար, չեն մտել

թարգմանության բառարանի մեջ:

Բանաստեղծի չափածո երկերի բառապաշարի ընդհանուր թվին պետք է ավելացնել վերջերս հրատարակված «Մուտք» ժողովածուում կիրառված 331 բառ: Որքան էլ զարմանալի լինի, այդ բառերը գործածված են միայն բանաստեղծի վաղ շրջանի բանաստեղծություններն ընդգրկող հիշյալ ժողովածուում և չեն կիրառվել հետագա, ըստ որում՝ հասուն շրջանի չափածո գործերում: Այս 331 բառերը՝ հատուկ ծանոթագրությամբ, մուծված են գրողի բառարանի երրորդ հատորի մեջ, որ ընդգրկում է թարգմանությունները, գիտահրապարակախոսական երկերն ու նամականին:

Պ.Սևակի ողջ չափածո ստեղծագործության բառամթերքը, այսպիսով, ներառյալ թարգմանական երկերը և բացառյալ հատուկ անունները, կազմում է 14200 + 3100 + 331= 17631 /տասնյոթ հազար վեց հարյուր երեսունմեկ/ բառ: Այս թվի մեջ չեն մտնում նաև թարգմանություններում կիրառված հատուկ անունները, որոնք զգալի քանակություն են կազմում:

Մեկ հեղինակի չափածո ստեղծագործության համար սա իրոք առավել քան պատկառելի թիվ է, վկայությունը այն բանի, որ գործ ունենք աներևակայելիորեն հարուստ մի լեզվի հետ:

Բաղդատության համար անհետաքրքիր չէ հիշել հետևյալ հեղինակների՝ լեզվաբանության մեջ հայտնի թվական տվյալները /օգտագործված տարբեր բառերի քանակը՝ ըստ հեղինակային ամբողջ ստեղծագործության կամ առանձին երկի /կամ երկերի/:

1. *Հոմերոս,* Իլիական և Ոդիսական ..... մոտ 9000 բառ
2. *Ագաթանգեղոս* ..... 6800 » - »
3. *Մ.Խորենացի* ..... 7031 » - »
4. *Փ.Բուզանդ* ..... 5600 » - »
5. *Ե.Կողբացի* ..... 3588 » - »
6. *Հին կտակարան* ..... 5642 » - »
7. *Նոր կտակարան* ..... 4800 » - »
8. *Գր. Նարեկացի,* Մատյան ողբերգության ..... 6962 » - »

/Այս թվի մեջ չեն մտնում հատուկ անունները և այն բառերը, որոնք որևէ տեղացի են նշանակում: Տե՛ս ***Վ. Առաքելյան,*** Գր. Նարեկացու լեզուն և ոճը, եր., 1975, էջ 40-41/:

9. *Վ. Շեքսպիր,* ողջ ստեղծագործությունը ..... 15000 » - »

/Տե՛ս ***Վ. Առաքելյան,*** հիշ. աշխ., էջ 41: Որքան էլ տարօրինակ թվա, Վ. Շեքսպիրի բառերի քանակությունը վերջնականապես ճշտված չէ: Մ. Մյուլլերի հաշ-

վումներով այն կազմում է 15000, է. Հոլդենի հաշվումներով՝ 24000. հմմտ. *Л. Озеров*, **Шекспир и Пастернак, Сб.статей «Шекспировские чтения», М., 1977, стр. 181**/:

10. «Համլետի» հայերեն թարգմանությունը ..... 3580 » - »
11. Ալ. Պուշկինի ողջ ստեղծագործությունը՝ չափածոն, արձակը, հրապարակախոսությունը, նամակներն ու այլ ամեն կարգի գրագրություններ 21290 » - »
/ **Словарь языка Пушкина, тт. 1-4, М., 1956-1961**/:
12. *Րաֆֆի*, Սամվել ..... 7718 » - »
13. Հ. Թումանյանի գեղարվեստական երկերը՝ չափածոն և արձակը ..... 9000 » - »
/Տե՛ս *Լ.Պետրոսյան*, Հ.Թումանյանի գեղարվեստական երկերի բառարան, Եր., 1976/:
14. Ավ. Իսահակյանի չափածոն ..... 5200 » - »
15. Ե. Չարենցի չափածոն ..... 7500 » - »
/Տե՛ս *Ա.Մարության*, Չարենցի պոեզիայի բառապաշարը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Եր., 1964, № 3, էջ 27: Այստեղ չեն հաշվված հատուկ անունները/:

Սույն աշխատանքին զուգահեռ առանձին քարտագրել ենք տարբեր ծավալի, թեմատիկայի ու բովանդակության երեք պոեմներ՝ «Եվ այր մի՝ Մաշտոց անուն», «Ոշացած իմ սեր» և «Անլռելի զանգակատուն» /երկրորդ վերամշակված տարբերակը/, կազմել սրանց հաճախականության բառարանները, ինչը թույլ է տվել պարզելու դրանցից յուրաքանչյուրում առկա բառերի ընդհանուր քանակը, տարբեր բառերի թիվը և կրկնության ցուցիչը /տե՛ս աղյուսակ 1/:

*Աղյուսակ 1*

| Ստեղծագ. անվանումը | բառերի ընդհ. թիվը | տարբեր բառ. թիվը | կրկնության ցուցիչը |
|---|---|---|---|
| «Եվ այր մի Մաշտոց անուն» | 2492 | 938 | $\frac{2492}{932} = 2,64$ |
| «Ուշացած իմ սեր» | 2782 | 826 | $\frac{2782}{826} = 3,307$ |
| «Անլռելի զանգակատուն» | 23627 | 6091 | $\frac{23627}{6091} = 3,88$ |
| Ամբողջ չափածոն | 148882 | 14531 | $\frac{148882}{14200} = 10,48$ |

Ուշագրավն այստեղ ան է, որ և համեմատաբար փոքր ծավալի գործերում /«Եվ այր մի Մաշտոց անուն» -- 2492 բառօգտագործում, ապա նրանից մի փոքր ավելի բառաքանակ ունեցող երկում «Ուշացած իմ սեր» -- 2782 *բառօգտագ./*, և *իր ծավալով շուրջ տասն անգամ* սրանց գերազանցող ստեղծագործության մեջ /«Անլռելի զանգակատուն» -- 23627 բառօգտագ./ կրկնության ցուցիչը շատ մեծ տատանումներ չի տալիս և զգալիորեն ցածր է, քան ընդհանրապես գեղարվեստական գրականության համար սահմանված միջին թիվը, որ է 6 /տես *P. Guiraud*, le caracteres statistiques du vocabulaire, Paris, 1954, էջ 42/:

Մյուս կողմից իր հարստությամբ ու որակական բազմազանությամբ զարմանք է պատճառում «Զանգակատան» բառապաշարը 6091: Համանման երկերի համեմատությամբ, բովանդակ հայ գրականության մեջ իր բառամթերքով այն թերևս գիջում է միայն Գր. Նարեկացու «Մատյանին» 6962 /չմոռանանք, որ «Մատյանը» իր ծավալով ևս մոտ երկու անգամ մեծ է Պ. Սևակի հիշյալ պոեմից/:

Ամբողջ ինքնուրույն ստեղծագործության կրկնության ցուցիչը 10,48, նույնպես խիստ ցածր է, ինչը վկայում է նույն իմաստի արտահայտության համար հոմանիշային ձևերի գործառության հարստության, ընդհանրապես լեզվի ճոխության մասին:

Կրկնության ցուցիչի նման ցածր արտահայտությունը, որ պայմանավորված է հեղինակի բառապաշարի դրականան և քանակական հարստությամբ, միաժամանակ ցուցադրում է նրա որոշակի հակումը ավելի ու ավելի շրջանառության մեջ դնելու իր /և այլոց/ կողմից նախկինում չգործառված բառեր, այլև հարկ եղած դեպքում ստեղծելու նորերը՝ խուսափելով մեկ կամ մի քանի անգամ արդեն կիրառված ձևերի կրկնությունից, դրանով իսկ մեղմելով այն ոճական միապաղաղությունը, որ անխուսափելիորեն առաջ է բերում սպասարկու բառերի, ինչպես և դերանունների, վերացական և ոչ վերացական, բայց պարտադիր կրկնվող բայերի, որոշ գոյականների, ածականների ու մակբայների մեծ հաճախականությունը:

Պ. Սևակը ինքնուրույն և թարգմանական չափածոյում կիրառել է շուրջ 500 համադրական և մոտավորապես այդքան էլ վերլուծական /հարադրավոր/ կազմությամբ նոր բառեր, ընդամենը մոտ 1000: Այս բառերի զգալի մասը արդեն վավերացվել է բառարաններում:

Անցյալի մեր հեղինակներից նոր բառեր ամենից շատ կազմել է Գր.Նարեկացին՝ շուրջ 700-750 միավոր /տե՛ս *Վ. Առաքելյան*, հիշ. աշխ., էջ 42/:

Վերը նշված 17631 թիվը ներկայացնում է գրողի չափածոյի՛, բայց ո՛չ ընդհանուր ստեղծագործության ամբողջական բառապաշարը:

Գաղտնիք չէ, որ նրա բանաստեղծական քանքարի հետ ի սկզբանե և հետզհետե ավելի ցայտունորեն մրցակցում էր ներհուն գրականագետի ու քննադատի, պատմագետի ու ազգագրագետի, կրքոտ հրապարակախոսի, անցյալի ու ներկայի հայ բանարվեստի օրինաչափությունների, դրանց նախապատմության, զարգացման միտումների զարմանալիորեն հմուտ գիտակի ու հետազոտողի հզոր տաղանդը:

Նա մեր մշակույթի մեծագույն ու ազնվագույն գործիչներից էր. նրա ուսումնասիրությունները, հրապարակախոսական և այլ կարգի աշխատությունները հայ ժողովրդի հոգևոր գանձանակի անկապտելի ու անկորնչելի հարստությունն են, որ պետք է պահպանվեն սրբորեն, ժամանակի անխախտ պարտադրանքով:

Այս երկասիրությունները նյութի ընդգիկման, թեմատիկայի, հարցադրումների ուղղվածության ու նպատակադրության տեսակետից որքան բազմազան են ու բազմաբովանդակ, նույնքան և ավելի իննատիպ են: Դրանք բնորոշում են բանաստեղծ հրապարակախոսի ու գիտնականի մտահորիզոնի անսահմանորեն լայն շրջանակները, խորաթափանց միտքը, մտածողությունը՝ իր նոր կողմերով, արտահայտություններով:

Պ. Սևակ գիտնականի ու հրապարակախոսի լեզուն նույնքան հարուստ է, ճոխ ու առինքնող, որքան բանաստեղծի լեզուն, նաև խիստ անհատական դրոշմով: Այս իրողությունը չէր կարող անտեսվել և չի անտեսվել:

Անհրաժեշտ էր ի մի բերել նրա չափածոյում չկիրառված, բայց հրապարակախոսական երկերում, գիտական աշխատություններում ու հրապարակված նամակներում գործառված բառերը և ամփոփել մի բառարանի մեջ, որ և կատարվել է մեր կողմից: Այս հատորի մեջ են մուծվել և թարգմանական չափածոյում կիրառված հիշյալ 3100 բառերը, որոնք ըստ նախնական ծրագրի պետք է իբրև հավելված զետեղվեին չափածոյի բառարանի երկրորդ հատորում առանձին ցանկով:

Այս բառերի թիվը, բացառյալ թարգմանությունների 3100 բառը, կազմում է 8951 /ութ հազար ինը հարյուր հիսունմեկ/: Ուրեմն Պ. Սևակի լեզվի բառարանը պարունակում է 26602 /քսանվեց հազար վեց հարյուր երկու/ բառական միավոր /հ.Ա -- 7097 + հ.Բ -- 7123 + «Աշխատությունների ու թարգմանությունների բառարանում» ամփոփված 3100 թարգմանական չափածոյի բառերը + 8951 գիտահրապարակախոսական երկերի ու նամականու բառերը + 331 «Մուտք» ժողովածուի բառերը = 26602/:

Իրոք վիթխարի և աննախադեպ մի հարստություն:

Պ. Սևակի լեզվի, մասնավորապես գեղարվեստական երկերի բառապաշարի այսպիսի հարստությունը շատ կողմերով պայմանավորում է նրա չափածոյի գեղարվեստական արժեքը: Նա ոչ միայն զգալիորեն առաջ մղեց ժամանակակից հայ չափածոն, այլև, ասացինք, հարստացրեց հայոց լեզուն, առանձնապես սրա բառամթերքը մի անգամ ևս հավաստելով հայերենի բառակազմական ճկունությունը, ըստ հարկի նոր բառեր կազմելու անսպառ հնարավորությունները:

Նա ի հայտ բերեց և զարգացրեց բաղադրությունների նորանոր ձևեր, միջոցներ ու եղանակներ, հատկապես վերլուծական բարդությամբ նորանոր բառեր կազմելու այնպիսի օրինաչափություններ, որոնք այսօր արդեն քաղաքացիության իրավունք են ստացել և կիրառվում են շատ շատերի կողմից, այնքան որ սովորական են դարձել գեղարվեստական-հրապարակախոսական ու գիտական գրականության մեջ:

Հեղինակային հիշյալ բառարանները ոչ միայն բացահայտում են Պ.Սևակի չափածոյի բառապաշարի ողջ հարստությունը, միաժամանակ ոչ միայն ցուցադրում ընդհանրապես ժամանակակից հայ բանաստեղծական խոսքի լեզվական բարձր մակարդակն ու զարգացման միտումները, այլև հարուստ նյութ տալիս բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության և ամբողջ ստեղծագործության նորովի

գնահատման. ինչպես և մեր գրականության լեզվի համեմատական քննության համար:

Բառարանները կազմելիս և բառիմաստները. քերականական-ոճաբանական հատկանիշները բնութագրելիս օգտագործել ենք հրապարակի վրա եղած հայերեն և օտար բազում բառարաններ. սակայն բոլորից առավել և առաջին հերթին հիմք ենք ընդունել գրողի բնագիրը. բառի տվյալ բնագրում ստացած իմաստն ու արժեքը:

* * *

Արդեն նշված է և որոշակի թվական տվյալներով փաստված է բանաստեղծի չափածոյի բառապաշարի քանակական աննախադեպ հարստությունը 14200 /տասնչորս հազար երկու հարյուր/, ներառյալ «Մուտք» ժողովածուն 14531, իրոք աներևակայելի մի թիվ մեկ հեղինակի *բանաստեղծական* խոսքի համար. *բանաստեղծական* և ոչ թե *արծակ. Բանաստեղծական*-ը կրկնակի ընդգծում ենք այն պարզ պատճառով. որ հեղինակային բառապաշարի հարստության և դրա հետ կապված ազգային լեզվի բառապաշարի հարստացման համար նրա հնարավորությունները անհամեմատ քիչ են, քան արծակինը:

Եվ չնայած դրան անչափ մեծ է ազգային լեզվի. մանավանդ գեղարվեստական գրականության բառապաշարի զարգացման մեջ մեզ զբաղեցնող բանաստեղծի հաշվեկշիռը:

Թեև վերոհիշյալ թվական տվյալները. ինքնին վերցրած. արդեն իսկ պատկերացում տալիս են հեղինակի բառապաշարի. նաև լեզվի որակական հարստության մասին. սակայն անհրաժեշտ են և այլ բնույթի մի քանի թվական փաստեր:

Ինչպես արդեն ասվեց. գրողի հեղինակային բառարանը օժտված է հաճախականության ցուցիչով: Բառարանի առկա ամբողջական ու լիակատար բառացանկը անհրաժեշտ ուղղությամբ վերադասավորելով. առանց էական դժվարության. կարելի է ստանալ հեղինակի նվազող կամ աճող հաճախականությամբ բառարաններ: Սակայն իր այս բնական ներկա վիճակով այն միաժամանակ այբբենական դասավորությամբ հաճախականության բառարան է:

Հեղինակի գործածած անխտիր բոլոր բառերի հաճախականության ցուցիչները մեզ հնարավորություն են տալիս հավաստիորեն բնութագրելու նրա բառապաշարի իրական ծավալը. բաշխվածության. խտության և այլ իրողությունների առավել կարևոր հատկանիշները:

Նախ ծավալը կամ բնագրի. այսպես ասենք քանակական երկարությունը. որ. ինչպես նշվեց. կազմում է 148882 բառօգտագործում:

Հաշվարկները հեշտացնելու համար այսուհետև շրջանառության մեջ կդնենք 149000 թիվը: Հաճախականության կամ կրկնության միջին ցուցիչը. որ ներկայացնում է բառապաշարի միջին խտությունը, 10.5 է /ստույգ 10, 48/:

Սա ևս վկայությունն է բառապաշարի հարստության:

Բառարանը մեզ ընձեռում է և այլ թվական տվյալներ, որոնք նույնպես լեզվի որակական ու քանակական կազմի հայտանիշներն են:

Ինքնին հասկանալի է, որ կրկնության այդ 10,5 միջին ցուցիչը հավասար չի բաշխվում ամբողջ ստեղծագործության մեջ, առանձին երկերում և առանձին բառերի վրա: Դա մասամբ մենք տեսանք վերը բերված աղյուսակում:

Պ. Սևակի չափածոյի բառապաշարի ամենակարևոր հատկություններից մեկն այն է, որ նա շարունակ ու մշտապես միտում է նոր /ոչ նորակազմ, թեև այդպիսիք ևս քիչ չեն/ բառերի կիրառության: Նրա երկերում իրերի ու իրողությունների իմաստային յուրացումը ընթանում է *ոչ թե նույն բառի, ձևի, կապակցության և այլնի շարունակական* կրկնությամբ, համանիշ կամ հոմանիշ ձևերից միայն այս կամ այն մեկին նախապատվություն տալով:

Եթե այսպես լիներ, հաճախականության ցուցիչը անսահմանորեն կմեծանար, և հակառակ համեմատականության օրենքով կփոքրանար *տարբեր բառերի* օգտագործման քանակությունը, այսինքն կաղքատանար բառապաշարը:

Ինչպես ցույց է տալիս № 1 աղյուսակը, առանձին ստեղծագործություններում հաճախականության ցուցիչը ընդհանուր միջինից էլ զգալիորեն ցածր է և անգամ 4-ի չի հասնում: Նույնիսկ «Զանգակատան» նման մի երկում, որի բառօգտագործման թիվը 23627 է, տարբեր բառերի թիվը հասնում է 6091-ի, որով միջին հաճախականությունը կազմում է 3,88: Սա, ինչպես նշվեց, զգալիորեն ցածր է ընդհանրապես գեղարվեստական գրականության համար սահմանված միջին թվից, որ է 6 /գրեթե նույն ծավալի գործի համար. տես *P. Guiraud*, հիշ. աշխ., էջ 51/: Այստեղ, ի դեպ, նշենք, որ այս 6 թիվը բառապաշարի հարստության միջին ցուցիչ է 25000-ի սահմաններում բառօգտագործում ունեցող երկերի համար:

Ուրեմն, պարզվում է, որ «Զանգակատան» բառապաշարը հարուստ է անգամ համաշխարհային չափումներով, հարուստից հարուստ 6,00 : 3,88 հարաբերությամբ:

Նույն կամ մերձավոր իմաստների արտահայտման համար նա ոչ միայն գործնականում էր դիմում նորանոր ձևերի. այդ իրողությունը նա ամենակրքոտ և հիմնավոր կերպով պաշտպանում էր և տեսականորեն,

որ ապացույց է, թե հոմանիշների առատությունը նրա չափածոյում տարերային ու ինքնաբնապատակ չի եղել, այլ գիտակցված ու նպատակային: Դա հնարավորություն է տվել շարունակ նորանոր բառեր ու ձևեր մտցնելու շրջանառության մեջ դրանով իսկ նվազեցնելով նախկինում կիրառված բառերի հաճախականությունը:

«Իսկ ինչո՞ւ «օգտագործելուն» առընթեր չօգտագործենք նաև «կիրարկելը», - ասում է նա մի առիթով /անհերքելիորեն հաստատելով մեր միտքը իր մասին/, - մանավանդ որ կիրարկում ենք նաև «կիրառելը», ինչպես և «գործածելը», որ գործածում ենք, և «բանեցնելը», որ չենք բանեցնում: Չէ՞ որ այդ տրամաբանությամբ «մշուշ, մուժ, մեգ, մառախուղ, շամանդաղ, նողկալի, գարշելի, զզվելի, զազրելի» /այս րոպեիս էլ չեմ հիշում, չեմ մտաբերում, միտս չի գալիս/ հոմանիշներից պիտի գերապատվություն տանք *միայն մեկին» /Պ. Սևակ*, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 67/:

Սա էլ իրողության տեսական հիմնավորումը, որ չի կարող ընդունել որևէ առարկություն:

Եվ, իսկապես, մի պահ պատկերացնենք, որ իրեղեն մշուշը հիմգ այլևայլ բնագրերում ներկայացվեր մեկ ու միակ բառով հենց *մշուշ*, կամ *մեգ*, կամ *մառախուղ* և այլն: Ի՞նչ կունենայինք: Կունենայինք *հինգ* բառօգտագործում, բայց *մեկ* բառ, որի հաճախականության ցուցիչը կլիներ *հինգ*:

Իսկ եթե նույն այդ բնագրերում հիշյալ հասկացությունը ընկալվեր ու ներկայացվեր *հինգ* տարբեր բառերով, ապա կունենայինք, ճիշտ է, նույն բնագրային երկարությունը 5 բառօգտագործում, բայց տարբեր քանակությամբ բառեր, տվյալ դեպքում 5 բառ, որոնցից յուրաքանչյուրի հաճախականության ցուցիչը կլիներ *մեկ*: Ուրեմն, որքան մեծանում է տարբեր բառերի թիվը, այնքան փոքրանում է հաճախականությունը: Եվ որքան փոքրանում է բառի հաճախականությունը նույն ծավալի երկերում, նույնքան հարստանում է լեզուն:

Պատահական չէ, որ հոմանիշներին այդքան մեծ տեղ է հատկացվում ոճաբանական գրականության մեջ: Հոմանիշների դերը մեծ է ոչ միայն լեզվի հարստության չափակշռում, այլև ոճավորման մարզում: «Ոճական ընտրությունը, - ընդգծում է Տ. Վինոկուրը, - հենված է հոմանիշության վրա, իսկ հոմանիշությունը ոճաբանության հիմնական հասկացությունն է» /***Т. Г. Винокур*, Закономерности стилистического использования языковых единиц, М., 1980 стр. 159**: Այս մասին տես նաև ***Р.Г.Пиотровский*, Очерки по стилистике французского языка, Л., 1960**/:

Այժմ կրկին գանք թվերի լեզվին: Պ. Սևակի կիրառած 14200 բառերի մեջ հաճախականությունը և տարբեր բառերի քանակը գտնվում

են հակադարձ հարաբերության մեջ. որքան մեծանում է հաճախականությունը. այդքան փոքրանում է տարբեր բառերի քանակը, և. ընդհակառակն. որքան փաքրանում է հաճախականությունը. այդքան մեծանում է տարբեր բառերի թիվը: Նմուշի համար վերցնենք բառարանի «Ա» տառով սկսվող բառերի ցանկը:

Տառիս բառացանկում ընդգրկված է 1930 բառական միավոր: Այս թվի մեջ ամենափոքր հաճախականություն ունեցող, այսինքն մեկ անգամ կիրառված բառերի քանակությունն է 881: Ուրեմն. այսքան բառ կրում են հաճախականության 1 ցուցիչ: Դա կազմում է «Ա» տառի բառացանկի 45.6 տոկոսը: Համեմատության համար վերցնենք նաև «Դ» տառի բառացանկը. որ կազմում է 392 բառական միավոր. որից 1 ցուցիչ ունեցող. այսինքն մեկ անգամ կիրառված բառերի թիվը կազմում է 173. որ ամբողջի 44.1 տոկոսն է: Տոկոսային այս հարաբերությունը մասնակի տատանումներով ընդհանուր է ու բնորոշ ամբողջ բառապաշարի համար:

Բայց կրկին դառնանք «Ա» տառի բառացանկին: Ահա նրա բառերի հաճախականությունը մեկից մինչև հարյուր.

*Աղյուսակ 2*

| «Ա» տառի բառացանկը. այդ թվում տոկոսը | բառերի թիվը | տոկոսը |
|---|---|---|
| ա. 1 անգամ կիրառված | 881 | 45.6 |
| բ. 2--5 »-»-»-»-»-»-»-» | 478 | 29.8 |
| գ. 6--10 »-»-»-»-»-»-»-» | 131 | 6.7 |
| դ. 11--20 »-»-»-»-»-»-»-» | 62 | 3.2 |
| ե. 21--50 »-»-»-»-»-»-»-» | 52 | 2,7 |
| զ. 51--100 »-»-»-»-»-»-» | 18 | 0.92 |

Եվ այսպես հաճախականության մեծացման համեմատ կտրուկ կերպով նվազում է բառերի թիվը. փոքրանում տոկոսային կշիռը ամբողջ բառապաշարի կտրվածքում:

101 և ավելի մինչև մի քանի հարյուր անգամ կիրառված բառերի ընդհանուր թիվը 308 է: «Ա» տառի բառացանկում ամենամեծ հաճախականություն ունեցող բառերն են *առաջ* – 203. *ապրել* –234. *այնքան* -- 235. *աշխարհ* – 332. *ամեն* – 355. *ասել* – 536. *այդ* -- 588. *այն* – 626. *այս – 673* և այլն:

Ամբողջ չափածոյում «Ա» տառի տակ գտնվող բառերից միայն մեկ անգամ են կիրառվել *աբրեշում, աբուռ-ամոթ, ագի, ագռավային, աղաթ, աղամանդե* և այլն:

Ի՞նչ է ցույց տալիս այս առերևույթ քիչ բան ասող բառացանկը: Նախ նշենք, որ տեղի սղության պատճառով հնարավոր չհամարեցինք մեջ բերել ամբողջ չափածոյում միայն մեկ անգամ կիրառված և բառարանում վկայված բոլոր բառերը, սակայն, կարծում ենք, «Ա» տառի տակ ընդգրկված միավորների իմաստակառուցվածքային հատկանիշները իրենց հիմքում ընդհանրական են, ուստի և բնութագրական արժեք ունեն ամբողջ չափածոյի բառապաշարի համար:

Բառապաշարի քանակական հարստությունը, ասացինք, հակադարձ համեմատական է բառերի հաճախականությանը: Ամբողջ բառապաշարի հաշվեկշռում որքան մեծ է ամենափոքր, ապա նաև փոքր, այսինքն 1-2, 3-4, 5-6 և այլն հաճախականություն ունեցող բառերի թիվը, այդքան քիչ է համեմատաբար մեծ հաճախականություն ունեցող բառերի քանակությունը, դրա համեմատ էլ հարուստ ու բազմազան են լեզուն և նրա բառապաշարը:

Եվ դա հասկանալի է: Բանաստեղծի բառօգտագործման քանակությունը անսահմանափակ չէ: 149000 բառի մեջ ներառյալ կրկնվածները, *որքան սակավ լինեն շատ հաճախված բառերը, այնքան շատ կլինեն տարբեր բառերը*, ինչը ի վերջո կազմում է բառապաշարի որակական հարստությունը:

Հենց այսպիսի օրինաչափություն է ներկայացնում Պ.Սակի բառապաշարը:

Կրկին դառնանք № 2 աղյուսակին: Ինչպես տեսանք, «այբ»-ի բառացանկում առկա է 1930 միավոր, որից հաճախականության 1 ցուցիչ ունեցողների թիվը կազմում է 881 = 45,6 տոկոս, 2-5 ցուցիչ ունեցողները 478 =29,8 տոկոս, 6-10 ցուցիչ ունեցողները 131 = 6.7 տոկոս: Այսպիսով մեկից մինչև 10 անգամ կիրառված, «այբ»-ով սկսվող բառերը ամբողջ չափածոյում կազմում են 1490 /881 + 478 + 131 = 1490/, որ ներկայացնում է «Ա» տառի ամբողջ բառացանկի 82,1 տոկոսը: 11-ից ավելի, այդ թվում ամենամեծ հաճախականություն ունեցող բառերը կազմում են անհամեմատ փոքր քանակություն, ընդամենը 17,9%:

Ուրեմն, որքան փոքրանում է բառերի հաճախականությունը, այնքան մեծանում է դանց ցրումը, այլ կերպ ասած այդքան ավելի ու ավելի նոր բառեր են մտնում շրջանառության մեջ այդ նույն տառի տակ /և, հասկանալի է, ամբողջ չափածոյում/ շարունակ և մշտապես թարմացնելով բառապաշարի որակական կազմը:

Առաջին հայացքից անհավանական է երևում, բայց անհերքելի է.

որ ողջ չափածոյում *միայն մեկ անգամ* են օգտագործված այնպիսի, թվում է թե «բանաստեղծական» բառեր, որպիսիք են *այգ, այգաբաց, այգալույս, աղամանդե, ազնվազարմ, ալեզարդ, ալյակ, ալեհեր, ալեկոծվել*, ապա նաև ամենօրյա ու ամենաժամյա գործածության այնպիսի բառեր, ինչպիսիք են *ազդվել, ականավոր, ականատես, ակներև, ակնհայտ, ակնոցավոր, աղախին, աղանդավոր, աղմկոտ, աղվամազ, աճ, ամաներեն, ամառանոց, ամբար, ամբարել, ամբարվել, ամբարտակ, ամբոխ, ամոթանք, ամպե, ամպոտ, ամպոտվել, ամուսին, ամուսնանալ, ամուսնացնել, ամուսնություն, ամփոփել* և այլն:

Եվ սա շատ կողմերով պայմանավորում է հեղինակի չափածոյի բառապաշարի քանակական հարստությունը, նաև որակական:

Որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում բառապաշարի և բաղադրական ու իմաստային կառուցվածքը:

Ընդհանուր գծերով ներկայացնենք առավել սակավ, հիմնականում մեկ անգամ կիրառված բառերի բառաքերականական հատկանիշները:

Ինչպես ցույց է տալիս Պ. Սևակի բառապաշարի քննությունը, նա օգտվել է հայերենի բառամթերքի բոլոր շերտերից: Դա նկատելի է գրողի երկերի գրեթե բոլոր կարգերի քննություններում: Հետազոտողների առաջին տպավորությունը այն է եղել, որ բանաստեղծի ամենանախնական գործերն իսկ ապշեցնում էին հատկապես իրենց բառապաշարով, լեզվամտածողության եղանակով, մտքեր կապելու, բառեր կապակցելու և զուգորդելու ինքնատիպությամբ:

Այս դատումը թեև ճիշտ էր, սակայն արդյունք էր ընդհանուր տպավորության, որ կարող էր և խաբուսիկ լինել, ինչպես սովորաբար լինում է առաջին տպավորությունը:

Անհրաժեշտ էր բազում /հարյուր քառասունինը հազար/ բառակիրառություն մեկիկ-մեկիկ ուսումնասիրել, բացահայտել դրանց իմաստները, նրբիմաստները, ուղղակի կամ փոխաբերական նշանակությունները, բազմիմաստությունը, դրանց բառաքերականական յուրահատկությունները, համակարգել բառապաշարի շերտերը, գնահատել դրանց ոճական արժեքը և ապա միայն արձանագրել, և արդեն իբրև ոչ թե առաջին տպավորություն, այլ որպես գիտական անհերքելի ճշմարտություն. *Պարույր Սևակը ստեղծել է ոչ միայն իր ինքնատիպությամբ աննկրկնելի, այլև իր որակական ու քանակական հարստությամբ չգերազանցված ու անգերազանցելի մի բանաստեղծական լեզու, որ լավագույնս ցուցադրում է արդի հայոց գեղարվեստական մտածողության, մասնավորապես բանաստեղծության լեզվական ողջ պաշարը. ներքին ունակությունները*, մեկ, և երկրորդ *ուղենշում նրա զարգացման հետագա ուղղությունն ու միտումները*:

Նրա բառապաշարի հիշյալ ողջ հարստությունը վկայված ու փաստված է «Բառարանի» երկու հատորներում:Բանաստեղծի բառապաշարը, ասվեց, բազմաշերտ է: Գրողի սերը պաշտամունքի էր հասնում բառարանների նկատմամբ: Բառարաններին նա դիմում էր ոչ թե ըստ հարկի կամ ի հարկե, այլ ներքին մշտական ու անկասելի մի մղումով: Եվ այդ մշտաբորբոք սերը նրան ուղեկցեց իր ամբողջ կյանքի ընթացքում: Նա նույնպիսի սեր ուներ նաև մեր հին ու հնագույն մատյանների ձեռագրերի ու ավետարանների նկատմամբ և հաճախ էր նոր կյանք ու շունչ պարգևում դրանց ծալքերում ծվարած, դարերի մշուշի մեջ մեռած ու մոռացված բառերին ու ձևերին, կապակցություններին ու դարձվածներին:

Պատահական չէ, որ նա իրեն համարում էր «բառերի լվացարար»: Նա հայտնաբերում ու ցուցադրում էր բառերի ամենախուսափուկ իմաստները, իմաստային երանգները, նրբերանգները, բայց այդ մասին հետո:

Այժմ նշենք, որ նրա բառապաշարի շերտերը շատ են: Նա օգտվել է հայոց լեզվի պատմական ու ժամանակակից բոլոր շերտերից: Հաղորդակից է եղել մեր լեզվի զարգացման բոլոր փուլերին: Նրա չափածոյի բառապաշարի ամենամեծ շերտը, այսպես ասած, համահայկական ատաղձն է, որի մեջ միավորվել են ժողովրդախոսակցական, ըստ հարկի գրաբարյան, արևմտահայերեն, բարբառային և օտար բառերի որոշակի ենթաշերտեր:

Համահայկական բառերի ամենամեծ խումբը, ուրեմն և ամենափոքր հաճախականություն ունեցող ենթաշերտը կազմում են հույժ գրական, նույնիսկ երբեմն առերևույթ *գրքային* երանգ ունեցող բառերը:

Դիտարկենք մի խումբ. *ազդ, ազդարար, աղամանդ, աղամանդե, ազգադավ, ազգասփյուռ, ազդարարիչ, ազնվազարմ, ալեզարդ, ալեծեծ, ալիքային, ալիքում, ախորժել, ակնաշլացիկ, ակնառու, ակնկոր, ահաբեկ, ահաբեկում, աղանդավոր, աղարտվել, աղեղնաձև, աղերս աղճատվել, աղոթարար,աղվամազե, աղվամազոտ, աղվեսագրվել, աղվեսություն, աղտ, աճորդ, ամառնօրյա, ամբաստանություն, ամբարտակ, ամեհի, ամենազգա, ամենազդու, ամենալուր, ամենածավալ, ամենաքամ, ամլանալ, ամորձի, ամպեղեն, ամպրոպածին, ամուլ, այգ, այգաբաց, այգալույս, այդժամ, այլայլվել, այլապես, այլասիրություն, այրություն, այրուցք, այցելու, անախորժելի, անախորժություն, անակնոց, անաղարտ, անայլայլ* և այլն:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Գրքային կոչված բառապաշարի մեջ որոշ հետազոտողներ մտցնում են միայն «այնպիսի առարկայական թեմատիկ խմբեր, ինչպիսիք են հասարակական-քաղաքական բովանդակություն ու նշանակություն ունեցող բառեր, գիտական տերմիններ, ընդհանուր-գիտական բառաշարքեր, աշխատանքային-արտադրական, դիվանագիտական գրագրության ու արձանագրային, միջպետական համաձայնագրերի բառապաշարը»: Հմմտ. Ю. А. Бельчиков, Лексическая стилистика, М., 1977, էջ 75: Սակայն սա այլ հարց է. մեր խոսքը բառընտրության մասին է, երբ հոմանիշների շարքից մի դեպքում ընտրվում են առավել գրական երանգավորում ունեցող բառեր, երկրորդ դեպքում՝ ժողովրդախոսակցական և այլն:*

Հիշյալ բառացանկը կարելի է դարձյալ ու դարձյալ ընդարձակել, սակայն, կարծում ենք, այն լիովին պատկերացում տալիս է բանաստեղծի չափածոյում կիրառված, առավել ցածր հաճախականություն ունեցող հիմնական բառախմբի մասին: Այս ցանկի մեջ եղած և ցանկում չարտացոլված մի շարք բառեր, առանձին վերցրած, իրոք թվում են գրքային ու չոր: Օրինակ *ալիքում, ակնկոր, ահաբեկում, աղերս, աղտ, ամբաստանություն, ամբարտակ, ամորձի, ամուլ, զեղում, շոշափուկ, շաղափ, շաղափել, շաղափվել* և այլն:

Բայց տեսե՛ք, թե բնագրում ի՛նչ արժեք են ստացել այս բառերը. «Սղագի՛ր բերեք, որ սղագրի մեր հուշերի չուն... Իրար հետամուտ, իրար ջարդոտող նրանց լճային *ալիքումների* տագնապը» /Դ, 312/: «Հիշի՛ր, որ իմ սիրող սրտին խորթ է ամեն *ահաբեկում*» /Ա, 52/: «Եվ լեղապատառ մայրերը հայոց... Համըր Տիրամոր նիհար ծնկներին Իզո՛ւր են այդպես *աղերսով* փարում» /Դ, 73/: «Իր հուժկու քայլով գետերի թմբեր ու *ամբարտակներ* ավիրեց-տարավ» /Դ, 14/: Իսկ եթե սուտը հերքել ես ուզում, Պիտի սովորես ստողի լեզուն հրաժարվելով դատարկ *զեղումից*» /Դ, 66/: «Եվ պտտահողմի ահարկու տեսքով աշխատի մի կերպ *Շաղափել-ծակել* բոլո՛ր շերտերը կարծր երկնքի, Եվ երկրի վրա *շաղափված* անցքից Գլխիվայր կախվի խեճք ուրախության ցայտուն շատրվա՛ն» /Բ, 180/ և այլն:

Եվ այսպես առերևույթ չոր ու ցամաք, հույժ գրական, հաճախ անգամ գրքային թվացող բառական միավորները կենդանանում են, թոթափում չեզոքության քողը, ստանում ոճական արժեք:

Ըստ հարկի ընտրված կապակցության մեջ ու բառաշրջապատում դրանք նպաստում են նյութական իրականության գեղարվեստական ընկալմանը, հաճախ դառնում պատկերի հիմք, ինչպես վերջին օրինակում, որտեղ հեղինակը առարկայական նմանողության բանադարձումով կերտել է բառեղեն քանդակ, այնքան որ շոշափելի է ու

անկրկնելիորեն ինքնատիպ պատկերը:

Այս տեսակետից անկասկած իրավացի են այն հետազոտողները, որոնք չեզոք շերտի բառերի մեջ անգամ փորձում են գտնել արտահայտչականության տարրեր: «Չի կարելի կարծել, - ասում է Յու.Բելչիկովը, - որ չեզոք բառերը անարտահայտիչ են: Նրանց արտահայտչականությունը, արահայտչության երանգով օժտված բառերի համեմատությամբ, ունի այլ դրսևորում: /.../ Արտահայտչական երանգավորման տեսակետից չեզոք բառերի ընդհանրացված և տարողունակ իմաստները հնարավորություն են տալիս արտահայտելու երևույթների բավականաչափ լայն շրջանակներ, ինչպես նաև պայմանավորում են բառերի շարահյուսական «ճկունությունը», որի շնորհիվ բնագրի և դարձվածաբանական շրջապատի ներգործությամբ, բացահայտվում են տվյալ միավորի ներքին հնարավորությունները, ցուցադրվում բանական /ինտելեկտուալ/ բովանդակության և կամային /սուբյեկտիվ/ եղանակավորման նոր սահմանները» /*Ю. А. Бельчиков*, հիշ. աշխ., էջ 28-29/:

Պ. Սևակի բառապաշարի երկրորդ շերտը, որ զգալի քանակություն է կազմում, ժողովրդախոսակցական բառերն են, որոնք բոլորը անխտիր բնութագրված են բառարանում և օժտված ոճաբանական անհրաժեշտ նշումով: Այս կարգի բառերը, ինքնին հասկանալի է, զուրկ են ոճական չեզոքությունից: Գրական երկերի մեջ դրանք թափանցում են բանավոր կենդանի խոսքից և կարող են արդարացվել միայն ճաշակավոր ու խելացի գործառույթով: Հակառակ պարագայում դրանք հասարակացնում են խոսքը, արժեզրկում գեղարվեստորեն:

Այս կարգի բառերը «առավելապես կենցաղային կամ առօրյա-կենցաղային» առարկաների հասկացություններ արտահայտող բառաշարքեր են /տե՛ս նույն տեղը, էջ 36/:

Այստեղ բավարարվենք նշելով ժողովրդախոսակցական բառերի համառոտ մի շարք: Այս շարքում կարելի է հանդիպել և պարզ կամ արմատական բառերի, ինչպես *աղաք, աթար, ամբար, դուբան, զոռ, զով,* և ածանցավոր, ինչպես *ալևոր, աղորիք, աղունակ, զոլավոր, զոռով, զոռոց,* և վերլուծական ձևերի: Այստեղ կան հարադրավոր, այդ թվում բաղհյուսական բարդություններ *ախ ու վախ, առք ու վաճառք, հեր ու մեր, սար ու ձոր, սար ու քար,* և բաղհյուսականից կազմված համադրական բարդություններ *առևտուր, առուփախ,* /«Վերադառնում էր, գալիս էր հիմա նա անթաղ զոհը նույն *առուփախի*». Դ. 227: Գրողի չափածոյում կիրառված ժողովրդախոսակցական ոլորտի բառերի, բառաձևերի ու կապակցությունների ոճական արժեքի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը» գրքում համապատասխան խորագրի տակ/:

Վերլուծական բաղադրություններից հեղինակի հակումը ակընհայտ է, մասնավորապես, հարադրությունների նկատմամբ: Այստեղ զգալի քանակություն են կազմում ամենաբազմազան բաղադրությամբ հարադրությունները: Ահա մի փոքրիկ բառացանկ. *ագռարարիչ-հրամայող, աղաչել-պաղատել, աղբյուր-վտակ, աղջիկ-պատանի, աղջիկտղա, աղտ-աղարտ, աճել-հասնել, ամայանալ-քնել, աման-չաման, կուլա-կուժ, ամպել-զամպել, այրվող-ապտակված, անբանալի-գոց, անբան-անխոս, անգիր-ինքնահոս-հաշվեկշռված, անգույն-տարտամ, անեզ-անլուծ, անիրավված-տարաբախտ, անխոս-լռելյայն, անծանոթանհայտ, անծեփ-անսվաղ,անծուխ-զտաբոց, անկեղծ-անսուտ, անճիչանծպտուն* և այլն:

Եվ այս բոլորը ներկայացնում են ընդամենը «Ա» տառի սկզբի մի փոքր ցանկը: Վերլուծական բոլոր բաղադրությունները արտացոլված են «Բառարանի» երկու հատորներում, բնութագրված են դրանց բառաքերականական ու իմաստաբանական հատկանիշները, տրված են բնագրային անհրաժեշտ վկայություններ: Դրանք օժտված են բազմապատկման /X/ նշանով: Դրանց թիվը հասնում է հազարների:

Սրանց ընդհանրական և բնութագրող հատկանիշը թերևս այն է, որ նույնպես զուրկ են չեզոքությունից, չեմ կազմում մեր լեզվի բառապաշարի միջուկային շերտը, ընդհանուրի կողմից գործածվող և գործառական բոլոր ոճերին հատուկ, այսպես ասած, համագործածական բառեր չեն: Դրանք չեն կարող հանդիպել, ասենք, գիտական գրականության մեջ, տեխնիկական բնույթի աշխատություններում, գրասենյակային կամ պաշտոնական գրագրություններում և այս կարգի այլ գործերում: Դրանց գործառական ոլորտը սահմանափակ է: Հենց այս սահմանափակության շնորհիվ էլ այդպիսիք ստանում են ոճական որոշակի արժեք ու նշանակություն կապված հեղինակային նպատակադրության, թեմատիկ նյութի, իրականության իմաստային ընկալման և այլ իրողությունների հետ:

Այստեղ միայն ավելացնենք, որ Պ. Սևակը չի բավարարվում կենդանի լեզվում և գրական այլևայլ աղբյուրներում առկա պատրաստի կաղապարների ու ձևերի գործառույթով: Մեծ քանակություն են կազմում մոտ 550, նրա ստեղծած վերլուծական բաղադրությունները, որոնք վկայված չեն ցարդ հրապարակված գրական և այլ կարգի աղբյուրներում և բառարաններում: Կան, որ վկայված են բառարաններում, և նշված է միակ աղբյուրը ՊՍ /Պ. Սևակ/: Այս բառերը ևս արտացոլված են «Բառարանի» երկու հատորներում, ինչպես նաև «Աշխատությունների և թարգմանությունների բառարանում»:

Նմուշի համար բերենք մի քանի օրինակ մասնավորապես այն բաղադրություններից, որոնք կիրառված են թարգմանություններում ու

գիտահրապարակախոսական երկերում և բնականաբար չեն արտացոլվել «Չափածոյի բառարանի» երկու հատորներում: *Ազգական-հոգեորդի, ազգամիջյան-եղբայրասպան, ակնատ-թակարդ, ամպ ու զամպոտ, այրվել-ողջակիզվել, անաչառ-աննպատակադիր, անբեկ-անխուսափ, անգայթ-անսայթաք, անըմբռնելի-անբռնելի, անթերի-մնայուն-ապրելիք, անկենդան-անիրական, անհաջող-անպատասխան, անհիմն-անփաստացի, դեռափթիթ-աստվածային, դպիր-քերթող, եռա-քառահարկ, երգիչ-նվագածու, երկանքարան-ալրաղաց, երջանիկ-փոխադարձ, զառ ու զառբաբավոր, զարկել-հուշցել, բացվել-թրջվել* և այլն:

Այս բառացանկից, հասկանալի է, բացակայում են զգալի թվով բառեր, որոնք պարզ-արմատական են, ածանցավոր կամ համադրական բարդություններ: Բացակայում են նաև վերլուծական, այլուրեք վկայված ոչ նորակազմ բաղադրությունները:

Վաղուց է նկատված Պ. Սևակի հակումը օգտագործելու բառապաշարի ամենատարբեր շերտերը: Նա, ասվեց, բառարանապաշտ էր: Բառարանների մեջ պրպտելը նրա համար հանապազօրյա անհրաժեշտություն էր: Եվ դա ոչ թե և ոչ միայն սոսկական հետաքրքրությունից դրդված: Ավելի հաճախ հատուկ ուսումնասիրության նպատակով էր նա դիմում բառարաններին, բառերի հին ու նոր իմաստներին վերահասու լինելու, ծագումնաբանությանը, սկզբնաձևերին, սերող հիմքերին, ընդհանրապես զարգացման պատմությանը հաղորդակցվելու համար:

Այսպես թե այնպես այդ հաղորդակցումը չէր կարող չվերաճել լեզվաբանական հմտության: Բայց նա նաև ներհուն, բացառիկ տաղանդի գրականագետ էր ու հրապարակախոս, սակայն ամենից առաջ և հետո *մեծ բանաստեղծ:*

Բառարանները, խունացած մատյանների էջերը, հին ու հնագույն պատմական ու գրական աղբյուրները անկասկած բառամթերքի հարստացման շտեմարաններ են եղել և են, սակայն նրա լեզուն չէր կարող այդքան բազմազան, բազմաշերտ ու հարուստ լինել, եթե խարսխված չլիներ կենդանի ապրող-շնչող բառի ու ձևի խորին զգացողության վրա մի կողմից, անցյալի գեղարվեստական գրականության լեզվական լավագույն ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման վրա երկրորդ կողմից:

Ուստի և լեզվի, տվյալ դեպքում հայոց լեզվի անսպառ բառապաշարի, սրա հին ու նոր բոլոր շերտերի, գործառական այլևայլ, ամենատարբեր ոլորտների ու ոճերի քաջահմուտ իմացությունը պիտի պայմանավորեր գրողի ու գիտնականի բառամթերքի այն անկորնչելի հարստությունը, որ նա ավանդ թողեց հայոց մշակույթին:

Պ. Սևակը, նշվեց, հաճախ էր դիմում մեր բառապաշարի հին

վաղնջական շերտերին: Նրա չափածոյում գործառված են հին հայերենում ընդհանուր գործածական մի շարք բառեր. որոնք չեն մտնում ժամանակակից հայոց լեզվի բառապաշարի ընդհանուր գործածական չեզոք խմբի մեջ կամ. եթե կիրառվում էլ են. ստանում են ոճական որոշակի երանգավորում: Այդպիսի բառերից են *ագի. ահյակ. այլուրեք. այր. անդ. աստ. արագոտն. եղուկ. զեն. զի. զիարդ. զիջանել. ընդոստնել. խորան. կանգուն առ կանգուն. կերոն. հեճուկս /ի հեճուկս/. ոթել. շիջանել. ջեռնուլ. ջեռուցանել* և այլն:

Հին վաղնջական շերտերից. սակայն. ավելի շատ գործածված ենք գտնում բառաձևեր ու քերականական ձևեր. ավելի ստույգ բայաձևեր ու հոլովաձևեր. շարահյուսական կառույցներ ու կապակցություններ. որպիսիք են *եղբարց. եղև. եղիցի. զայս. զհուր. զինև. զմիմեանս. թոչնոց. նախդրիվ. Մայր զգաստությանց. Մեծն Անահիտ* և այլն:

Պ. Սևակի չափածոյում. թեև ոչ մեծ քանակությամբ. սակայն գործառված են նաև արևմտահայերենին հատուկ մի շարք բառեր. որպիսիք են *ալյակ. ածապարանք. աղջնակ. աղվորիկ. էրիկ* և այլն: Սրանք բոլորն էլ երանգավորված բառեր են և արևմտահայերենում նմանապես զուրկ են ոճական չեզոքությունից: Դրանք իրական հասկացությունների սոսկական անվանումներ չեն: Որոշակի բնագրում դրանք ավելի նշանակություն են պարունակում. քան իրենց բառարանային իմաստն է կամ բառիմաստը: Օրինակ *աղջնակ:* Սա մեր բառարանում ունի հետևյալ բացատրությունը. *գ.փղքշկ.-ը Աղջիկ*[1]*-ի. Փոքրիկ աղջիկ*[1] */Աղջիկ* գլխաբառի առաջին նշանակությունն է *օրիորդ. ուրեմն = փոքրիկ դեռատի աղջիկ օրիորդ/*: Բնագիրն է «Տակավին մանուկ աղջնակներին կեղեքում էին բոլորի առաջ» /Դ. 29/: Հիշյալ բառաշրջապատում կապակցության մեջ. կասկածից վեր է. որ այն թափանցիկ ակնարկ ունի և ժամանակաշրջանի. և աշխարհագրական վայրի. և մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին նույնիսկ. ինչպես և սպասելի էր:

Չի կարելի ասել. թե բոլոր բառերն են այսպիսի հավելյալ իմաստներ ամփոփում իրենց մեջ. բայց որ յուրաքանչյուրը իր խոսքաշարում յուրովի է տարողունակ և ունի ոճական երանգավորում. դա ավելի քան ստույգ է:

Գրողի երկերում բավականաչափ հաճախված են. եթե կարելի է այսպես ասել. տերմինաբանական արժեք ունեցող մի շարք բառեր:

Տերմինները ամեն մի լեզվի բառապաշարի բաղկացուցիչ տարրերն են և. ինքնին հասկանալի է. պատկանում են նրա չեզոք շերտին: Դրանք ունեն գործառական որոշակի ոլորտ. ըստ որում սահմանափակ. նայած թե բնության. հասարակական կյանքի. գիտության ու

տեխնիկայի կամ կենցաղի ինչ բնագավառների հասկացությունների անվանումներ են: Նրանց գործառությունն էլ սովորաբար սահմանափակվում է առավելապես գրավոր, տվյալ բնագավառին վերաբերող գիտական, ուսումնական, մասամբ հրապարակախոսական և այլ աղբյուրներով, բանավոր ելույթներով, դասախոսություններով և այլն:

Տեղին է նշել, որ տերմինաբանության հարցերը թեև վաղուց ի վեր եղել և մնում են լեզվաբանության սևեռուն ուսումնասիրության առարկան, սակայն նրա շատ ու շատ իրողություններ շարունակ վիճարկվել ու վիճարկվում են առ այսօր և կարոտ են լուսաբանման: Նույնիսկ տերմինի բուն իսկ էության ճանաչման բնագավառում չկա միասնական ըմբռնում: Շատերը տերմինի էությունը սահմանելիս առաջնային են համարում նրա անվանողական դերը /այս մասին տես, օրինակ, ***А. И. Моисеев*, О языковой природе термина. В книге «Лингвистические проблемы научнотехнической терминологии», М., 1970, стр. 135. *В.И.Прохорова*, О некоторых явлениях в образовании социальной терминологии русского языка в XVIII веке (Сб. статей по языкознанию, посвящённой В.Виноградову, М., 1968, стр. 262). *Г.О.Винокур*, О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии, Труды МИФЛИ, М., 1939, т. 5, стр. 5-6/**:

Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նկատված է, անվանողական գործառույթը հատուկ է լեզվի ընդհանուր բառապաշարին բոլոր բառերին, եթե դրանք հանդես են գալիս իրենց հենց այդ անվանողական դերով /տես ***А. А. Реформатский*, Что такое термин и терминология. В книге «Вопросы терминологии», М., 1961, стр. 47-48/**:

Ուստի և սովորական, մասնավորապես չեզոք շերտի ընդհանուր բառակազմից տարբերելու համար շատերը տերմինի մեջ, անվանողական դերից զատ, ընդգծում են, այսպես ասած, *սահմանողական* նշանակությունը կամ գործառույթը: Կ. Ա. Լևկովսկայայի ձևակերպումով «տերմինն իր մեջ միավորում է բոլոր բառերին հատուկ անվանողական գործառույթը և միայն իրեն հատուկ սահմանողական գործառույթը» ***/К. А. Левковская*, Теория слова, принципы его построения и аспекты изучения лексического материала, М., 1962, стр. 197/**: Նույն հատկանիշներն է տերմինի համար առանձնացնում նաև Վ. Վ. Վինոգրադովը ***/В. В. Виноградов*, Русский язык, М.-Л., 1947, стр. 12/**:

Մյուս կողմից անժխտելի է նաև այն, որ ամեն մի լիիմաստ բառ ներունակությամբ կարող է տերմինի արժեք ստանալ:

Այս իրողությունը չէր կարող չնկատվել լեզվաբանների կողմից և նկատվել է: Ա. Սուքիասյանի դիպուկ ձևակերպմամբ «տերմինը ոչ թե հատուկ բառ է, այլ բառ հատուկ գործածությամբ» ***/Ա. Ս. Սուքիասյան*, ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., 1982, էջ 218**; Այս մասին

տե՛ս նաև *է. Բ. Աղայան*, Տերմինաբանություն, եր., 1978, էջ 11: ***Р. А. Будагов*, Введение в науку о языке, М. , 1965, стр. 36**/:

Միակ իրողությունը, որ վիճահարույց չէ, թերևս այն է, որ տերմինը տվյալ մասնաճյուղի սահմաններում կամ տերմինաբանական համակարգում առավելապես մենիմաստ է և զուրկ է հուզական-արտահայտչական երանգավորումից /տե՛ս *Ա. Մ. Սուքիասյան*, հիշ. աշխ., էջ 219 և հջ., *Р. А. Будагов*, հիշ. աշխ., էջ 36, ***Я. А. Климовицкий*, Некоторые методологические вопросы работы над терминологией науки и техники. В книге «Современные проблемы терминологии в науке», М., 1969**, էջ 59/:

Իրենց հիշյալ իմաստային-կառուցվածքային յուրահատկությունների շնորհիվ, թվում է, տերմինները դժվար պիտի կարողանան մուծվել գեղարվեստական խոսքի մեջ, դառնալ պատկերի խոսքային համակարգի տարր, մանավանդ որ բնութամբ կոչված են արտահայտելու խիստ մասնագիտական հասկացություններ և ճշգրտորեն են հարաբերակցում իրենց նշանակած հասկացությանը /տե՛ս *Ա. Մ. Սուքիասյան*, հիշ.աշխ., էջ 218 և հջ./:

Այսպես թե այնպես, իրենց բո՛ւն իսկ եզրաբանական գործառույթով Պ.Սևակի չափածոյում հանդիպում են հետևյալ բառերը. *ախտականխիչ, ակադեմիա, ամանակ, ամորձի, այտույց, ամսագիր, ամսաթիվ, ազբեստ, եմիփորոն, զեռուն, զիստ, զմռսել, զոդել, զոդվել, էվկլիդեսական, լանջանոց, հետախուզություն, հետախույզ, նշտար, շաղափ, շաղափել, շնչափող, շնչերակ* և այլն:

Սրանց զգալի մասը, նշվեց, մենիմաստ բառեր են՝ հատուկ գործառույթով, ինչը և պայմանավորում է դրանց տերմինաբանական արժեքը: Դրանք առավելապես գործառված են իրենց բուն բառարանային, ասել է թե՝ եզրաբանական նշանակությամբ և ճշգրիտ կերպով արտացոլում են համապատասխան հասկացություններ: Հմմտ. *Ամանակ* /1/, գ. /տղչփկ.-երժշտկ./. *Չայնավորի կամ վանկի արտաբերման տևողությունը:* Խազեր կիսանիշ և ամանակի, կարիք ես զգում լոկ ժամանակի /Դ, 28/: *Ամոնյակ* /1/, գ. /քիմ./. *Ազոտից ու ջրածնից բաղկացած գազ, անուշադր:* Ծանր հոտը ամոնյակի...ուլի, գառան մահն է միայն /Գ, 36/: *Նշտար* /1/, գ. /բժշկկ./. *Վիրաբուժության մեջ կիրառվող սուր դանակ:* Եվ մանկաբարձի նշտարի տեղակ թուրն էր կատարում կեսարյան հատում /Դ 181/ և այլն:

Բանաստեղծի չափածոյում, վերջապես, թեև սակավ, սակայն հանդիպում են նաև օտար բառեր՝ փոխառություններ: Սրանք կարելի է բաժանել երկու խմբի:

Ա. Կա բառերի մի փունջ, որոնք իրենց համարժեքը ունեն արդի հայերենում, ուստի և դրանց գործառույթը կա՛մ տուրք է, նախապատե-

րազմյան շրջանից սկսած, իրերի ու հանգամանքների բերումով օրենքի ուժ ստացած լեզվական հայտնի մտայնությանը, կամ թելադրված է արտահայտչական, տաղաչափական և այլ պահանջներով: Այդպիսիք են. *Ամալգամ* /1/, գ. *Մնդկազոդ, որևէ մետաղի միահալվածք սնդիկի հետ:* Ես այլ բան չէի, քան մի ապակի... Եկար ու նրան ամալգամ դարձար եվ ինձ դարձրիր դու մի հայելի /Գ, 153/: *Նոտա*[1] /3/, գ. /երաժշտ./. *Երաժշտական նիշ, ծայնանիշ:* Եվ որտեղից որտեղ, չանցած երկու վայրկյան, «Ավե-Մարիան» է մսերիս մեջ խրում նոտաների փուշը /Գ, 174/: *Ռեկլամ* /1/, գ. *Այլևայլ միջոցներով՝ ռադիոյով, հեռուստատեսությամբ և այլն տրվող ազդ՝ որևէ բանի մասին հետաքրքրվողների ու պահանջարկի շրջանակը մեծացնելու նպատակով, գովազդ:* Ուղարկում եմ ես երկրի չորս բոլոր... Հսկա և փոքրիկ ամեն պետություն, Խորունկ սիրելու և չդրժելու մի վարպետություն, ու հետն էլ ոչ թե իբրև սուտ ռեկլամ, այլ մի ակնառու պարզ ցուցադրում... /ԳԱՐ. 1971, 9, 95/: *Ռեսպուբլիկա* /1/, գ. /օտրբ./ *Հանրապետություն:* Գիտեք, որ մեր ռեսպուբլիկան արտադրում է արդեն հրեն մետաքս, մահուդ /Գ, 24/: *Ռևոլյուցիա /1/, գ. /*օտրբ./. *Հեղափոխություն,* նշան 1: Մենք առաջինն էինք, որոնց մկրտեցին ոչ մյուռոնով թրված, այլ ռևոլյուցիայի ավազանում /Ա, 25/: *Ունիվերմագ* /1/. գ. /օտրբ./ *Արդյունաբերական այլևայլ ապրանքների առևտրով զբաղվող խանութ, հանրախանութ:* Ես սեր եմ գրում հորդ ողողելով ու հեղեղելով Համաշխարհային դատարկված շուկան, ունիվերմագներ, խանութ ու դուքան /ԳԱՐ, 1971, 9, 95/:

Սրանք կամ ռուսական, կամ ռուսերանի միջոցով փոխառնված, ժամանակին միակ թույլատրելի ձևը համարվող, մինչև այսօր էլ շատերի կողմից օգտագործվող բառեր են: Դրանք բառարանում մեծավ մասամբ օժտված են *օտրբ.* /օտարաբանություն/ նշումով:

Բ. Կա բառերի մի այլ խումբ, որ կամ իրենց համարժեքը չունեն արդի հայերենում, կամ էլ, եթե ունեն, գործառվելով փոխատու բնագրի լեզվով, խոսքին հաղորդում են բանաստեղծական-արտահայտչական որոշակի երանգավորում՝ ծառայելով ոճավորմանը:

Նշենք դրանցից մի քանիսը. *Ազան* /1/, գ. /կրնկ./. *Մահմեդականների կրոնական ծիսակատարություն՝ մզկիթի աշտարակից աղոթքի /նամազի/ հրավեր, որը կատարվում է Ղուրանի լեզվով՝ արաբերեն և այլազգի մահմեդականների համար մնում է անհասկանալի:* Եվ երկրի վրա, այրվող տներից, շեներից բոլոր, Ողջ ու կենդանի բյուր կիզվողների ճիչի հետ մեկտեղ Փռվեց զառանցանքը ազանի նման /Դ, 272/: *Ալլահ* /6/, գ. /կրնկ./. *Աստված /սովորաբար ասվում է մահմեդականների աստծու մասին/:* Մի ողջ ժողովուրդ ճռաքաղ անել մոռացած ալլահ, փեյղամբար ու խիղճ /Դ, 292/: *Էվրիկա* /1/, ձ. /պտմկ./ *Ուրախության բացականչություն, որ առավելապես ասվում է անսպասելի մի*

*բան լսելիս՝ կարդալիս՝ միտք ծագելիս և այլն, իբր՝ ահա, գտա՛:* Նրանցից մեկը գոչեց «էվրիկա»... Երրորդն էլ գտավ ողջ Ամերիկան /ԳԱՐ, 1971, 9, 91/: *Հեռ* /1/, գ. /օտրբ./. *Պարոն:* Ա՛յս է ճիշտը, հե՛ռ, այս է պետք, պարո՛ն /Դ, 69/: *Շյուքր* /1/, գ. /արաբ., օտրբ./. *Փառք, օրհնանք, օրհնություն/ արտահայտություն, որ ասվում է առավելապես աստուն/:* Նովրուզ բայրամ էր ձկների համար, Մի նովրուզ բայրամ, Որ հարատևեց ամբողջ յոթ ամիս... -Շյուքր ալլահա՛ /Դ, 287/: *Ջաննաթ* /3/, գ. /սնտպ., օտրբ./. 1. *Դրախտ:* Որին ջաննաթի հուրիի նման ինչքան էլ լլկեն ողջ գիշերն ի լույս, Լուսաբացի հետ միշտ դառնում է կույս /Դ, 315/: 2. /փխբր./ *Երկրային-մարմնական վայելք, աշխարհիկ կյանք:* Մի կաքավող աղջիկ կամ մի կին, Ա՛խ, Վարդապե՛տ, Մինչև անգամ Վարդապետին կուսակրոն հիշել կտա ... Պիղծ մի ջաննաթ՝ մեր անալի դրախտի տեղ /Դ, 125/: *Փեյղամբար* /3/, գ. /կրնկ., օտրբ./. *Սուրբ, առաքյալ /կրով. Արևելքի ժողովուրդների կողմից/:* Մի ողջ ժողովուրդ ճռաքաղ անել՝ մոռացած ալլահ, փեյղամբար ու խիղճ /Դ, 292/ և այլն:

## Բ. ԲԱՌԵՐԻ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

### 1. *Բառերի անվանողական իմաստը*

*Ոճագիտական լեզվաբանության մեջ, ընդհանրապես, և ռուս* լեզվաբանության մեջ, մասնավորապես, բառիմաստի կառուցվածքում սովորաբար հակադրում են երկու տարատեսակներ՝ ա. *առարկայահասկացական* և բ. *հուզաարտահայտչական* /տե՛ս ***Е. Г. Ковалевская*, Семантическая структура слова и стилистические функции слов. В книге «Языковые значения», Л., 1976**, էջ 72/:

Առարկայահասկացական իմաստը ըստ էության անվանողական նշանակությունն է, որ հատուկ է չեզոք բառաշերտին : Կան և այլ տարբերակումներ, սակայն ամեն պարագայում անվանողական կամ առաջնային իմաստը հակադրվում է մնացած բոլոր նշանակություններին:

Պ. Սևակի չափածոյում առկա բառերի ճնշող մասը անկասկած գործառված է իր ուղղակի կամ, այսպես ասած, առաջնային իմաստով: Այլ կերպ չի էլ կարող լինել: Բանաստեղծությունը, պոեմը, ընդհանրապես չափածոն և գրական ամեն մի երկ նույնպես հաղորդակցության ձև են, մտքերի հաղորդման եղանակ: Եվ այստեղ բոլոր բառերը չեն, որ ինքնին կարող են ունենալ երանգավորված իմաստներ կամ հավելյալ նշանակություններ: Դա հաստատվում է նաև բառարանիս տվյալներով: Ըստ որում՝ դրանց առաջնային կամ հիմնական իմաստներով

գործառույթը պահպանված է ոչ միայն նվազագույն մեկ անգամ կիրառված բառերում, այլև մեկից ավելի հաճախականություն ունեցող բառախմբերում:

Սրանք առավելապես չեզոք շերտի բառեր են, որոնք կազմում են մեր լեզվի, նմանապես նաև հեղինակային լեզվի հիմնական բառաշերտը:

Այսպես, օրնակ, ըստ վերջին հետազոտությունների, «/.../ չեզոք հիմքը ներկայացնում է ժամանակակից ռուսաց գրական լեզվի տարրերի երեք քառորդը» /**Русский язык в современном мире., М., 1974,** էջ 114/: Այս շերտն է ահա, որ ծառայում է իբրև հենք, որի վրա և որի շնորհիվ դրսևորվում են գործառական տեսակետից բառապաշարային շերտերի բաժանված բառերի զգացական-արտահայտչական նուրբ երանգավորումները իրենց ողջ բազմազանությամբ /հմմտ. նաև ***Ю. А. Бельчиков*, Лексическая стилистика, М., 1977,** էջ 34/:

Սակայն հարկ է նշել, որ չեզոք կոչված շերտը ևս չեզոք չէ բացարձակ իմաստով /այդ մենք տեսանք վերը/: Միշտ չէ, որ բառի պատկերավորությունը *արտահայտվում է այն փոխաբերական իմաստով* գործառելով կամ դարձույթի միջոցով: Հաճախ պատկերներ են ստեղծվում բառերը ուղղակի դրանց առաջնային իմաստով կիրառելով /այս մասին տես նաև ***П. Г. Пустовойт*, Взаимоотношения слова и образа. Сб. «Поэтическая стилистика», Воронеж, 1982**, էջ 17/:

Իբրև օրինակ նշենք մի քանի միավոր: *Արտույտ /արտուտ/*: Բառս բոլոր բացատրական բառարաններում բացատրվում է գրեթե միանման, այն է *ճնճղուկազգիների կարգին պատկանող փոքրիկ երգեցիկ թռչուն*: Թռչունի նշված հիմնական հատկանիշները ներկայացված են նաև մեր բառարանում: Պ. Սևակը այս բառը կիրառել է մեկ անգամ *Արտուտ*, երկու անգամ *Արտույտ* տեսքով, հետևյալ բնագրերում. 1. «Հյուրասիրում եմ... Լռակյաց ձորին երգող արտուտով» /Ա, 375/: 2. «Եվ արտույտները նրա համար են, Որպեսզի... իրենց երգով չորացնեն շաղն ու եղյամը վաղ առավոտվա» /Բ, 262/: 3. «Գնդացիրները խեղճ արտույտներին ու տատրակներին գործազրկեցին» /Դ, 277/: Բոլոր նշանակությունները, ինչպես նկատում ենք, անվանողական են: Բոլոր երեք բնագրերում էլ բառը գործառված է առաջնային ուղղակի իմաստով. և ոչ մայն հիշյալ միավորը: Բառերի մեծ մասը հենց այդպես է կիրառված:

Վերցնենք այլ մի օրինակ նույպես կենդանաբանական ոլորտից, *Ձի*: Սա ունի երկու նշանակություն՝ ա. *ծանոթ կենդանին* և բ. *շախմատի քարերից մեկը հիշյալ կենդանու գլխի տեսքով*: Բոլոր բառարաններում տրված է գրեթե նույն բնութագիրը /տես ԺՀԼԲԲ, հ. 3, եր., 1974, էջ 416, ԷԱԲԲ, եր., 1976, էջ 922 և այլն/:

Պ. Սևակը այն կիրառել է 60 անգամ, բոլորն էլ առաջին նշանակությամբ: Բերենք միայն մեկ օրինակ. «Բեռնամեքենայի թափքում ծիե՛ր...» /Բ. 42/: Եվս մի օրինակ. *Ձկնորս*, որ բոլոր բառարաններում բացատրվում է *ծուկ բռնող, ծուկ որսացող* և այլն /տե՛ս ԺՀԼԲԲ, հ. 3, էջ 420, այլև ԷԱԲԲ, էջ 925 և այլն/: Սա Պ. Սևակի չափածոյում գործառված է երեք անգամ, բոլորը զուտ ուղղակի կամ առարկայական իմաստով: Ահա մեր բառարանում բերված վկայությունը «Դառնամ փառաբանեմ ձկնորսներն ծովում փոթորկի թունդ պահին» /Ա, 355/, երկրորդ օրինակն է «Հյուրասիրում են ... ձախորդ ձկնորսին հաջողակ կարթով» /Ա, 375/, երրորդը «Ձկնորսը Վանա ծովում Չփրկվեց ճարպիկ լողով... Աղջիկը զուր էր կանչում. - Իմ ծամթել տամ լողվորչուն /Դ, 185/ և այլն:

Անվանողական կամ ուղղակի իմաստով գործառված բառերի և բնագրերի թիվը կավելացնենք քիչ հետո, այժմ մեկ-երկու եզրակացություն:

*Արտույտ /արտուտ/, ծի, ձկնորս* բառերը պատկանում են չեզոք շերտին և ամենուրեք գործառված են իրենց անվանողական իմաստով: Եվ սա դրանց արտաբնագրային իմաստն է: Նույն բառերը մի հատուկ պատկերավորություն են ստացել ու լրացուցիչ, հավելյալ իմաստներով են օժտվել որոշակի զուգորդությունների մեջ բնագրում: Կրկին կարդանք *Ձի* բառի բնագրային օրինակը. «Բեռնամեքենայի թափքում ձիեր...»: Բոլոր բառերը թվով երեք, կիրառվել են իրենց անվանողական իմաստով, ծառայում են հաղորդակցման նպատակին, այլ կերպ ասած յուրաքանչյուրը մի-մի հասկացություն են արտահայտում: Սակայն հատուկ ընտրված բառերի որոշակի զուգորդությամբ ու բառադասությամբ ստացվել է «պատկերավորության ոճաբանական կարգը» /**П. Г. Пустовойт**, հիշ. աշխ., էջ 18/, գեղարվեստական իսկապես որ ցնցող մի պատկեր: Այստեղ զուգորդվել են, թվում է, միմյանց հետ չզուգորդվող, միմյանց բացառող բառ-հասկացություններ *բեռնամեքենայի թափք* և *ձիեր*: Բանաստեղծը կարծես ինքն էլ է ապշած ու ցնցված, որովհետև «բեռնամեքենայով ձիեր են տանում, հասկանո՞ւմ եք, ձիեր... Նրանց, որ բյուրավոր դարեր Իրենց մեջք ու թամբով ամե՛ն ինչ են տարել, Ողջ մարդկության ցեղի պատմությունը կրել, Իրենց սմբակներով պատմությունն այդ գրել... Ահա նրանք, այո՛, բեռ են դարձել հիմա Այս քո փռշտացող մեքենայի համար, Որ և այսօր, խնդրե՛մ, քո դարավոր փոխադրականդ է փոխադրում..» /Բ, 42/:

Երևութը իրոք արտակարգ է, արտասովոր: Եվ բառերը, տվյալ դեպքում պատկերն ընդհանրացնող բառերը «Բեռնամեքենայի թափքում ձիեր...», որ առաջին հերթին ունեն առարկայահասկացական բովանդակություն և ոճական առումով պետք է որ չեզոք լինեին, ստացել են հենց ոճական զարմանալի երանգավորում, դարձել են, եթե կարելի

է ասել ոճաստեղծ, և դա շնորհիվ բնագրային միավորների յուրահատուկ զուգորդության: Այստեղ է, որ բառերը օժտվել են հավելյալ իմաստներով /կոննոտացիա/ կամ երանգներով՝ իրադրաիմաստով, ինչը «պայմանավորված է գրողի կամ խոսողի ստեղծած կամային զուգորդություններով» /***Е.Г.Ковалевская*, Семантическая структура слова и стилистические функции слов. В кн. «Языковые значения», Л., 1976,** էջ 68/:

Այս բառերը իրենց իմաստային ծավալման՝ իրադրաիմաստի շնորհիվ սկսում են իրացնել ոճական այն գործառույթը, որ հատուկ է հատկապես հուզաարտահայտչական երանգներով լիցքավորված բառերին /տե՛ս նույն տեղը/: Հեղինակը բառերի՝ նման գործառույթը կոչում է «ոճաբանական իրադրաիմաստ /**стилистическая коннотация**/ բառի լրացուցիչ երանգ, որով այն օժտվում է տվյալ խոսողական գործառույթի մեջ, տվյալ բնագրում» /ն.տ., էջ 68/:

Անկասկած իրավացի է S. Վինոկուրը, երբ ընդգծում է, որ «Լեզվական արտահայտության արտահայտչական /էքսպրեսիվ/ և չեզոք ոլորտների հակադրությունը հիմնված է ոչ թե վերջինիս մեջ ոճական իմաստի բացակայության, այլ այդ իմաստի յուրահատուկ բովանդակության վրա» /***Т. Г. Винокур*, Закономерности стилистического использования языковых единиц, М., 180**, էջ 59/:

Պատահական չէ, որ ոմանք /օրինակ՝ Յու.Սկրեբնյովը/ «չեզոք միավորների մեջ տեսնում են «գերպիտակավորություն» /**гипермаркированность**/, այսինքն՝ ամենաայլազան «պիտակ-ապրանքանիշների» **(ярлык-маркер)** առկայությունը դրանցում, մինչդեռ ոճաբանորեն երանգավորված միավորներում իրադրական՝ հավելյալ իմաստը միշտ միանշանակ է ու որոշակի, ուստի և դրանց հատուկ է խոսքային գործառույթի նեղ՝ սահմանափակ ոլորտ» /տե՛ս ն.տ./: Այս վերջին իմաստներին է ահա, որ հակադրվում է ընդհանրական հարաբերական իմաստը /***Ю. М. Скребнёв*, Очерки теории стилистики, Горький, 1975,** էջ 22-23/:

Ահա այդպիսի իմաստներով են օժտվել և *արտույտ /արտուտ/* ու *ծկնորս* բառերը՝ նշված բոլոր բնագրերում: Կրկին անդրադառնանք *ծկնորս* բառին՝ բառարանում վկայված բնագրով: «Դառնամ փառաբանեմ ձկնորսներին ծովում՝ փոթորկի թունդ պահին»: Արդեն ասվեց, որ այստեղ չկա մի բառ, որ գործառված լինի ոչ անվանողական, ոչ ուղղակի իմաստով: Սակայն, տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրող *ծկնորս/ները/* բառի առարկայական-հասկացական իմաստին՝ «Ձկնորսները՝ փոթորկի թունդ պահին» զուգորդության հենքի վրա, գումարվել է նշված նույն իրադրաիմաստը կամ բնագրային տարրը: Ձկնորսությունը, թվում է, սովորական աշխատանք է և անկասկած ար-

ժանի դրվատանքի, ինչպես ամեն մի ազնիվ գործ: Սակայն ձկնորսները այստեղ սովորական գործով չեն զբաղված և ոչ էլ սովորական ծուկ որսացողներ են, այլ ահազարիուր /«թունդ»/ փոթորկի ենթարկված, բայց և աներեր իրենց գործը շարունակող, ամեն վայրկյան իրենց կյանքը վտանգելով, ծովի ամենակուլ հորձանքների դեմ անահ ու աներկյուղ մաքառող ու հաղթանակող իսկական հերոսամարտիկներ, որով և լիիրավ արժանանում են դրվատանքի, նույնիսկ փառաբանության /«Դառնամ փառաբանեմ»/:

Նույնը հավասարապես վերաբերում է *Ձկնորս* բառի մյուս երկու կիրառություններին:

Նշենք ևս մի քանի բնագրային վկայություններ, որոնցում համապատասխան միավորների հիմնական արտաբնագրային նշանակություններին նույնպես ածանցվել է երանգավորված իրադրահմաստը: *Ակնատ* -- «Այս աչքերը բուրգի ակնատ ու դղյակի լուսամուտ» /Զ, 63/. *Սիաբեկում* -- «Հիշի՛ր, որ իմ սիրող սրտին խորթ է ամեն սիաբեկում» /Ա, 52/. *Այլապատկան* -- «Կյանքի ձեռքով ինձնից խլված Այլապատկան բնագավառ դու իմ սիրո» /Զ, 233/. *Անդունդ* -- «Ու ճոճվում է... Դատարկ գավի վրա, ինչպես ... սիեղ մի անդունդի» /Բ, 46/. *Ապտակել* -- «Առանց խնայելու դարը մեզ կապտակի» /Ա, 16/. *Բուրմունք* -- «Կոկորդիս մեջ կռվում է խեղդիչ ծուխը վառոդի Քո սեփական բուրմունքի հետ» /Ա, 51/. *Գանգ* -- «Վա՛յ տամ այն գանգին, ուր ձմեռում է խելքը արջի պես, նաև այն գանգին, որ ուսին դրված կաղամբ է ասես» /Ա,421/. *Գանձանակ* -- «Անհատնելի մի գանձանակ, Որ շաղ տալիս անփութորեն, Ցրում էին հայ գյուղացիք» /Դ, 127/. *Թաղ* -- Այնտեղ Պարոնյանն է Պոլսո թաղերի մեջ մի օր պտույտ արել» /Ա, 161/. *Թաշկինակ* -- «Ես, ի՛նչ խոսք, այսօր պիտի բոց չուտեմ... Որ բերանիցս հանեմ թաշկինակ» /Բ, 49/. *Լավա* -- «Ու ես պատված եմ մեր անցած օրվա հուշերով այնպես, ինչպես Պոմպեյը սառած լավայով» /Գ, 156/. *Կախարդանք* -- «Ես աղջիկ եմ ուզում, որ քեզ նման լինի, Քեզ պես կախարդանքով իրեն զինի» /Գ, 128/. *Հաստություն* -- «Կտրվելուց հետո է միայն երևում ծառի բուն հաստությունը» /Ա, 474/ և այլն:

Այսպես բառերի մասնավոր, անվանողական իմաստներին գումարվում է բնագրային տարրը: Այդ կարգի միավորների արտահայտչաոճական արժեքը առավելապես բացատրվում է զուգորդային հատուկ գործընթացով, բնագրային կախվածությամբ /այս մասին տե՛ս նաև ***Е. И. Куриловичъ*, Очерки по лингвистике, М., 1962**, էջ 242/:

Բառերի նման գործառույթը Յու. Տինյանովը կոչում է «բանաստեղծական խոսքի խտացման օրենք», որի համաձայն գեղարվեստական պատկերում բառ-միավորները իրենց արտահայտած իմաստներով ներգործում են մեկը մյուսի վրա,, և «ծնվում է բառերի հատուկ

նշանակելիությունը /**значимость слов**/» /տե՛ս ***Ю. Н. Тынянов***, **Проблемы стихотворного языка, М., 1965,** էջ 66: Այս մասին տե՛ս նաև ***О. В. Загорская*, Об эстетической функции языка. В кн. «Поэтическая стилистика», Воронеж, 1982,** էջ 9/:

Այս և գրողի չափածոյում կիրառված բազում համանման բառերի իրադրական հարուստ ու բազմապիսի նշանակություններն են, որ պայմանավորում են դրանց գեղագիտական արժեքը: Սրանք առավելապես չեզոք շերտի բառեր են, որ, ինչպես տեսանք, գործառված են իրենց ուղղակի, անվանողական իմաստներով և պատկերավորության տեսակետից պակաս արժեք չեն ներկայացնում գեղարվեստական խոսքի համար, քան մյուս, արտահայտչական /էքսպրեսիվ/ նշանակություններով օժտված բառերը կամ փոխաբերաբար կիրառված միավորները:

## 2. *Բառերի գնահատողական իմաստը*

Պ.Սևակի չափածոյում, ինչպես և սպասելի է և ինչպես հատուկ է առհասարակ գեղարվեստական ստեղծագործությանը, զգալի շերտ են կազմում գնահատողական նշանակություն ունեցող բառերը, այսինքն՝ այնպիսի միավորներ, որոնք արտահայտում են մեր շրջապատի հասարակայնորեն ընդունված դրական կամ բացասական բնութագիր ունեցող իրերի ու երևույթների կամ դրանց հատկանիշների /հատկանիշների հատկանիշների/ հասկացություններ:

Այս խմբի բառերի իմաստային կառուցվածքը այլ բան չէ, քան լեզվական նշանի անվանողական գործառույթի տարատեսակներից մեկը և ոչ թե նրա հավելյալ, իրադրական իմաստը /հմմտ. ***В. К. Харченко*, Разграничение оценочности, экспресии и эмоциональности в семантике слова. См. «Русский язык в школе», М., 1976, № 3,** էջ 66-67/:

Ուստի և այս առումով դրանք չփման զգալի եզրեր ունեն չեզոք շերտի բառապաշարի հետ: Գնահատողական իմաստները թեև բնութագրում են առարկաներ, դրանց ցանկալի կամ մերժելի հատկանիշները, սակայն, ինքնին վերցրած, ոճական նպատակադրում չունեն և նման արդյունք չեն տալիս: Օրինակ, ասենք, *անդամալույծ, բանական, բանականություն, բարեկամաբար, բարեկիրթ, բարեհաջող, բարեպաստ, բարի, բարիք, բարություն, բիծ* /ապօրինի զավակ/, *բիրտ, բիրտություն, խեղանդամ, խեղճ* /բնագրային իր բոլոր վեց նշանակություններով/, *ծաղկածիծաղ, ծաղկուն, ծովածավալ, ծփուն, կայտառություն, կավատ* /իր երկու իմաստներով/, *կատարելապես, կեղեքիչ, կիրթ, կոպտություն* և այլ:

Այս և հեղինակի չափածոյում կիրառված բազմաթիվ նմանօրինակ բառեր, դժված չէ նկատել, արտահայտում են հանրությամբ ընդունված դրական կամ բացասական բնութագրի հասկացություններ: Սակայն դրանք ոճական-արտահայտչական արժեք են ստանում ոչ թե իրենց հենց այս գնահատողական իմաստի շնորհիվ: Նշանակելիի դրական կամ բացասական բնութագիրը ինքնին դեռևս որևէ բան չի ասում, եթե բացակայում է հեղինակի վերաբերմունքը այդ բացասական կամ դրական բնութագրով օժտված առարկայի կամ դրա հատկանիշի մասին: Գնահատողական երանգավորում ունեցող միավորները ամենից առաջ հիմք են ծառայում ստեղծելու բառերի այլևայլ զուգորդություններ: Կիրառվելով որոշակի բնագրերում դրանք կերտում են գեղարվեստական անհրաժեշտ պատկերներ /այս մասին տես նաև ***Е. Г. Ковалевская***, հիշ. աշխ. էջ 64 և հջ./:

Ըստ այդմ՝ լեզվական միավորի գնահատողական նշանակությունը ոճական արժեք է ստանում ամենից առաջ՝ արտահայտչական նպատակադրում ունեցող և հուզականորեն երանգավորված բնագրերում /այս մասին տես ***Т. Г. Винокур*, Закономерности стилистического использования языковых единиц, М., 1980,** էջ 61/:

Քննենք նշված բառերի մի քանի կիրառություն: Օրինակ *Բիծ:* Սա ԷԱԲԲ-ում № 1 նշանակությամբ մեկնաբանված է իբրև գվռ. բառ՝ «Ապօրինի զավակ». ԺՀԼԲԲ-ում նույնպես բրբռ. բառ, № 1 նշան.-ով՝ «Պոռնկորդի, ապօրինի զավակ»: Առաջինում թույլ, երկրորդում բավականաչափ ընդգծված կերպով առկա է բառիս գնահատողական բնութագիրը: Նման բնութագրով է օժտված նաև մեր բացատրությունը «Ապօրինի զավակ»: Սակայն կարդանք բնագիրը. «Ու ես ծա՜նըր-ծա՜նըր խոսքը իջեցնում եմ, դնում պատվանանին քար լռության, եվ այդ միությունից ծնվում է այն բիծը, որ սերում է սիրո՜ւց, բայց ոչ երբեք պարտքից...» /Բ, 91. բնագրային վկայությունը այստեղ և որոշ այլ տեղերում, ըստ հարկի, բերվում է փոքր-ինչ ավելի ծավալուն, քան ներկայացված է մեր բառարանում/:

Պատկերը անկասկած այլաբանություն է, և համեմատությունը կատարված է ոչ թե սովորական «ապօրինի զավակի», առավել ևս ոչ թե «պոռնկորդու» հետ, այլ այնպիսի զավակի հետ, որ «սերված է սիրուց»:

*Բիրտություն:* Ըստ ԷԱԲԲ-ի՝ «Բիրտ լինելը /*բիրտ* = 1. Կոպիտ, դաժան, վայրագ, 2. Չոր, կարծր/», ըստ ԺՀԼԲԲ-ի՝ նույնպես 1. «Բիրտ լինելը /բիրտ = 1. Կոպիտ, կոշտ, անտաշ/, 2. Դաժան»: Մենք բացատրել ենք *Բիրտություն -- անտաշություն, հետամնացություն, կոպտություն: Անտաշություն*-ը և *կոպտություն*-ը, որ, կարելի է ասել, վկայված են բառարաններում, ունեն գնահատողական իմաստ: Նման իմաստ առկա է

նաև *հետամնացություն* բառի մեջ, որ բնագրային վկայության միջուկային նշանակությունն է՝ օժտված ոճական լրացուցիչ երանգներով: Ահա «էժան-ծախուի, անցնող-վատի տեղ բերեց չքերվող-անջինջ հավաստին», «Եվ բիրտության տեղ փռվեց կրթություն /.../ Ու մեկ օր անգամ չորեքթաթ չարած Մի արագոտն կայտառ քերթություն ընդօստնեց մեկեն ու վազքի լծվեց» /Դ, 261-262/:

*Անդամալույծ:* Բացատրված է 1. *Անդամները թուլացած, կաթվածահար /անձ/, անդամալուծությամբ հիվանդ* /տե՛ս ԺՀԼԲԲ, հ.1, էջ 84, ԷԱԲԲ, էջ 5/, մեր բառարանում *Հաշմանդամ*:

*Խեղանդամ:* Բացատրական բառարաններում սրա հիմնական իմաստն է՝ *Մարմնական թերություն, պակասություն ունեցող, հաշմանդամ* /անձ/ /տե՛ս ԺՀԼԲԲ, հ. 2, էջ 509, ԷԱԲԲ, էջ 575/: Գրեթե նույնպիսի բնութագիր ունի բառը և մեր բառարանում՝ *Մարմնական թերություն, պակասություն ունեցող:* Բայց կարդանք բնագիրը. «Տիկնայք փափկասուն, գգյալ և գգվյալ, խորդենու նման տնաբույս կույսեր նահատակվեցին անապատներում և արմատախիլ, և բնակոտոր, Փլատակվեցին քարափներն ի վար /.../ Կանացի մի ողջ մահապուրծ աշխարհ դարձավ խեղանդամ և անդամալույծ» /Դ, 292/:

Այստեղ խոսքը սովորական խեղանդամության ու անդամալուծության մասին չէ. թեև դրանց բուն հասկացությունները ևս, առանձին վերցրած, օժտված են գնահատողական, ըստ որում, բավականաչափ ընդգծված տեղեկատվությամբ /ինֆորմացիայով/: Սրանց արտահայտած իմաստը շատ ավելի է բազմածալ: Դրանք մի ժողովրդի ողջ կանանց սեռի մեծի ու փոքրի՝ «մամիկների,մայրերի ու տնաբույս կույսերի» պատմական դաժանագույն ճակատագրի լեզվական անկրկնելի պատկերի հիմքը կազմող միավորներ են:

Իրավացի էր Ա. Պոտեբնյան, երբ ընդգծում էր, թե այս կարգի բառերի «իսկական կյանքը իրացվում է միայն խոսքում» */А. А. Потебня,* **Из записок по русской грамматике, т. 1-2, М., 1958**, էջ 15/:

Եվս մի քանի բնագրային վկայություններ, որոնցում գնահատողական իմաստով օժտված բառերը պարունակում են ոճական այս կամ այն բնույթի տեղեկատվություն:

*Բանականություն.* «Արդեն օսմանյան կավե հսկայի ծեփն է ճաքճքում, Ու մեջքը ճկվում Բանականության տաքուկ շողերից» /Դ,178/: *Բարբաջել.* «Ոմանց համար կին կլինես, Այլոց համար աստվածուհի. Քեզ կդիմեն, կբարբաջեն թլվատ լեզվով Գինու խոսքով, Իսկ ես... Հեռու ինձ կպահեմ այդ խոսքերից ասված ու հին» /Ա. 229/: *Խոհեմություն* . «Սիրուհիս դարձավ խոհեմությունը Կոկիկ ու սոկլիկ, Միշտ շրջահայաց, Ամեն ինչ կշռող խոհեմությունը» /Ա, 444/: *Ծաղկածիծաղ.* «Մայրամուտի մի ճոխ արև ծաղկածիծաղ լեռ ու հանդին փայլ է տվել»

/Գ, 73/: *Ծաղկում.* «Ու կողոպտեց խորանները հայ կաճառի, խորաններ-ը հայ դպրության սուրբ տաճարի Ծաղկուն ծառի» /Դ, 189/: *Կեղեքիչ.* «Արյունով թրջված, թարախով թացված քարին ու փշին ընկողմանելով և վերհիշելով կեղեքիչ տեսքը անկողինների՝ քրոջ պես մաքուր, սիրած կրծքի պես ճերմակ ու փափուկ...» /Դ, 297/: *Կոպտություն.* «Քո մեջ են թողել նրբությունն իրենց փափկասուն կանայք, Ռամիկներն՝ իրենց կոպտությունն առողջ» /Զ, 113/: *Հյուլեական.* «Դու՝ 20-րդ և, անտարակույս, հոբելյանական, Դու՝ հյուլեական, Կարծես էական և ավելի քան կարծես բանական...» /Բ, 105/ և այլն:

Այսպիսով՝ գեղարվեստական բնագրում գուգորդելով բառեր ու ձևեր, որոնք հաճախ թվում են անգուգորդելի կամ, համենայն դեպս, չունեն ներքին փոխադարձ իմաստային կապ ու առնչություն, հեղինակը նրանց մեջ բացահայտում է նոր, անսպասելի նշանակություններ /այս մասին տե՛ս նաև ***Г. О. Винокур*, Об изучении языка литературных произведений. В кн. «Избранные работы по русскому языку», М., 1959**, էջ 249/:

Սրանով բառերի գնահատողական կարգը դադարում է լեզվական նշանի անվանողական գործառույթի սոսկական մի տարատեսակը լինելուց, վերաճում է պատկերի, և մենք զգում ենք բառական միավորի «համն ու ջերմությունը», ինչպես կասեր Ս.Մարշակը /ըստ ***Ю.А.Бельчиков*-ի, Лексическая стилистика, М., 1977**, էջ 39/:

Այդպիսի գուգորդությամբ ստացված գեղարվեստական արդյունքը Լ.Տոլստոյը համեմատում էր արտահայտչականությամբ երանգավորված բառերի ոճական արժեքի հետ: «Լեզվի գեղեցկությունը կամ ավելի ճիշտ՝ բարությունը, - ասում էր նա, - կարող է դիտարկվել երկու տեսանկյունով. բուն իսկ գործառվող բառերի և նրանց գուգորդելիության մեջ» /տե՛ս **Русские писатели о языке, Л., 1954**, էջ 287/:

Պ.Սևակի չափածոյում զգալի կշիռ են կազմում գուգորդությունների շնորհիվ ոճականորեն երանգավորված, ամենատարբեր ու բազմաբնույթ գնահատողական նշանակությամբ բառերը: Թվարկենք դրանցից ևս մի քանիսը. *հարափոփոխ, հարդարել, հարկադիր, հնչեղություն, ծայնիկ, ճախրանք, ճարտարություն, ճարպոտ, մահաբաղձ, մանրություն, մարմարոնյա, յուղալի, ոգել, ոսկեհատ, ոսկեղեն, որբություն, չխոսկան, պատժապարտել, պատժապարտելի, սլացում, սրբագործում, սրտագիտակ, սրտագրավ, վհատություն* և այլն:

Այս կարգի բառերը և դրանց այլևայլ գուգորդությունները կազմում են սևակյան չափածոյի բառական արվեստը, «որտեղ միավորվում են և՛ իմաստը, և՛ հնչյունը, և՛ պատկերը, և՛ գույնը» և այդ բոլորը ծառայում են «մտքերի, խոհերի, զգացմունքների արտահայության համար» /***Н.Асеев*, Жизнь слова, М., 1967**, էջ 15/:

### 3. *Հուզաարտահայտչական բովանդակությամբ բառեր*

Պ. Սևակի չափածոյում որոշակի շերտ են կազմում հուզականությամբ ու արտահայտչականությամբ երանգավորված բառ-միավորները: Սրանք բառեր են, որոնց առարկայական նշանակությունները կամ հասկացական բովանդակությունը որոշակի կապակցությունների մեջ և բնագրերում օժտվում են ընդգծված արտահայտչականությամբ կամ հուզականությամբ, հաճախ և մեկով, և մյուսով միաժամանակ:

Սրանք ևս ոճաստեղծ բառեր են և բնութագրում են հեղինակի լեզվի ու պատկերավոր մտածողության յուրահատկությունները:

Այս խմբի մեջ են մտնում նաև այնպիսի միավորներ, որոնք հենց զգացմունքների անվանումներ են, այսպես կոչված հուզահասկացական բառեր: Նշենք նաև, որ լեզվաբանական ոճագիտության մեջ շարունակ վիճարկվում է այն հարցը, թե արդյոք հուզաարտահայտչական բովանդակությամբ բառախմբի մեջ կարելի՞ է մուծել այլևայլ զգացմունքների անվանումներ հանդիսացող այնպիսի բառեր, որոնք, արտահայտելով զգացումներ, իրենց իմաստային կառուցվածքում չեն պարունակում արտահայտած զգացումի մասին որևէ վերաբերմունք կամ գնահատական /նկատի են առնում *սեր, ուրախություն, թախիծ, տվայտանք, տառապանք* և նման բովանդակությամբ բառեր. հմմտ. ***Е. Г. Ковалевская***, հիշ.աշխ., էջ 64/: Բայց այս մասին հետո:

1. Նախ արտահայտչական երանգով օժտված բառերը: Չեզոք շերտի բառերը մյուս խմբերի բառերին առնչակից են նրանով, որ իբրև լեզվական նշան նախ և առաջ ծառայում են հաղորդակցման գործընթացին: Սակայն դրանք իրարից էապես տարբերվում են նրանով, որ եթե առաջինները հասկացության սոսկական անվանումներ են և իրենց *հավելյալ ոճական իմաստով պարտական են բառաշրջապատին* կամ խոսքաշղթային, ապա մյուսները հոմանիշային շղթայում կից միավորներից այս կամ այն չափով առանձնանում են ինքնին ազդեցություն թողնելու, այսինքն գեղարվեստական պատկեր ստեղծելու ներքին ունակությամբ: Չմոռանանք, որ այդ *ազդեցություն* կամ *տպավորություն* կոչվածն էլ ոճավորված ասույթի հիմնական շարժիչ ուժն է: Այս առումով ազդեցությունը կամ տպավորությունը նույնանում է արտահայտչականության նպատակադրության հետ /այս մասին տես - նաև ***О.С.Ахманова*, О стилистической дифференциации слов. В кн. «Сборник статей по языкознанию», М., 1958**, էջ 27/:

Դիտարկենք *արև* և *բոց* արմատներով բաղադրված մի քանի կազմություններ. *արևային, արևաշատ, արևառ, արևոտ, բոցահարույց, բոցածև, բոցավառ, բոցբեղ, բոցեղեն, բոցմորուք, բոցվոր:* Ահա մի քանիսի բնագրերը. «Հինավուրց *արևային* ժամացույցի սլաքի պես Պիտի

նշի ժամանակը մեր հոգեկան» /Բ, 185/: Ընդգծված բառը իր հասկացական-անվանողական արժեքով պարզապես նշում է ժամացույցի տեսակը՝ նախնյաց ժամացույցներից մեկը *արևի, արեգակի*: Սակայն խոսքը ոճավորված է ու նպատակային:

«Իրենց *արևառ* ու հողմնահարված գլուխը կարծես փոխառնված գլուխ էր թվում» /Դ, 289/, - ասում է հեղինակը, և մեր աչքի առաջ բացվում է զարհուրելի մի տեսարան՝ աքսորանքի ու մահվան երքը անոթի ու ծարավ, սովահար ու ուժասպառ բազմության դեղին անապատներով, տապից տանջված, կիզիչ արևի տակ:

«Կայծակներ են, սակայն, պահվում մութ ամպերում, որպես գալիք կռվի *բոցահարույց* կայծհան» /Ա, 17/: Այստեղ էլ *բոցահարույց կայծհան* կապակցության մեջ ստորադաս եզրը կարծես հատկանիշի չեզոք անվանում է, *բոց հարուցող* /կայծհան/, սակայն բառը ոճաբանորեն շեշտված կերպով տարբերակվել է իր արտահայտչականությամբ: Այն միաժամանակ նորակազմություն է:

«Թո՛ղ որ շները, բները մտած, շոգից շնչասպառ, լեզուն դուրս գցեն, իրենց կաս-կարմիր *բոցածև* լեզուն» /Դ, 46/: Իսկապես, ի՞նչ է ակնարկում ընդգծված միավորը, եթե ոչ շան՝ ամռան շոգին բերանից կախված լեզվի արտաքին տեսքն ու գույնը, բայց պատկերը ասես առարկայացել է՝ քանդակի պես:

Այդպիսի նպատակադրում են պարունակում և մյուս բառերի կիրառությունները համապատասխան բնագրերում: Վկայենք ասվածը ևս մի քանի տվյալով: «Բուրվառ չէր արդեն, այլ կրկին մի կին, *Բոցավառ* մի հա՞րս, Թե՞ խարտյաշ աղջիկ» /Դ, 36/. «Մի՞թե ամեն հարկի ներքո հայկական Լուսադեմին էլ սիրո մեջ չեն երկնում Երկիր, երկին, ապա թե ծով ծիրանի. Որ դուք կարմրիկ եղեգնիկի ծոց-բոցից վազեք հուրհեր, ու *բոցմորուք* , ու *բոցբեղ*» /Զ, 124/. «Չորեքդիմաց ծամ ունեցող, Ծոցվոր, *բոցվոր*, Խնկածաղիկ, Խունջիկ-մունջիկ հարս ու աղջիկ» /Դ, 99/ և այլն:

2. Իրենց իմաստային կառուցվածքում հուզաարտահայտչական երանգ ունեցող բառախմբերից առաջին հերթին առանձնանում են հենց հույզեր՝ այլևայլ զգացումներ արտահայտող բառերը: Դրանք մարդկային ներաշխարհի տարուբերումները, հոգու ալեբախումները, ապրումները, ցավը, տառապանքը, մրմունջն ու կսկիծը, այլև ուրախ ալիքումները՝ խինդը, սիրո վայելքը, հաղթանակի բերկրանքը, հույսի ճառագայթումները, գեղեցիկի վսեմ հաճույքը ակնարկող հասկացությունների անվանումներն են, որոնք իրենց հիմքով իսկ առաջադրում են հուզականության խնդիրը:

Վերցնենք ամենատարածված ու հին, բայց և մշտապես արծարծվող ու շրջանառությունից երբեք չհանվող *սեր* բառը /գրողը օգ-

տագործել է նաև *Սեր*-ի համանունը *պարոն* իմաստով/: Այն բանաստեղծի չափածոյում գործառվել է 377 անգամ բազմաթիվ իմաստներով ու իմաստային նրբերանգներով: Իհարկե, միամտություն կլիներ կարծել, թե բոլոր 377 կիրառություններում հենց հիշյալ բառն է ապահովել բնագրերի հուզաարտահայտչական երանգավորումը, բայց որ այն, իր անվանողական դերին զուգընթաց, հայտնի չափով ոճական կառուցվածքի հիմք է ծառայել, դա ևս անժխտելի է: Նկատենք միայն մեկ-երկու օրինակ. «Փոքրիկ, նույնիսկ շատ փոքրիկ *սիրուց* փոխվում է օդի բարեխառնությունն ... աշխարհում: Այդ *սերը* չկար» /Դ, 292/: «...Նրանց համար գնել երկինքներ ու աստղեր, Եվ դղյակներ *սիրո* խորհուրդներով լեցուն» /Ա, 30/: «Դու տեսնում ես հիմա, իմ սիրելի՛, թե մեզ ո՞ւր հասցրեց քո ուշացած *սերը*, Քո ուշացած *սերը*, Դու չուշացած իմ *սեր*» /Գ, 117/: «Չէ՞ որ ես այլ բան չեմ, Ես լոկ *սիրո* ճի՛չ եմ խոսուն կասկածներիդ լուռ փարատման համար» / Գ, 130/ և այլն:

Արտահայտչականության տեսանկյունով նույնքան հետաքրքրություն են ներկայացնում և բաղադրյալ բառերը: Դիտարկենք հենց *սեր* արմատով բաղադրված մի քանի ձևեր /փակագծված նշվում է բառի հաճախականությունը ամբողջ չափածոյում/: *Սերությունն* /1/, *սիրաբանել* /1/, *սիրագորով* /1/, *սիրադուլ* /1/,*սիրազույգ* /1/, *սիրազուրկ* /1/, *սիրալիր* /2/, *սիրախորով* / 1/, *սիրախռով* /1/, *սիրած* /13/, *սիրակեղեք* /1/, *սիրահար* /9/, *սիրահարվել* /19/, *սիրահոժար* /1/, *սիրային* /1/, *սիրառատ* /2/, *սիրասարսուռ* /1/, *սիրասքափ* /1/, *սիրասքափվել* /1/, *սիրասուն* /3/, *սիրավաճառ* /1/, *սիրավոր* /2/, *սիրատրոփ* /1/, *սիրել* /181/, *սիրելի* / 68/, *սիրեկան* /1/, *սիրվել* /7/, *սիրուհի* /7/, *սիրուն* /9/, *սիրունիկ* /1/, ամբողջը 30 բաղադրություն նույն *սեր* սերող արմատից:

Սակայն այստեղ կարևորը ոչ այնքան այս քանակությունն է /թեև դա ևս ինքնին բնութագրող հատկություն է և բառապաշարի հարստության ցուցիչ/, որքան բառերի ոճական ու իմաստային կառուցվածքը: Չհաշված ընդհանուր գործածական բառերը /*սիրաբանել, սիրալիր, սիրած* և այլն/, որոնք ևս կազմում են բառապաշարի արտահայտչական շերտը, թվարկված միավորների կեսից ավելին 17-ը ոճականորեն երանգավորված ձևեր են, իսկ այդ 17-ի ճնշող մասն էլ իր հերթին խիստ ինքնատիպ է ու բնութագրական դեր ունի Պ. Սևակի չափածոյի համար /*սերությունն, սիրադուլ, սիրազուրկ, սիրախորով, սիրախռով, սիրակեղեք, սիրասարսուռ, սիրասքափ, սիրասքափվել, սիրավաճառ* և այլն/:

Վերը թվարկվածների մի մասը և այս փակագծված բառերը, ընդամենը 30-ից 18-ը, ամբողջ չափածոյում գործառվել են միայն մեկ անգամ /տե՛ս բառացուցիչները/, որը նմանապես բառապաշարի հարստության ու խտության ցուցանիշ է որոշակի տեսակետից: Այս 18-ից

6-ը նորակազմություններ են */սերությունն, սիրադուլ, սիրախռով, սիրասթափ, սիրասթափվել, սիրավաճառ*/, զուտ սևակյան բնորոշ արտահայտություններ, որ հայտնի չափով պայմանավորում են նրա բառապաշարի ու գրելակերպի ինքնատիպությունը:

Սակայն դառնանք արտահայտչությանը: Այս բառերը իրենց ներքին կառուցվածքում համատեղում են իմաստային երեք տարր՝ ա. հույզերի ու զգացմունքների, դրանց այլևայլ երանգների արտահայտիչներ են և որպես այդպիսիք իրացնում են լեզվական նշանի անվանողական դերը կամ հաղորդակցական գործառույթը. բ. իրենց այս «բնական», «սովորական» գործառույթին զուգընթաց ոչ միայն արտահայտում են հույզեր, այլև որոշակի վերաբերմունք դրանց նկատմամբ՝ երանգավորելով խոսքը, ծառայելով արտահայտչականությանը, և գ. դառնում են խոսքի ոճավորման հիմք ու միջուկ՝ խորապես ինքնատիպ ու անհատական դրոշմով կնքելով արտահայտությունն ու լեզվական պատկերը: Մեկ-երկու բնագրային վկայություն. *Սիրախռով* -- Անհաջող սիրուց սիրտը հոգին խռովված. «Մեր սիրախռով տաղերգու արանց... Թրթիռներ ունես քավ ու քովչական» /հայոց լեզվի մասին, Չ. 114/. *Սիրադուլ* – Որոշ ժամանակով կամ առհասարակ այլևս չսիրելը. «Ներսս հացադուլ է հայտարարել հիմա, Ու սիրտս սիրադուլ» /Գ, 176/. *Սիրասարսուռ* – Սիրուց սարսռացող, սիրո սարսուռով համակված. «...Թե՞ հաղթահարել և առել ես դու Քո սիրասարսուռ տաք թևերի տակ «Խումար-Շողեր-իդ կամ Սոնա-յար-իդ»» /Դ, 150/. *Սիրավաճառ* – Իբրև սեր իր մարմինը վաճառող, պոռնիկ. «Մահիկահոնք, արևաչյա, մի ըզգլխիչ սիրավաճառ Դեմքով բարի, իսկ սիրտը չար...» /Դ, 155/. *Սիրատրոփ* -- Սիրուց ուժգին տրոփող. «Ու կմնա միշտ լույս զվարթ... Հայ այրերի ու հայ կանանց Ջերմ սրտերում սիրատրոփ» /Դ, 238/ և այլն:

3. Խոսքին հուզաարտահայտչական բովանդակություն կարող են հաղորդել ոչ միայն բուն իսկ հույզերի ու զգացմունքների իմաստ պարունակող բառերը, ինչ որ նկատեցինք վերի քննության ընթացքում, այլև այլ բնույթի առարկաների կամ հատկանիշների հասկացությունների անվանումներ հանդիսացող միավորներ: Այստեղ ամեն ինչ կախված է բառակիրառության եղանակից, նրանից, թե ոճական այս կամ այն կառուցվածքում անհրաժեշտ բառն ու ձևը որքանո՞վ են ծառայում իրենց նպատակին, օժտվա՞ծ են «ներգործելու» հատկությամբ:

Չմոռանանք, որ բարձրարվեստ գեղարվեստական պատկերում բառակիրառությունների նույնիսկ ամենասովորական եղանակները «չեն բացառում ոճական բնութագրումների երկակիության հատկությունը առաջադրանք → տպավորություն» /տես ***Т. Г. Винокур***, հիշ. աշխ., էջ 99, այլև ***Г. О. Винокур*, Поэтика, лингвистика, социология,**

**ЛЕФ, 1923, № 33/**:

Քանիցս վկայված է, որ Պ. Սևակի չափածոյում «*լույս*»-ը ամենաբնութագրող հասկացություններից մեկն է՝ բառապատկեր և խորհրդանիշ՝ իրենց բազմաթիվ ու այլազան հատկանիշներով: Դա նաև ամենից շատ հաճախված բառերից է՝ 180 կիրառություն և 13 վերլուծական կազմությամբ բաղադրություն՝ *լույս* բաղադրիչով, ինչպես նաև 49 համադրական կազմությամբ բարդություն՝ նույն արմատով /տես մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի բառարանը», հ. Ա, էջեր 285-288/:

Նրա վերջին ժողովածուն էլ կոչվում է «Եղիցի *լույս*»:

Հիշյալ 62 /13+49/ բաղադրությունները կիրառված են 117 անգամ, ընդամենը՝ 297 /180+117/ կիրառություն, պատկառելի մի քանակություն, որի յուրաքանչյուր միավոր մի պատկեր է, գրողի գրելաոճը, մտածելակերպն ու աշխարհընկալումը բնութագրող նրբագիծ: «*Լույս*»-ը, ինքնին վերցրած, որևէ զգացմունքի հասկացական իմաստ չի արտահայտում: Այն իր յուրահատուկ գործառույթի շնորհի՛վ միայն օժտվում է հուզաարտահայտչական երանգավորումով:

Դիտարկենք այդ արմատով բաղադրված մի քանի, առավել բնորոշ կազմություն. *լուսադող, լուսաթաթախ, լուսածագ, լուսածիր, լուսահոգի, լուսամփոփային, լուսամիտ, լուսայգ, լուսանիշ, լուսաողող, լուսապսակ, լուսապսակվել, լուսավարար, լուսավորիչ, լուսարար, լուսաքողարկվել, լուսե, լուսեղ, լուսեղնիկ, լուսերիզ, լուսնալույս, լուսնահար, լուսաոլորտ* և այլն:

Այս բառերից ամեն մեկը կարող է մտնել և մտնում է հոմանիշների առանձին շարքի մեջ: Այսպես՝ *արշալույս* հասկացությունը արտահայտելու համար հեղինակը այլևայլ կապակցություններում կիրառել է հոմանիշ և նույնանիշ հետևյալ նույնարմատ կազմությունները. *լուսաբաց* /7/, *լուսադեմ* /2/, *լուսածագ* /1/, *լուսայգ* /1/, ապա նաև *այգ* արմատով ձևերը՝ *այգ* /1/, *այգաբաց* /2/, *այգալույս* /1/, ինչպես նաև *արևագալ* /1/, *արևածագ* /3/, *արշալույս* /18/:

Շարքը անկասկած հարուստ է, միավորները՝ ավելի քան բնորոշ: Դրանցից յուրաքանչյուրը ունի իր, շարքի մյուս անդամներից ինչ-որ չափով տարբեր երանգ կամ նշանակություն: Հենց այդ «երանգային» իմաստներն են, որ կազմում են հոմանիշության բոլոր ոճաբանորեն տարբերակված արտահայտությունների հիմքը /այս մասին տե՛ս նաև ***Р. Г. Пиотровский*, Очерки по стилистике французского языка, Л., 1960**, էջ 10-11/:

Ուշագրավ է, որ Ռ. Պիոտրովսկին հոմանիշության հիմնական տարբերակված հայտանիշները համարում էր «բովանդակության իմաստային բազմապատկելիներ» /տե՛ս և.տ., էջ 11/:

Բայց սա այլ հարց է: Մեզ այստեղ ավելի հետաքրքրում են *լույս*

արմատով, ավելի ստույգ նրա տարբերակ *լուս* բնով բաղադրված կազմությունների գործառույթի հուզաարտահայտչական նպատակադրումը և ստացված արդյունքի տեսանկյունը: Դիտարկենք մի քանի բնագրային վկայություն. «Իսկ նայիր, դրսում մութն իրեն վրա նոր շերտ է քսում: Լույսը մի վառիր. բացված ծնկներիդ *լուսամփոփայինն* ճերմակությունն էլ մեզ համար շատ է» /Բ, 182/: «Եվ բյուր երկրային աստղերն օրեցօր կետադրեցին խառնակ գիշերը իրենց *լուսամիտ* կենսիմացությամբ» /Դ, 317/. «Ա՜խ, քո այդ շիկնած այտերը՝ քո թուխ մազերով *լուսապսակված.*» /Գ, 147/. «Իսկ մայթերում – *լուսավարա՜ր*, կիսամթի՜ն – Կանայք, մարդիկ և աղջիկներ զբոսնում են ժպտուն ու գոհ» /Ա, 48/. «Վարդապետի գիշերածալ վեղարի տակ *լուսաթաթախ* առավոտներ մեկը մեկից վառ ու հստակ» /Դ, 169/. «Իմ *լուսեղինի՛կ*, իմ աննմա՛ն, իմ ապագա՛, գալիք, Ի՞նչ ես անում արդյոք հիմա, Իմ հեռավո՜ր բալիկ» /Ա, 187/. «Ես չեմ տեսնում դեմքիդ վրա Քո ժպիտը այն *լուսերից*, Որով գիտես դու ողջունել ծանոթներին քո բախտավոր» /Ա, 145/ և այլն:

Ընդգծված միավորները, ինքնին հասկանալի է, համապատասխան հասկացությունների չեզոք անվանումներ չեն, թեև տվյալ հասկացությունները դրանք արտահայտում են ավելի քան պատկերավոր կերպով: Դա ի՛ր հերթին: Այդ բառերը անհրաժեշտ կապակցություններում պատկերներին հաղորդում են ինչ-որ հուզական թրթիռներ, այսինքն՝ միաժամանակ ունեն և՛ հուզական, և՛ արտահայտչական նպատակադրում: Բառը, նրա ձևը, այդ ձևի ընտրությունը վճռական դեր ունեն Պ. Սևակի չափածոյում: Բառի նկատմամբ նա բծախնդիր է, գիտե նրա արժեքն ու գինը, և նրա ընտրությունը հիմնավորված է ու նպատակային:

Ճիշտ է նկատված, որ «նույն բանը կարելի է ասել կամ գրել տարբեր կերպերով: Բովանդակությունը, միտքը, ըստ այդմ, կարող են մնալ բացարձակապես անփոփոխ, սակայն փոխվում են բուն իսկ մտքի հաղորդման տոնն ու երանգը, իսկ դա, ինչպես հայտնի է, էապես ազդում է բովանդակության ընկալման վրա և կանխորոշում է լսված կամ կարդացված նյութից առաջացած արձագանքների ձևերը» /***Г. Т. Винокур*, Избранные работы по русскому языку, М., 1959**, էջ 221/:

Նշենք ևս մի քանի նման միավորներ. *բլթակ, բնաբարձել, բնակազուրկ, բնակոտոր, բոլորանկեր, բոլորշի, բողոքարկու, բորբոքուն, բոցբեղ, բոցմորուք, բոցվել, բռնադատվել, բռնահանգ, բրգանալ, բրգել, բուդդայաբար, բուրվառել, բուրումնալից, բուրումնավետ, բքաշունչ* և այլն:

Թվարկված բառերի զգալի մասը, դժվար չէ նկատել, բաղադրություններ են՝ այլևայլ արմատներով կազմված բարդություններ կամ

ածանցումներ: Արմատների կամ բների և արմատների զուգակցումը, իմա՛ բաղադրությունը թելադրված է իմաստի կամ ասելիքի առավել պատկերավոր դրսևորման գեղագիտական պահանջով:

Ի թիվս այլ կազմությունների՝ այսպես են և *բոցքեղ*-ն ու *բոցմորուք*-ը, որոնք երկուսն էլ հեղինակային նորակազմություններ են՝ գոյական+գոյական կաղապարով: Եվ որքա՜ն հույզ ու արտահայտչականություն է խտացված այս բառերի մեջ, նաև պատմական երանգավորում, հայտնի առասպելի ծանոթ պատկերի հարազատ արծագանքը կա այսեղ նաև /«Նա հուր հեր ուներ, բոց ուներ մորուս...»/:

Պատահական չէ, որ Դ. Շմելյովը «հուզականությամբ երանգավորված բառապաշարի մեջ» հատկապես ընդգծում է բառերի այն խումբը, որոնց «զգացական իմաստը առաջանում է բառակազմական միջոցներով» /տե՛ս ***Д. Н. Шмелёв*, Современный русский язык, лексика, М., 1977**, էջ 163-164/:

## 4. *Բառերի բազմիմաստությունը*

Պ. Սևակի չափածոյում գործառված բառերի զգալի մասը բազմիմաստ է: Եվ դա բնական է: Ուսումնասիրություններով հաստատված է, որ ընդհանրապես լեզուների, այդպես նաև հեղինակային կամ անհատական լեզուների բառապաշարի չնչին մասին է միայն հատուկ մենիմաստությունը /հմմտ. ***Գ. Բ. Ջահուկյան, Է. Բ. Աղայան, Վ. Դ. Առաքելյան, Վ. Ա. Քոսյան***, Հայոց լեզու, Ա մաս, Ա պրակ, Եր.,1980, էջ 215 և հջ./:

Եվ որքան հին է լեզուն, զարգացած, բառապաշարով՝ հարուստ, նրա բառամթերքում այնքան զգալի շերտ են կազմում բազմիմաստ բառերը, և մեծ է համապատասխան միավորների իմաստային հարստությունը:

Ինչպես իրավացիորեն վկայված է, «բառերի բազմիմաստությունը լեզվի բառապաշարի պատմական զարգացման անխուսափելի հետևանքն է, նրա կատարելագործման ու մշակման ցուցանիշը, իբրև լեզվի վիթխարի հարստություն և, դրա հետ միաժամանակ, լեզվի խնայողության չափանիշը» /տե՛ս նշ.տ., էջ 217/:

Ինչ վերաբերում է գրողի կամ գրական երկի բառապաշարին, ապա սրա հարստությունը, ի թիվս այլ գործոնների, ուղղակի կախման մեջ է և բառերի բազմիմաստությունից, դրանց իմաստային կառուցվածքում այլևայլ հասկացությունների առկայությունից կամ համապատասխան կապակցությունների մեջ նոր իմաստների մուծումից:

Գալով քննության խնդիր բանաստեղծին՝ արդեն տեսանք վերը, որ նա մի կողմից՝ նույն կամ մերձավոր հասկացություններ արտահայտելու համար շարունակ և մշտապես շրջանառության մեջ է դնում նո-

րանոր բառեր /այստեղից էլ՝ քանիցս վկայված ու ցուցադրված հոմանիշների առատությունը նրա չափածոյում/, մյուս կողմից՝ նույն բառի մեջ հայտնաբերում է մեկից ավելի, երբեմն մի քանի տասնյակի հասնող իմաստներ:

*Նրա չափածոյում գործառված իմաստների թիվը անցնում է հիսուն հազարից:* Սրանք բոլորը մեկիկ-մեկիկ քննված, բնութագրված ու համապատասխան բնագրերով հաստատված են «Բառարանի» երկու հատորներում, ուստի այստեղ հարկ չհամարելով անդրադառնալ բառերի բոլոր նշանակություններին՝ կբավարարվենք մի քանի բնորոշ հատկանիշների նշումով:

Ա. Հայերենում առկա բազմիմաստ բառերից ոչ բոլոր միավորներն են, որ բանաստեղծի չափածոյում գործառվել են մեկից ավելի իմաստներով: Բառերի հաճախականության մասին խոսելիս մենք վերը արդեն տեսանք, որ նրա չափածոյում տոկոսային հարաբերությամբ ամենամեծ թիվը կազմում են ամենից փոքր հաճախականություն ունեցող բառերը: Կրկին հիշենք, որ Ա տառի տակ ընդգրկված 1930 բառական միավորից միայն մեկ անգամ գործածվածները, այսինքն՝ հաճախականության 1 ցուցիչ ունեցողները կազմում են 881 բառ= 45,6%:

Ասվածից, սակայն, չի բխում, որ հիշյալ 881 թիվը ներկայացնում է մենիմաստ բառեր: Սրանց մեջ անկասկած կան և մենիմաստ բառեր, բայց և զգալի է բազմիմաստ բառերի թիվը: Դրանք պարզապես միայն մեկ անգամ է գործածել հեղինակը, բնականաբար, *մեկ նշանակությամբ*:

Բառարանագրության մեջ ընդունված է բազմիմաստ բառերը բնութագրելիս նախ ներկայացնել, այսպես ասած, առաջնային իմաստները, ապա երկրորդական և հաջորդաբար՝ նաև փոխաբերական նշանակությունները: Ասվածը վերաբերում է ընդհանուր, այլևայլ կարգի բացատրական բառարաններին:

> *ՇԱՆՈՒԹՅՈՒՆ: Այս սկզբունքը, պետք է խոստովանել, միշտ չէ, որ պահպանվում է: Օրինակ՝ ՀՍՍՀ ԳԱ լեզվի ինստիտուտի հրատարակած ԺՀԼԲԲ-ում* Առաջավոր *բառի իմաստային կառուցվածքը բնութագրող հոդվածում առաջին նշանակությունը համարված է փոխաբերական իմաստը, այսինքն՝ նախ տրված է փխբր. նշանակությունը՝ «Աշխատանքի մեջ առաջավոր դիրքում գտնվող, աշխատանքային ցուցանիշներով ուրիշներից բարձր կանգնած», ապա հաջորդաբար տրվում են մյուս, ոչ փխբր. իմաստները: Տե՛ս հ. 1, էջ 173:*

Հեղինակային բառարանների կառուցվածքը այլ է: Յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործության մեջ, կասկածից վեր է, զգալի կշիռ են

կազմում այն բազմիմաստ բառերը, որոնք նախ և առաջ կիրառված են իրենց հիմնական նշանակություններով, ապա նաև երկրորդական: Դա բնական է, ինքնին հասկանալի: Բայց կարևորվում է նաև մեկ այլ իրողություն. բնավ էլ պարտադիր չէ, որ հաճախականության 1 ցուցիչ ունեցող բազմիմաստ բառերը գործառված լինեն միայն և միայն առաջնային իմաստներով:

Այսպես Պ.Սևակի չափածոյում շատ ու շատ բառեր, որ կիրառված են միայն մեկ անգամ, բոլորովին էլ չեն արտահայտում բնագրից դուրս դրանց մեջ ամփոփված հիմնական հասկացությունները, այլ կերպ ասած բառարանային առաջնային իմաստների կրողներ չեն: Խոսքը այստեղ փոխաբերական իմաստի մասին չէ: Դա առանձին քննության նյութ է, և դրան դեռ կանդրադառնանք:

Դիտարկենք մի քանի միավոր:

*Աբրեշում*: Սա ժողովրդախոսակցական ոլորտի բառ է: Բանաստեղծը այն կիրառել է մեկ անգամ: Բառարաններում դրա իմաստը բնութագրելիս հղում են *Մետաքս*-ին: Իսկ սա ունի 4-5 և ավելի իմաստներ: ԺՀԼԲԲ-ն ներկայացնում է 4 նշանակություններ, ԷԱԲԲ-ն՝ 5: Պ.Սևակի չափածոյում բառս գործածված է ԷԱԲԲ-ում ներկայացված 4-րդ իմաստով «*Մետաքս*. 1. Շերամի որդի արտադրած մանրաթելը, որով բոժոժ է հյուսում: 2. Այդ մանրաթելից պատրաստված թել: 3. Այդ թելից կամ արհեստական նույնանման մանրաթելից պատրաստված գործվածք: 4. Մետաքսյա զգեստ: 5. փխբր. Մետաքսյա թելի կամ գործվածքի նման նուրբ ու փայլուն մի բան» /տե՛ս ԷԱԲԲ, էջ 1000/: Ըստ մեր բնութագրության «*Աբրեշում* /1/. գ. *Գործվածք պատրաստված շերամի թելից՝ մետաքսից:* Իսկ հագածդ գործարանի ծաղկուն չիթ է, ո՛չ աբրեշում» /Ա, 225/:

*Ազգակից*: Հիշյալ բառարանները համապատասխանաբար տալիս են բառիս 4 և 5 նշանակություններ: Պ.Սևակը կիրառել է մեկ անգամ, ըստ առաջինի՝ երրորդ, ըստ երկրորդի՝ չորրորդ նշանակությամբ, «*Ազգակից* /1/. *Նույն ցեղից, տեսակից սերված, ազգական*: «Համաձայն եմ, որ սագերը նկատելի ինչ-որ բանով ազգակից են և բադերին...» /Ա, 391/:

Այդպես՝ ոչ առաջնային իմաստներով են գործածվել նաև *Ամոթանք - Ամոթխածություն, ամաչկոտություն:* «Եվ պսակն այն ծանր... Ամոթանքից փոխվում-փոխարկվում է փշերը ցից ոզնու» /Ա, 65/. առաջնային իմաստն է *նախատինք, հանդիմանություն, կշտամբանք: Ամրացվել*. առաջնային իմաստներն են՝ *ամուր հաստատուն դարձնել. ամուր դիրք գրավել* և այլն: Կիրառված է *փակցվել կպցվել* իմաստով: «Շքանշան-մեդալների մյուս կողքին ամրացված ոսկե աստղն աշխատանքի...» /Գ, 152/: *Ամփոփել*. առաջնային իմաստն է՝ *հավաքել,*

*ժողովել ի մի հավաքել, իրար բերել:* Կիրառված է *ընդհանուր եզրակացության բերել, եզրափակել* իմաստով: «Նա պատմում է պարզապես.. Եզրափակել, ամփոփել ավելորդ է համարում» /Ա,184/: *Անարժան.* հիմնական նշանակությունն է՝ *ոչ արժանավոր, անհամապատասխան* կամ *ոչ համապատասխան.* Կիրառված է *արժանիքներից զուրկ* իմաստով: /Գկնբ./ «...Անարժաններին հասցընում փառքի, արժանավորին՝ մուրողի պարկի» /ԳԱՐ, 1971, 9, 94/:

Եվս մի քանի օրինակ՝ ոչ առաջնային կամ ոչ հիմնական իմաստով գործառված բառերի. *աչքակապ, առավելություն, առարկայանալ, ավանդ, ավանդակորույս, արբեցում* և այլն:

Հաճախականության 1 ցուցիչ ունեցող բազմիմաստ բառերի մեջ կան, անշուշտ, և այնպիսիները, որոնք գործածվել են իրենց հենց առաջնային իմաստներով: Ահա մի քանիսը:

*Ներգործել.* բառարանները վկայում են մի քանի իմաստներ: Բանաստեղծի չափածոյում այն կիրառվել է մեկ անգամ՝ հիմնական նշանակությամբ *Մեկի կամ մի բանի վրա ազդեցություն թողնել՝ ազդել:* «Կար մի իմաստ, Կար մի խորհուրդ անբռնելի, Որ գինու պես ուշացումով է ներգործում» /Ա, 180/: *Ներդաշնակություն.* բազմիմաստ բառ է: Կիրառված է առաջին իմաստով՝ *Ներդաշնակ լինելը, ամբողջի մասերի՝ իրար հարմար՝ համապատասխան՝ պատշաճ լինելը:* «Արդ պիտի փոխենք հին դերերը մենք Ներդաշնակությամբ օրինածնիչ» /Զ, 9/: *Նկարագիր.* ունի 3-4 նշանակություններ: Բանաստեղծը կիրառել է մեկ անգամ՝ հիմնական իմաստով. *Որևէ բանի պատկերումը խոսքային միջոցներով՝ լեզվով, նկարագրություն:* «Իմ օրը երեկ աղքատ էր այնքան, որքան դրախտի նկարագիրը՝ Սուրբ գրքի մեջ» /Զ, 152/: *Նմուշ.* կիրառված է հիմնական իմաստով. *Որևէ բանի փոքրիկ հատված՝ քանակություն և այլն , որ պատկերացում է տալիս ամբողջի մասին.* «Մասրենին սեռերի բարդ դերի արտիստիկ նմուշն է: Էգերը մշտապես կոճկվածհավաք են, մինչդեռ միշտ ճաքում են որձերը» /Զ, 239/:

Հիմնական իմաստներով են կիրառված և *նշանակալից, վնասել, վկայական* և այլ բազմաթիվ բառեր /տես մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի բառարանի» համապատասխան բառահոդվածները/:

Որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում բազմիմաստ բայերի կիրառությունը: Կան կրավորական սեռի կամ կրավորաձև չեզոք սեռի մի շարք բայեր՝ օժտված հաճախականության 1 ցուցիչով, որոնք ևս գործառվել են միայն առաջնային իմաստներով: Հմմտ. *Ներծծվել.* սրա ներգործականը հեղինակը գործառել է 6 անգամ՝ երեք տարբեր նշանակություններով, իսկ կրավորականը միան մեկ անգամ՝ առաջին իմաստով. «... Մեր իշխանը, մեր բախտակը կաթիլներն են կրում կարծես մեր դարավոր առատ արյան, Որ հեղվել է... Ու ներծծվել Հայոց

երկրում» /Զ, 72/: *Նկատվել*. սրա ներգործականը կիրառվել է 41 անգամ 4 տարբեր իմաստներով, իսկ կրավորականը՝ միայն մեկ անգամ, առաջին նշանակությամբ. «Լսողների դեմքի վրա պայծառ ժպիտ է նկատվում» /Գ, 29/: *Վնասվել*. կիրառված է հիմնական իմաստով. «Իսկ թե հոգնել ես դու ապառնիից, Եվ ապառիկի հույս ունես դարձյալ, Ոչինչ չես շահի ինքդ դրանով, Իսկ ես դրանից շատ եմ վնասվում» /Բ, 38/ և այլն:

Կան նաև կրավորականներ կամ կրավորածև չեզոք բայեր, որոնց ներգործականը հեղինակը բնավ չի կիրառել: Այդ իսկ պատճառով նման բայերը բառարանում ստացել են ծավալուն բացատրություն, ինչպես ներգործական կամ չեզոք բայերը: Հմմտ. *Ներամփոփվել*. կրվ.-ը *Ներամփոփել*-ի. *Ինքն իր մեջ ամփոփվել՝ կենտրոնանալ:* «Եվ մենակության այդ պահերին է, որ մենք չենք ցրվում չորս կողմի վրա..., այլ ներամփոփվում» /Բ, 63/: *Ներսուզվել*. կրվ.-ը *Ներսուզել*-ի. *Որևէ բանի մեջ սուզվել*: «Անձայն ծողփյունով թաքուն ներսուզվում է Վանա լճի մեջ» /Դ, 209/: *Նորադարձվել*. կրվ.-ը *Նորադարձել*-ի. *Նորադարձ լինել*: «Եվ ամբողջ սրտով ցանկանամ տեսնել, Որ դուք էլ, ինձ պես, նորադարձվելով՝ հին աստծու նման, Նրա փոխարեն, Պաշտում եք արդեն ... մի ծառ» /Դ, 323/: *Շիտակվել*. կրվ.-ը *Շիտակել*-ի. *Շիտակ դառնալ, ուղղվել, ուղղածից դիրք գրավել*. «Վիթխարի մայրին կրկին նորանում, շիտակվում է շուտ՝ Մինչև իսկ անգութ ծղակոտրումից» /Դ, 159/: Շրջանակվել. *կրվ.-ը Շրջանակել*-ի. *Հողային շերտով՝ թմբով շրջանակմամբ տեսք ստանալ*: «Իսկ տան չորս կողմ՝ այգի... ածուների թմբով շրջանակված մարգեր» /Ա, 216/ և այլն:

Պ. Սևակի չափածոյի բառապաշարի որոշակի շերտն են կազմում այն բառերը, որոնք ամենափոքր հաճախականություն ունենալով հանդերձ՝ գործառվել են տարբեր իմաստներով: Օրինակ՝ կան բառեր, որոնք կիրառվել են ընդամենը երկու անգամ, բայց միանգամայն տարբեր իմաստներով, երեք անգամ՝ տարբեր իմաստներով, չորս անգամ՝ չորս տարբեր իմաստներով: Սա անկասկած ևս լեզվի հարստության արտահայտություն է, բանաստեղծի բառամթերքի, եթե կարելի է այսպես ասել, ներքին ճոխությունն ու բազմազանությունը:

Ասվածը հավաստում են բնագրային հետևյալ վկայությունները.

*Աղոտանալ*. կրռվ. երկու անգամ. 1. *Լույսը պակասել, աղոտ դառնալ:* «Հյուսիսային օրը կարճ աղոտանում է, մարում» /Ա, 182/: 2. *Նվազել*: «Իսկ արշալոյսը աչքերն է բացում, Աղոտանում է խավարը դանդաղ» /Գ, 98/:

*Աճյուն*. կրռվ երկու անգամ. 1. *Մարդու դիակ*: «Ճերմակահեր գլուխն իրենց աճյունիդ դեմ վար հակած..» /Դ, 233/: 2. *Մարդու մարմնի՝ փտելուց առաջացած մնացորդը*: «Բեկանեմ շանթեր իմ գլխի՝ վրա,

Որ ճերմակել է... Բեկված-բեկբեկված բազում շանթերի դարավոր փոշուց. Աճյունից ճերմակ» /Դ, 274/:

*Անծին.* կրռվ. 2 անգամ. 1. *Չծնված:* «Հյուրասիրում եմ... Շալ դարձած բրդով գառնուկին անծին» /Ա, 375/: 2. *Դեռ չծննդաբերած:* «Դեռ մեղրամիսի ծանծաղ հատակը չհասած անծին հարսների վրա Կարմիր ծին-խալ էր հապշտապ դաջում...» /Դ, 288/:

*Առասպելական.* կրռվ. 2 անգամ. 1. *Ժողովրդական առասպելի ծագում ունեցող, առասպելի:* «...Ինչպե՞ս եմ քեզ սիրում, Առասպելական քո նախապապի Սողոմոնի պես» /Ա, 148/: 2. *Առասպելին հատուկ վիթխարի:* «Առասպելական հսկա մարջաններ, Որ վզնոց դարձած զուգում են վիզը պատշգամբների...» /Ա, 334/:

*Արբեցում.* կրռվ. 2 անգամ. 1. *Հրապուրվելը, արբենալը, արբեցնելը:* «Ճիշտ էր միայն արբեցումը այն սին բախտով, որ եկավ» /Ա, 209/: 2. *Հոգեկան հաճելի զգացում:* «...Եվ մեր հոգին լցնում կայտառ արբեցումով» /Ա, 116/:

*Զուսպ.* կրռվ. 2 անգամ. 1. *Իր ապրումներն ու զգացմունքները տիրապետող, չդրսևորող, ինքնատիրապետող:* /Դիմառնթ./ «Գլորվել է գովված դեմոկրատիան Եվ զուսպ, ներողամիտ մի ժպիտով կանգ է առել լինչյան դատաստանի հանդեպ» /Ա, 41/: 2. *Թաքուն, չդրսևորող:* «Կարծես թե մորզեի այբուբենով ամենքին է դիմում մի զուսպ քենով» /Գ, 139/:

*Թակոց.* կրռվ. 3 անգամ տարբեր իմաստներով. 1. *Դռան բախելու ձայնը:* «Աշխատում է Իլյիչը... Հանկարծ շշուկ ու թակոց: -- Խնդրեմ, մտեք» /Ա, 183/: 2. *Ջրի աննշան կաթոցի ձայնը:* «Եվ անձրևի թակոցից խոր քնից ենք մենք զարթնում» /Ա, 237/: 3. *Գործիքով մի բանի հարվածելու ձայնը:* «Փակ դուռ բացելու սուր ճռինչ ունեն, Հին դուռ փակելու ցավալի թակոց» /Ա, 493:

*Դատ.* կրռվ. 3 անգամ. 1. *Քաղաքացիական կամ քրեական որևէ գործի քննությունը դատարանում:* «Իրերի դատն ու դատաստանը» /խորագիր, Բ, 66/: 2. *Դատավարության ընթացքը:* «Բայց վերադառնանք մեր կիսատ դատին» /Բ, 71/: 3. /փխբր./ *Դատավճիռ:* «Եվ սակայն նրանց մեղքն ի՞նչ էր.. Ինչո՞ւ էր արվում այդքան անօրեն և ահեղ մի դատ» /Դ, 177/:

*Որոշվել.* կրռվ. 3 անգամ. 1. *Հայտնի դարձվել, սահմանվել:* «...Որ իմ մշահոտ-ճենճերահոտով մտածմունքներիս նյութը որոշվի Քիմիական ստույգ տարրալուծությամբ» /Բ, 97/: 2. *Որոշում վճիռ կայացվել:* «Եվ որոշվեց նրան ...Յաթաղանով մորթել...» /Ա, 37/: 3. *Նախապես հաստատվել, սահմանվել:* «Եվ այնպես ես եկել, որ որոշված ժամին վեր չկենաս ու մորթվողի նման դուրս գնաս» /Գ, 140/ և այլն:

Այսուհանդերձ անկասկած Պ.Սևակի բառապաշարի հաշվեկըշ-

ռում բազմիմաստ բառերի ամենամեծ քանակությունը կազմում են այն միավորները, որոնք ունեն 5-10, երբեմն մի քանի տասնյակի և հարյուրների հասնող հաճախականություն: Դրանք ներկայացնում են ամեն մի, այդ թվում՝ հայոց լեզվի բառապաշարի ամենից ավելի հաճախականություն ունեցող շերտը: Նման բառերը արտահայտում են առօրյա կյանքի ու կենցաղի, զգացմունքների կամ հոգեկան աշխարհի, տնտեսության ու բնաշխարհի, մարդկային հարաբերությունների այլևայլ կողմերին վերաբերող հասկացություններ: Այդպիսի բառերը ամենատարբեր բառաքերականական հատկություններով օժտված միավորներ են: Դրանց մեջ կան առարկայանիշ բառեր, հատկանիշանիշ բառեր, բայեր ու մակբայներ: Մեծ հաճախականություն ունեցող բառերից են նաև թվականներն ու դերանունները, ինչպես և սպասարկու խոսքի մասերը /կապերն ու շաղկապները, ձայնարկություններն ու վերաբերականները կամ եղանակավորող բառերը/:

Բանաստեղծի չափածոյում, ինչպես և ընդհանրապես հայոց /և ոչ միայն հայոց/ լեզվում վերջին խմբի բառերից թվականները, ձայնարկություններն ու վերաբերականները աչքի չեն ընկնում բազմիմաստությամբ: Դրանք առավելապես մենիմաստ բառեր են: Ասում ենք՝ *առավելապես*, որովհետև գրողի չափածոյում պատահում են նաև այդ խմբի բառեր՝ կիրառված մեկից ավելի իմաստներով:

Ի դեպ՝ նշելի է, որ Պ.Սևակը ձայնարկություններ ընդհանրապես քիչ, շա՛տ քիչ է կիրառել: Եղածների մեջ ամենամեծ հաճախականությունն ունի *Ախ*-ը՝ 147, որ գործածվել է երեք նշանակություններով: *Ա*-ը կիրառված է 10 անգամ՝ երկու իմաստներով, *էյ*-ը՝ համապատասխանաբար՝ 4 և 2 և այլն: Ավելի մեծ հաճախականություն ունեցող ձայնարկություններ չկան: Սա վկայում է այն մասին, որ հեղինակի բանաստեղծական տողում գերիշխում են լիիմաստ բառերը, իսկ վերաբերություն նշող բառերը, մասնավորապես հուզական վերաբերություն արտահայտողները՝ ձայնարկությունները, կիրառվում են խի՛ստ անհրաժեշտության դեպքում միայն, և ո՛չ երբեք՝ «տողի բաց տեղերը» լրացնելու, հանգի ու վանկի համար:

Այժմ դիտարկենք համեմատաբար մեծ հաճախականություն ունեցող բազմիմաստ բառերը: Ըստ մեր բառարանի՝ նշենք հաճախականությունը և ցուցադրենք նշանակությունները:

*Անցնել* /180 – 6. առաջին թիվը հաճախականությունն է, երկրորդը՝ իմաստների քանակությունը/. 1. *Վրայով, միջով, կողքով և այլն անց կենալ;* «Եվ ավելի լավ չէ՞ անցնել դարավանդը այս թեք» /Ա, 46/: 2. *Անցյալ դառնալ:* «Քեզանից ի՞նչ պիտի մնա, երբ անցնի օրվա հետ մեկտեղ օրերի փրփուր ալիքը» /Ա, 267/: 3. *Առաջ անցնել, գերազանցել մեկին կամ մի՛բանի:* «Նա, որ չի վազել, անցնել է ուզում, Ոչ միայն

հասնել» /Ա, 264/: 4. *Իբր մտնել*: «Եվ անպաշտպան իմ կարոտը, Որ անցել է խոր ընդհատակ...» /Ա, 286/: 5. *Հեռանալ*: «Ես վռնդեցի, բայց էլի չանցան...» /Ա, 283/: 6. *Անհետանալ*: «Լինել բոցը նրա հրի... Ոչ թե նրա անցնող քամին ու մոխիրը» /Ա, 390/:

*Աշխատանք* /16 – 5/. 1. *Մարդկային ֆիզիկական և մտավոր ուժերի լարում պահանջող հասարակայնորեն օգտակար գործունեություն*: «--Վայրը աշխատանքի՞ս. - Դեռ ուսանող էի, երբ բանակ տարան» /Ա, 54/: 2. *Աշխատելը, գործ անելը:* «Թե աշխատանքից հոգնե՞լ ես, Խնդրեմ, Հյուրասիրում եմ կենարար հյութով» /Ա, 374/: 3. *Գործունեություն*: «Ու մեր մարմնական անարմատ ծառի անհասկանալի աշխատանքը մութ տալիս է իր պարզ պտուղը» /Բ, 24/: 4. *Գործ, ծառայություն*: «Հայրը օրվա աշխատանքից ետ էր դառնում իրիկվա դեմ» /Գ, 46/: 5. Սեռականով *Աշխատանքային*: «Շքանշան-մեդալների մյուս կողքին ամրացված էր Ոսկե աստղն աշխատանքի» /Գ, 23/:

*Բան* /254 – 12/. 1.*Անցած-գնացած եղելություն:* «Մոռացել եմ, ես չեմ հիշում շատ բան հիմա» /Ա, 121/: 2. *Գործ*: «Ժխտում է մեզ պետք, ոչ արդարացում, եթե դրանից դյուրին բան չկա» /Դ, 309/: 3. *Ուժ:* «...Քանզի ամենամեծ բանը աշխարհում հիշողությունն է» /Դ, 312/: 4. *Զգացում:* «...Որ խղճի նման մի բան էր դարձել» /Դ, 293/: 5. *Երևույթ*: «Սովորական բան է, մանրուք է սա, - արագ պիտի ասի իսկույն» /Ա, 95/: 6. *Վիճակ, դրություն:* «Ուրիշ բան է փայտը կայմի, և ուրիշ բան նավը ծովում» /Ա, 99/: 7. *Իրողություն*: «Սա պատմելու բան չէ, սա զգալու բան է...» /Ա, 107/: 8. Ասելիք: ««Սիրահարվո՞ւմ, ո՞ւշ տուն գալիս... Ի՞նչ է, ուրիշ բան չգտա՞ր» , - սաստում ես ինձ լեղապատառ» /Ա, 61/: 9. *Կյանքի դրվածք: «Սակայն շատ բան այսօր այլ է.. Եվ ամենից առաջ քարտեզը աշխարհի»* /Ա, 72/: 10. *Անորոշ, անհայտ անձ, իր*: «..Կարծես թե դարձավ աստծու պես մի բան» /Դ, 273/: 11. Փոխարինում է *Ինչ* դերանվանը անորոշության իմաստով: «...Վասնզի մեր մեջ ամեն բանից վերջ, ամենայն կարգի մահից հետո է մեռնում մանուկը» /Դ, 314/: 12. *Խնդիր, հարց*: «Ախար, ա՛յ հոգիս, ես ո՞նց կլինի աշխարհի բանը» /Ա, 196/:

Բազմիմաստ բառերի մեջ բանաստեղծը հաճախ ոչ միայն բացահայտում է բազմաթիվ իմաստներ, այլև կիրառում դրանք տարբեր խոսքի մասերի նշանակություններով: Այսպես բավականաչափ հաճախված է ածականի /որակական/ մակբայական կիրառությունը: Օրինակ *Լավ* ածականը, որ ողջ չափածոյում ունի 195 հաճախականություն, կիրառված է 10 նշանակություններով, և դրանց գրեթե կեսը զարմանալիորեն մակբայական իմաստներ են: Ահա դրանք: 1. *Դրական, դրական հատկություն ունեցող:* «Թող որ ծիծաղով տարբերվենք մեկ-մեկ, Ի՞նչ տարբերություն, մեր լավը մեկ է» /Ա, 205: 2. *Ուրախալի,*

*բերկրալի, երջանկավետ:* Ի՜նչ լավ է, որ դու աշխարհի մեջ կաս» /Ա, 104/: 3. *Հաստակ, որոշակի:* «Բայց Մոսկվայից... Շատ ավելի լավ ես տեսնում չորս ծագերը աշխարհի» /Ա, 93/: 4. *Անկեղծորեն, ավելի խորը:* «Սիրել փոքր-ինչ ավելի և փոքր-ինչ լավ» /Ա, 163/: 5. *Խորապես, հանգամանորեն:* «Բայց պատմության դասը մենք լավ էինք սովորել» /Ա, 72/: 6. *Հաճելի:* «Եվ լա՜վ է որքան, Ինչ քա՜ղցր է զգալ, Որ դու... ծանր կանգնած ես այն մեծ նժարին» /Ա, 101/: 7. *Բարձր արվեստով:* «Ո՞վ է ձեր թրքուհուն ավելի լավ երգել ողջ աշխարհում» /Ա, 161/: 8. *Գերադասելի, նախընտրելի:* «Լավ չէ՞ դառնանան մեր վարուցգները, Քան թե ես ու դու դառնանանք» /Ա, 122/: 9. *Անկեղծ, հավատարիմ:* «Եվ ծանոթ ու քաղցր, իբրև ողջույն սիրած ու լավ բարեկամի... Խոսում է Մոսկվան» /Ա, 67/: 10. *Մշտապես:* Իսկ դու լա՛վ հիշիր. Դու մի՛ մոռանա նորից ու նորից» /Ա, 71/:

Իմաստների նման բազմազանությունը միևնույն բառական միավորի մեջ բառապաշարի որակական հարստության կարևոր պայմաններից մեկն է, որ միաժամանակ հայտնի չափով պայմանավորում է նաև գրողի գրելաձևն ու գեղարվեստական մտածողությունը:

Ահա ևս մի փունջ այն բառերի, որոնք զգալի հաճախականություն ունեն և կիրառված են բազմաթիվ իմաստներով ու նրբիմաստներով: Թեք գծից ձախ ընկած թիվը հաճախականության ցուցիչն է, աջը նշանակությունների քանակությունը /բառիմաստների բնութագրումները և բնագրային վկայությունները տե՛ս «Չափածոյի բառարանում» համապատասխան գլխաբառերի տակ/:

*Առնել–8/7*
*Ասել – 536 / 12*
*Աստղ – 47 / 7*
*Արմատ – 17 / 5*
*Բախտ – 92 / 6*
*Բանալ – 23 / 5*
*Բարեկամ – 28 / 5*
*Բարի – 137 / 7*
*Բարձր – 38 / 8*
*Բարձրանալ – 37 / 9*
*Բաց – 60 /10*
*Խաբել – 29 /8*
*Խալ – 44 /5*
*Խաղալ – 34 / 8*
*Խաղաղ – 34 / 8*
*Խառնել – 31 / 6*
*Խավար – 3/7*
*Ծաղկել --19/9*
*Ծանր – 76 / 18*
*Ծնել – 43 / 9*
*Ծով – 120 / 11*
*Կախվել – 28 /8*

*Բացվել --60/8*
*Բերան – 95 / 10*
*Գալ 40 /7*
*Գլուխ – 138 / 9*
*Գործ – 40 / 11*
*Դնել – 77 / 13*
*երես – 30 / 7*
*Թև -- 56 / 6*
*ժամանակ – 80 /11*
*Իջնել – 49 /11*
*Լեզու – 121 /9*
*Լռել – 52 /9*
*Կանգնել -43/10*
*Կապել – 28/9*
*Կենդանի – 27/7*
*Կորչել –55/7*
*Կպչել – 31/ 8*
*Կտրել –31/10*
*Կրակ –81/ 7 և այլն:*

## 5. *Բառերի փոխաբերական իմաստը*

Փոխաբերությունը այլաբերության տեսակներից մեկն է: Ծավալային առումով այն կարող է ունենալ այլևայլ արտահայտություններ: Ամենահակիրճը բառական արտահայտությունն է, որի մասին խոսք կլինի այստեղ: Ծավալուն փոխաբերությունները վերածվում են դարձույթի և քննվում արտահայտչական միջոցների համակարգի մեջ:

Բառերի փոխաբերական գործառույթը իր ծագումով ու էությամբ կապված է հաղորդակցման պահանջի հետ: Հնուց անտի մեր ժողովրդի շուրթերին հնչում է «Բառ չեմ գտնում /ասելու/», «Բառերը չեն բավարարում /ասելու/» և այլն: Այսինքն գաղափարը, ասելիքը կա, բայց բառեր չկան կամ չեն բավարարում: Սա պատահական խոսք չէ: Մեր հներից դեռևս Ստ.Պալասանյանն է նկատել. «Առհասարակ ամեն ազգի մեջ ավելի հասկացություն կա, քան բառ, և այս պատճառով դժվարություն է զգացվում ամեն հասկացության համար սեպհական բառեր գտնել: Այս պակասության առաջն առնելու համար ժողովուրդը զգալի կամ նյութական առարկաների անունները փոխում, տալիս է վերացական առարկաներին, բառը թողնում է սեպհական նշանակությունը և ուրիշ նշանակություն ստանում, որ և կոչվում է փոխաբերություն» /*Ստ. Պալասանեան*, Ընդհանուր տեսութիւն արևելեան նոր գրավոր լեզուի հայոց, Թիֆլիս, 1870, էջ 15/:

Սա ծագումնաբանորեն: Ժամանակի ընթացքում բառերը փոխաբերական նշանակություններով կիրառելը դառնում է գեղարվեստական արտահայտության միջոց, մտածողության ձև:

Փոխաբերությունը հենվում է առարկաների, իրողությունների ու երևույթների և դրանց հատկանիշների արտաքին կամ ներքին նմանության կամ զուգորդության վրա: Այս տեսակետից այն հիշեցնում է համեմատությունը: Սրանից, սակայն, էապես տարբերվում է նրանով, որ «եթե համեմատության մեջ առկա են համեմատվող երկու անդամները, ապա փոխաբերության դեպքում նկարագրվող երևույթի անունը պարզապես փոխարինվում է առարկայի անվամբ» /*Էդ. Ջրբաշյան, Հ. Մախչանյան*, Գրականագիտական բառարան, Եր., 1980, էջ 318/:

Ըստ իմաստային կառուցվածքի և կիրառական յուրահատկությունների փոխաբերությունները ընդունված է բաժանել երեք խմբերի. ա/ անհատական-ստեղծագործական կամ հեղինակային, բ/ գործուն կամ ընդհանրական-պատկերավոր և գ/ ավարտուն կամ մարած /հմմտ. *Էդ. Բ. Աղայան,* Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն, Եր., 1984, էջ 51, այլև *Գ. Բ. Ջահուկյան, Է. Բ. Աղայան, Վ. Դ. Առաքելյան, Վ. Ա. Քոսյան,* Հայոց լեզու, Ա մաս, Ա պրակ, Եր., 1980, էջ 219/:

Ավարտուն կամ մարած փոխաբերությունները էությամբ այլևս փոխաբերություններ չեն: Բառիմաստի փոփոխության շնորհիվ, լեզվի զարգացման տվյալ փուլում դրանք կորցրել են երբեմնի փոխաբերական իմաստը և վերածվել բառի «սովորական կամ ուղղակի գործածության, համապատասխան փոխաբերական իմաստներն էլ ամրացել են բառին այնպես, որ այլևս չի գիտակցվում դրանց փոխաբերությունը /օրինակ գլուխ = գրքի հատված, թև = կուռ, կողմ, ինքնաթիռի քաշող մակերես և այլն/» /տե՛ս *Էդ. Բ. Աղայան,* հիշ. աշխ., էջ 52/:

Գործուն կամ ընդհանրական փոխաբերությունները, թեև ծագումով անհատական են, սակայն, ժամանակի ընթացքում ընդհանրանալով, կորցրել են իրենց ընդհանրական բնույթը, դարձել համագործածական /օրինակ *կանաչ* ճանապարհ, *դառը* կսկիծ և այլն/:

Պետք է նշել, որ այս կամ այն գրողի լեզվի պատկերը ճանաչելու և գնահատելու տեսակետից ամենից ավելի կարևորություն են ստանում անհատական-ստեղծագործական փոխաբերությունները:

Գրողի անհատականությունը հաճախ երևում է նաև փոխաբերությունների կիրառության ասպարեզում: Փոխաբերությունները ոչ քիչ դեպքերում բնորոշում են հեղինակի լեզվական հակումները, հենք ու հիմք են ստեղծում գեղարվեստական համապատասխան պատկերի համար, հաճախ բնութագրում են նրա գրելաձևը, մի հեղինակին տարբերում մյուսից, նույն հեղինակի մի երկը՝ այլ երկերից, պայմանավորում պատկերային համակարգի և ոճի բազմազանությունը:

Վաղուց է նկատված Պ. Սևակի հակումը փոխաբերությունների գործառության հանդեպ: Նա փոխաբերությունների իսկական վարպետ է: Իրական առարկաներն ու երևույթները նրա բանաստեղծական համակարգում հաճախ ներկայանում են անսովոր ու անսպասելի դիտակետով ու արտահայտություններով:

Անշուշտ ճշմարիտ է Վ. Առաքելյանը, երբ Գր. Նարեկացու մասին խոսելիս ընդգծում է.«Փոխաբերությունը սահմաններ չունի, քանի որ նմանություն կարելի է գտնել բոլոր տեսակի առարկաների միջև» /*Վ. Առաքելյան,* Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, Եր., 1975, էջ 236/:

Պ. Սակը ևս, եթե հարկ կա, Գր. Նարեկացու նման նմանություն է գտնում «բոլոր տեսակի առարկաների միջև», քո՛ղ որ այդ նմանությունը լինի անսպասելի, հաճախ անսովոր, ոմանց համար մինչև իսկ արտառոց կամ «ոչ բանաստեղծական»: Նա երբեք չի վախեցել «արտառոց» և «անբանաստեղծական» ձևերից, «որովհետև մտահոգված է եղել ոչ այնքան «բանաստեղծականի» պահպանումով, որքան իր աշխարհընկալումը հաստատելով, նրան ավելի շատ հետաքրքրել է ոչ թե արտացոլման հնարանքների միակերպության պահպանումը, այլ էության արտացոլման բազմազանությունը» /*Ա. Վ. Արիստակեսյան,* Պարույր Սևակ, Եր., 1974, էջ 436/:

Ինչպես նկատված է, փոխաբերության համար ավելի շատ հիմք են ծառայում բառի երկրորդական, քան հիմնական, առաջնային նշանակությունները /այս մասին տե՛ս նաև *Վ. Առաքելյան,* հիշ. աշխ., էջ 236 և հջ./: Ըստ այդմ փոխաբերական իմաստներով առավելապես կիրառվում են բազմիմաստ բառերը: Այսպես է նաև Պ. Սևակի չափածոյում: Օրինակ, ասենք, *ամայություն.* բառի հիմնական իմաստն է *ամայի դատարկ լինելը, դատարկություն:* Այս իմաստով բառը կիրառել է հեղինակը: Բայց ունի նաև երկրորդ նշանակությունը փոխաբերական *լռություն:* Անսպասելի մի զուգորդությամբ պարզվում է, որ լռությունն էլ ամայություն է, այնպիսի մի ամայություն, որտեղ ծայն չկա, լռություն է: «Եվ զկըռտոցը իմ կոշիկների մի պահ չի հնչի ամայության մեջ» /Բ, 99/: Ճիշտ այդպես նաև *անաղմուկ* բառը, որ գործառվել է իր առաջնային նշանակությամբ, ստացել է երկրորդ փոխաբերական իմաստը *խաղաղ. անդորր:* «Եվ անաղմուկ է իմ հոգին» /Ա, 463/: Սա ենթադրում է ներքին հոգեկան խաղաղություն, անդորրություն: *Արծակուրդ* նշանակում է *որևէ ծառայությունից ժամանակավոր ազատում:* Այս իմաստով բառս կիրառվել է չափածոյում: Բայց հեղինակը այն գործառել է ևս երկու նշանակություններով, երկուսն էլ փոխաբերական: Ըստ որում փոխաբերությունը կրկին և կրկին կառուցվում է երևույթների միջև անսպասելի նմանությունների հայտնաբերումով: Այսպես *Արծակուրդ = Որևէ բանի իբր իր պարտականությունը չկատարելը:* Աչքի կազմա-

խոսական «պարտականությունը», հասկանալի է, մի բան տեսնելն է, նկատելը: Իսկ եթե չի՞ նկատում... Եվ բանաստեղծը գրում է. «Մի՞թե աչքի արծակուրդ է» /Ա, 391/: Այսպես նաև մի բանից ազատվելը, մի բան ազատ արձակելը, ըստ հեղինակի, նույնպես կնքվում է որպես *արձակուրդ:* «Ու նիրհեցի, գուցե և քնեցի... բոլոր կասկածներս արձակուրդի ճամփած» /Գ, 161/:

Ճիշտ այդպես «բառերն էլ կարող են *բթանալ*», այսինքն նախկին արժեքն ու նշանակությունը կորցնել, իմաստազրկվել. «Մաշվել են նաև ու բթանում են բառերն էլ կյանքում» /ԳԹ, 03, 11, 1961/:

Եվ այսպես հեղինակի չափածոյում հաճախ ենք հանդիպում բազմիմաստ այնպիսի բառերի, որոնց երկրորդական-երրորդական նշանակությունները փոխաբերական են՝ կառուցված առարկաների ու երևույթների և դրանց հատկանիշների անսպասելի նմանությունների ու զուգորդությունների դիտարկումով: Նշենք նման մի քանի միավոր ևս. *աղքատություն, անալի, անկենդան, աննման, աննշան, ասել առաջնորդ, արհեստ, բոլորակ, բողբոջել, գաճաճ, դատ, ընդհատակ, ընկերանալ, թագավոր,թակարդ, թանկագին, թարգման, թարգմանիչ, թելադրել, մեռել, ոլորտ, ողջանալ, որդեգրել* և այլն /սրանց փոխաբերական իմաստները տես «Չափածոյի բառարանում»/:

Անհետաքրքրական չէ նշել, որ՝ կան մեկից ավելի հաճախականություն ունեցող բազմիմաստ բառեր՝ կիրառված միայն փոխաբերական տարբեր իմաստներով, առանց նրանց առաջնային ուղղակի նշանակությունների: Օրինակ *Ոսկեթել* բառը գործածված է երկու իմաստով երկուսն էլ փոխաբերական. 1. *Ոսկուց հյուսված թելի նման գեղեցիկ մի բան:* «Քաղաքամերձ անտառն իր կանաչին դանդաղ և աննկատ դեղին ոսկեթել է ընդելուզում» /Ա, 109/: 2. *Ոսկեթել հյուսվածքի պես թանկագին:* «Եվ ճիչերի, ստերի աղմուկի տեղ ծավալվում է, Փռվում ալիք մի նոր Խաղաղության ալիքը ոսկեթել» /Ա, 67/:

*Անաստված* բառը ևս կիրառված է 2 անգամ, երկու իմաստով երկուսն էլ փոխաբերական: 1. *Խիղճը կորցրած, անգութ:* «Անաստվածաստված, բա քո ի՞նչն ասեմ..» /Գ, 288/: 2. *Իբրև մեղմ հանդիմանական կոչական, այ անխիղճ:* «-- Ի՞նչ ես խոսում այ անաստված, - Տաքանում է Դանել քեռին» /Գ, 88/: *Թաննրանալ.* կրռվ. երեք անգամ՝ երկու նշանակությամբ, երկուսն էլ փոխաբերական: 1. *Մթնել, մութով լցվել պատվել:* «Իրիկունը մոսկովյան թաննրանում է ահա, տես» /Ա, 182/: 2. *Ճնշող դառնալ:* «Բայց լռությունը... Որքան ուռչում է, Թաննրանում նույնքան» /Բ, 64/: *Թառել.* կրռվ. 5 նշանակությամբ՝ բոլորն էլ փոխաբերական: 1. *Համակել:* «Հոգուս վրա տխրությունն է հաճակ թառում» /Ա, 407/: 2. *Բարակ շերտով պատել, նստել* /փոշու մասին/: «Ուխտյալ թշնամու պես հետևում է նա ինձ, Բուսնում խոտի նման, Թառում փոշու

նման» /Բ, 90/: 3. *Բարձր մի տեղ կառուցված լինել*: «Սարավանդի վրա մեր տնակն է թառել» /Ա, 116/: 4. *Տարածվել, փռվել:* «Լեռնալանջերին թառած արտերը...» /Գ, 7/ և այլն:

Ուշագրավ է և այն, որ շատ ու շատ բառեր հեղինակը կիրառել է միայն մեկ անգամ /դա տեսանք վերը/ և բոլորը փոխաբերական նշանակություններով: Օրինակ *Ախորժել = Հանդուրժել*: «Իսկ գեղեցկապաշտ բաղեղը կանաչ, որ չի ախորժում տգեղություններ...» /Դ, 199/: *Ամառնանալ = Ամռան ջերմություն ստանալ*: «Հիմա կրկին միջնորդությամբ ամառնացող արեգակի Իրենց նախկին հրահեղուկ շեկ ջերմության գեթ մի մասն են վերստանում» /Բ, 195/: *Այրվածք = Հոգեկան ծանր ապրում, վերք, կսկիծ*: «Մկանն ի՞նչ է, Փա՜ռք ջղերին, Որ լարվում են թեթև քամուց, Հետք չթողնող այն այրվածքից, Որ կոչվում է հիշողություն» /Բ, 216/: *Այրություն = Որդեսերման ունակություն, տղամարդկություն:* «... Ովքեր հատեցին ջիղը այրության և այրիության գիը տպեցին» /Դ, 308/:

Պ. Սևակի լեզուն բնորոշվում է նաև նրանով, որ շատ հաճախ բառերի հենց առաջնային, այսպես ասած, բուն իմաստների հենքի վրա նա ստեղծում է փոխաբերություններ, առավել ևս, երբ այդ բառերը մենիմաստ են: Այսպես են, օրինակ, *Առագաստավոր* և *Արքայատուն* բառերը, որոնք համապատասխանաբար նշանակում են *Առագաստ ունեցող, առագաստով շարժվող* /նավ, նավակ և այլն/ և *Արքա/ների/ի բնակվելու տեղը պալատ*: Բայց ահա առաջինը գործածվել է բոլորովին այլ իմաստով *սաստիկ, չափազանցված*: «Հազար մի տեսակ մահացու մեղքեր, առագաստավոր ենթադրություն» /Կոմիտասի մասին, Դ, 146/: Երկրորդը ևս նույնքան անսպասելի ու զարմանալի իմաստ է ստացել *Անասնագոմ*: Եվ որովհետև հեղինակը *անասնագոմ* չի ասում, այլ *արքայատուն*, սա էլ պահանջում է «պատշաճ» բառաշրջապատ, որը ստեղծում է *գահազուրկ անել* կապակցությունը: Արքայատունը կարող է գահազուրկ արվել, հասկանալի է, և ո՛չ թե գոմը: Ահա բնագիրը. «Եվ սիամական երկվորյակի պես Իրար կցկցված խոփերը նորից, Ելու-հնազանդ այն տրակտորին, Որ գոմեշների, եզների, ձիու Արքայատունը գահազուրկ արեց, - Խոփերը նորից Այստեղ ու այնտեղ Ծեր երկրագնդի հին մաշկն են քորում» /Բ, 113/:

Եվ այսպես, Պ. Սևակի չափածոյում լեզվական բնորոշ ոճ ու գրելաձև են ստեղծում միայն մեկ անգամ, այն էլ փոխաբերական իմաստներով կիրառված բառերը ևս, որոնցից շատերը նույնիսկ մենիմաստ են, ինչպես վերը վկայվածները:

Ահա մի փոքրիկ փունջ նման բառերի. *անանվանելի, անառիկ, անասնական, անատամ, անարյուն, ապաքինել, առաքելական, աստմունք, աստղաբուն, աստղաեղյամ, ավաղանք, արատավոր, արյունա-*

*տու, արյունկզակ, արնադրոշմ, արքայութիւն, ներ, ներանձավ, ներկոտվել, ներքնածիգ* և այլն /այս բոլորի բնագրային իմաստները և բնագրերը նույնպես տե՛ս «Բառարանում»/:

Ինչպես հեշտությամբ կարելի է նկատել, այս բոլոր բառերը, նմանապես և բանաստեղծի չափածոյում փոխաբերական նշանակություններով կիրառված բառական բոլոր միավորները ներկայացնում են հայերենի նյութական իմաստ արտահայտող գրեթե բոլոր խոսքի մասերը, թերևս բացառությամբ դերանունների ու թվականների:

Փոխաբերությունների մի որոշակի քանակություն կիրառվել է որպես դիմառնություն: Չմոռանանք, որ ամեն մի դիմառնություն կամ շնչավորում, ի վերջո, փոխաբերություն է, ինչպես և փոխանունությունը /այս մասին տե՛ս նաև ***Վ. Առաքելյան***, հիշ. աշխ., էջ 237 և հջ./:

Սրանց մանրամասն քննությունը ևս տրված է «Չափածոյի բառարանում»: Պ.Սևակի չափածոյում կիրառված փոխաբերությունները շոշափում են մեր կյանքի բոլոր ոլորտները, երևույթներն ու իրողությունները, մարդու ներաշխարհի ամենախուսափուկ ծալքերը:

Հեղինակի բանաստեղծական երևակայությունը այստեղ իսկապես սահմաններ չի ճանաչում, կաշկանդված չէ «կանոնականի» շրջանակներում: Դրանք ոչ միայն ծառայում են անհատական ու ինքնատիպ հայեցակետով դիտարկելու իրականությունը և հուզական երանգավորումով արտացոլելու երևույթը, այլև գնահատելու այդ նույն իրականությունն ու նրա էությունը: Ճիշտ է նկատված, որ «փոխաբերական իմաստով օժտված բառերը, մտնելով հուզականությամբ և արտահայտչականությամբ բնորոշվող բառախմբերի մեջ, նույնպես գործառվում են նշանակելիին դրական կամ բացասական գնահատական տալու համար» /***Е. Г. Ковалевская,*** **Семантическая структура слова и стилистические функции словю. В кн. «Языковые значения», Л., 1976**, էջ 64/:

# ՄԱՍՆ ԵՐԿՐՈՐԴ

# ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆԸ

## Ա. ԴԱՍԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐ

Բանաստեղծության դասական ձևերի զարգացման զուգընթաց ետպատերազմյան հայոց չափածոյում ի հայտ եկան և տաղաչափական նոր երևույթներ ու իրողություններ, որոնց առանձին արտահայտություններ ժամանակի ընթացքում վերածվեցին քերթողական արվեստի որոշակի կառույցների՝ ազդարարելով նոր գրելաձև ու ոճ:

Ասվածը առաջին հերթին և, թերևս, ամենից շատ վերաբերում է Պ. Սևակին:

Սկսած իր վաղ շրջանի իսկ գործերից /«Անմահները հրամայում են», 1948, «Անհաշտ մտերմություն», 1953 և այլն/ նա փորձեց շրջանառության մեջ մտցնել բանաստեղծական մի շարք նոր, յուրահատուկ ու ինքնատիպ ձևեր ու հնչումներ, որոնք թեև իրենց նախահիմքերով սերում էին հին ու հնագույն շրջաններից, սակայն նախորդների կրկնությունը չէին և պայմանավորված էին ժամանակակից /20-րդ դարի 50-60-ական թթ./ բարձր ու բարդ մտածողությամբ:

Չափածո խոսքի արտաքին-հյուսվածքային այդ նոր տարրերը հետզհետե ավելի ու ավելի հղկվեցին ու բյուրեղացան մասնավորապես «Անլռելի զանգակատուն» /1959, 1966/, «Մարդը ափի մեջ» /1963/ և «Եղիցի լույս» գրքերում /1969/:

*ՇԱՆՈՒԹՈՒԹՅՈՒՆ: «Եղիցի լույսը» տպագրվել է 1969 թ. /տե՛ս անվանաթերթը/, սակայն հրապարակումը ժամանակի որոշ մտավորականների, այդ թվում գրաքննադատների ու գրողների և ղեկավար մարմինների ջանքերով կասեցվեց: Հեղինակը նույնիսկ վստահ չէր, որ ժողովածուն լույս աշխարհ կտեսնի և... չտեսավ նրա լույս աշխարհ գալը: Այսպես՝ 20-րդ դարի հայ քնարերգության մեծագույն կոթողներից մեկը հորջորջվեց որպես «հակապետական» ու «վնասակար» և արգելվեց: Ցավալի փաստ է և ժամանակի ճակատին անարգանքի խարան, որ գրքի ճանապարհին իջեցված արգելափակոցը բարձրացվեց հեղինակի ողբերգական մահով միայն: Գիրքը հրապարակվեց իր տպագրվելուց ավելի քան երկու և կես տարի հետո՝ 1971թ. օգոստեսին, գրողի ողբերգական մահից երկու ամիս անց:*

Շատ է խոսվել ու գրվել բանաստեղծի ստեղծագործության նորարարական էության մասին: Եվ, իսկապես էլ, նրա միտքը երբևէ հանգիստ չունեցավ, պրպտող էր, պրպտումն էլ անդադրում: Ինչ բնագավառի էլ որ ձեռք էր զարնում, ինչ էլ որ ընտրում էր ստեղծագործական աշխատանքի նյութ, լիներ դա բանաստեղծություն թե հրապարակախոսություն կամ գրականագիտություն ու ազգագրություն, արդյունքում ստացվում էին անսպասելի ու նորոգ հորինվածք ու լուծում, թո՛ղ որ այդ հորինվածքը կամ լուծումը միշտ չէ, որ հասկացվել են ու ընդունվել, ինչպես ինքը կասեր երբեմն «զարմանք են պատճառել մարդկանց, ավելի շատ անախորժություն», սակայն միշտ էլ «փակ դուռ բացելու սուր ճռինչ են ունեցել, հին դուռ փակելու ցավալի թակոց»:

* * *

Կառուցվածքային բաղադրատարրերի և դրանց հնչեցման եղանակների տեսակետից Պ. Սևակի բանաստեղծությունը խիստ բազմազան է ու բազմաբնույթ: Դրա հիմքն ու նախապայմանը, անշուշտ, դասական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացումն են:

Սա ընդհանրապես:

Իսկ եթե փորձենք ուղիղ շառավիղներ գտնել մեր հեռավոր ու մոտանցյալ գրականությունների և Պ. Սևակի ստեղծագործության միջև մտածողության ձևերի ու եղանակների, ինչպես նաև արտահայտչական միջոցների ընտրության ու գործառության առումով, ապա այդ գիծը, սկսվելով մեծն Նարեկացուց /իսկ նրանից էլ առաջ Աստվածաշնչի «Երգ երգոց»-ից, որը իր գնահատմամբ «համաշխարհային բանաստեղծության գլուխ գործոց է» /«Գարուն» ամսագիր, եր., 1972, № 6, էջ 72/, հասնում է մինչև Սիամանթո ու Վարուժան, Թումանյան, Տերյան ու Իսահակյան, ավարտվում Չարենցի չափածոյով: Այս վերջինի, ինչպես և առաջինի մասին ավելի ստույգ կլինի ասել՝ սրանք Նարեկացին ու Չարենցը «բացեցին» Պ.Սևակի լեզուն:

Ազգային գրական հիմքը, սակայն, ամուր լինել չէր կարող առանց, այսպես ասած, միջազգային-համաշխարհային «շաղախի»:

Տակավին ուսանողական տարիներից նա ոչ թե սոսկ ծանոթանում է, այլ պրոֆեսիոնալ գրականագետ-պատմաբանի հմտությամբ ուսումնասիրում է համաշխարհային մշակույթի այնպիսի ներկայացուցիչների, որպիսիք են Վ. Շեքսպիրը, Ա. Պուշկինը, Մ. Լերմոնտովը, Հ. Հայնեն, Ոի. Ուիտմենը, Գ. Լորկան, Պ. Էլյուարը, Ա. դը Մյուսեն, ապա նաև Ս. Խեմենեսն ու Լ. Արագոնը, Ջոն Պիրսն ու Ռիլկեն, Ս. Եսենինն ու Ա. Բլոկը, Վ. Մայակովսկին, Բ. Պաստերնակն ու Մ. Ցվետաևան և ուրիշ

շատերը:

Նաև սրանցից, և սրանց մեջ ամենից շատ Վ. Մայակովսկուց ստացած հոգևոր սնունդով բարձրացավ Պարույր Սևակ բանաստեղծն ու մտածողը:

Նշված մեծությունների հետ նրա գրական առնչությունների խնդիրը առանձին քննության նյութ է ու ապագայի գործ կարոտ անկախ ու ինքնուրույն, առավել մանրակրկիտ ուսումնասիրության: Ուստի այստեղ կբավարարվենք շարադրելով մեր մեկ-երկու համառոտ դիտողությունները մասնավորապես Նարեկացու և Չարենցի մասին իբրև նրա անմիջական հոգևոր ուսուցիչների:

Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Պ. Սևակը ուներ Նարեկացու և Չարենցի պաշտամունք, նրանց համարում էր իր «աստվածները», և եթե երբևէ «աղոթել է», ապա այդ «աղոթքը» հղված է եղել հենց նրանց: Պատահական չէ, որ տակավին տասներկու տարեկան մի պատանի, երբ դեռ նոր-նոր էր «գրական վարժանքներ» անում, բանաստեղծական իր առաջին շարքերից մեկը խորագրում է «Աղոթքներ»:

Զարմանալի մի պատահականությո՞ւն էր, թե՞ գրական առաջին ազդեցության արտահայտություն, որ այդ «Աղոթքները», որոնց մեջ «վերին ծիրքի» աղերսանքով, ի թիվս այլ «աստվածների», նա դիմում է հենց Նարեկացուն, անչափ համահունչ էին, եթե ոչ ուղղակի արձագանք Ե.Չարենցի «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» բանաստեղծությանը /այս մասին տե՛ս նաև *Ա. Արիստակեսյան*, Բանաստեղծի կյանքը, ՍԳ, 1972, № 6, էջ 74 և հջ./:

Այստեղից սկսած իր ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում, իր իսկ խոսքերով ասած «հրաթև արքան» Նարեկացին, շարունակ «սավառնում էր բանաստեղծի վրա», և սա շարունակ «լսում էր նրա թևերի շառաչը, հոգու խրոխտանքը»:

Հիշարժան մի պարագա:

1971թ. ամռանը Պրահայի ռադիոյով հաղորդում պետք է տրվեր «Խորհրդային գրականությունը» թեմայով: Նյութի վրա աշխատում են չեխ բանասեր-թարգմանչուհի, հայագետ Լ.Մոթալովան և իր ամուսինը Իրժի Սկոումալը, որը այդ նպատակով գալիս է Հայաստան և հունիսի 14-ին Պ. Սևակի եղերական մահից երեք օր առաջ, այցելում նրան Սովետաշենում /Չանախչի/: Հաղորդման համար նա ձայնագրում է իր հարցազրույցը բանաստեղծի հետ: Իր գալիք ծրագրերի մասին գրողն ասում է. «Պետք է զբաղվեմ Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» թարգմանությամբ /.../, ըստ որում պիտի ավելացնեմ, որ *դա եղել է* իմ տարիների, ամբողջ կյանքիս մեծ երազանքներից մեկը» /ժապավենի կրկնօրինակը մեզ սիրով տրամադրեցին Մոթալովա-Սկոումալ ամուսինները, երբ 1971թ. սեպտեմբերին Պրահայում հյուրընկալվում էինք

իրենց տանը: Հարցազրույը տպագրվեց հետմահու «Սովետական արվեստ» ամսագրում, 1972, № 7-ում/:

«Տարիների, ամբողջ կյանքի» այս երազանքը /որ մնաց անկատար/, սոսկ երազանք չէր հավիտյան հեռավոր ու անհասանելի, անիրական մի ձգտում: Նա, մանավանդ իր ստեղծագործական կյանքի վերջին տարիներին, այսպես ասենք, արդեն հասել ու հաղթահարել էր Նարեկացուն նրան ըմբռնելու, էության ու բնության խորքերը թափանցելու իմաստով:

Ավելին: Նա ոչ միայն հասկանում էր «Մատյանի» հազարամյա վաղեմություն ունեցող այդ մեծագույն հուշարձանի բուն ոգին /այս մարզում ժամանակակից գրողներից ոչ մեկը չէր կարող մրցել նրա հետ/, այլև ապրում էր նրանով ու շնչում:

Սրա արդյունքը եղավ այն, որ օրինական ժառանգի իրավունքով Նարեկացու լեզվի ու մտածողության որոշ ձևեր անցան Պ. Սևակին:

Մտածողության ու արտահայտության այդ ձևերից ու կերպերից առանձնանում են հատկապես երեքը:

Ա. *Հոմանիշների ճոխ բազմությունը:* Սա Նարեկացու ոճի բնորոշ գծերից մեկն է: Ըստ որում այն դրսևորվում է ոչ միայն և ոչ այնքան բառընտրության, որքան պատկերավորման միջոցների գործառության մարզում /հոմանիշային մակդիրներ, փոխաբերություն-այլաբերություններ, համեմատություններ և այլն/:

Մտածողության այս եղանակը զգալի դեր ունի նաև Պ. Սևակի չափածոյում: Այստեղ հանդիպում են հոմանիշների ամենաբազմազան դրսևորումներ. կան պատկերավորման միջոցների հոմանիշային կիրառություններ, որոնցից են մակդրային հոմանիշները /մականվանական, մակբայական/, հիմքում միևնույն համեմատելին, բայց տարբեր համեմատյալներ ունեցող այլևայլ տիպերի համեմատությունների կուտակումը և այլն /հմմտ. մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը», Եր., 1970, էջ 235 և հջ./:

Այս երևույթի համաբանությամբ Պ. Սևակը նույնիսկ կազմում է բարդություններ, որոնց բաղադրիչները հոմանիշներ են /հմմտ. *խաղաղ-տրտում-հանգստարար, անհանգիստ-վայրիվերող, անկրկնելի-եզակի, խոցված-արյունոտ, մշտամութ-անլուսամուտ, անկեղծ-անսուտ* և այլն [նման հարադրավոր բարդությունները, նորակազմությունները և ընդհանրապես ողջ բառապաշարը ամփոփված են մեր կազմած «Պարույր Սևակի չափածոյի բառարանում» /հհ. 1 – 2, Եր., 1981, 1982/ և «Պարույր Սևակի աշխատությունների և թարգմանությունների բառարանում» /Եր., 1986/ ]:

Հոմանիշային նման ձևերի հաճախականությամբ թեմատիկ նյու-

թը մշտապես պահվում է ուշադրության կենտրոնում, աստիճանաբար զարգանում ու խորանում է նրա էությունը: Արտահայտության այս կերպը, որ ընդունված է կոչել *աստիճանավորում* (gradual), իր հետագա զարգացումն է գտնում բանաստեղծի երկերում:

Բ. *Հակադրությունների հիմունքը*: Նարեկացու մտածողության երկրորդ կարևոր գիծը, որ սերտորեն կապված է առաջինի հետ և ըստ էության բխում է նրանից, է՛ *հակամիտությունների* հիմունքը: Այս դեպքում թեմատիկ տարրը աստիճանական զարգացումով բացահայտվում է ոչ թե հոմանիշային ձևերի հաջորդական թվարկումով, այլ *հակադիր* ու *հերհակ իմաստներով բառերի, ձևերի* ու *քերականական կապակցությունների կուտակումով*:

Մարդու մեղապարտ հոգին «երկրային» արատներից մաքրագործելու և աստվածային կատարելության հասնելու նարեկացիական բաղձանքը ստանում է գեղարվեստական աներևակայելիորեն վիթխարի ուժի արտահայտություններ, որոնց բանաստեղծական հիմքերի հիմքը, իրոք, հակադրության ոճալեզվական հնարանքն է, հակադրություն՝ իր ամենաբազմազան դրսևորումների մեջ:

«Լինելով հակամիտության ու հակամարտության բանաստեղծ, - գրում է Պ. Սևակը, - *Նարեկացին*, բնականաբար, հակադրությունների /ուրեմն նաև համապատասխան փոխաբերությունների ու մակդիրների/ *վարպետը չէ միայն, այլև հանճարը*» /*Պ. Սևակ*, Գրիգոր Նարեկացի, «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթ, Եր., 23, 01, 1963. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Առանց վարանելու, վստահորեն կարելի է ասել, որ 10-րդ դարից հետո բովանդակ հայ գրականության մեջ նարեկացիական արվեստի այս յուրօրինակ կառույցը ոչ ոք այնքան հմտորեն ու արվեստով չի կիրառել ու զարգացրել, որքան Պ. Սևակը, ինչը իրավունք է տալիս ասելու, որ և այս բնագավառում, իբրև հնոց ավանդների շարունակող, նա կարող է համարվել իր մեծ նախորդի արժանի հետնորդ-հետևորդը:

Պ. Սևակի մտածողության ու ոճի համար, հավաստյավ, այն աստիճանի բնորոշ ու հատկանշական է հակադրությունների հիմունքը, որ, իր խոսքերով ասած՝ իրեն էլ, իր ուսուցչի նման, կարելի է որակել որպես «հակամարտության ու հակամիտության բանաստեղծ» [բանաստեղծի չափածոյում արտահայտված հակադրության արվեստի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Բանաստեղծական հակադրությունը Պ.Սևակի չափածոյում» հոդվածը /ԳԱՏ, 1970, № 10/, այլև «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը», էջ 220 և հջ]:

Ոճական այս հնարանքը, որ ինչ-որ չափով այլևս դադարում է հնարանք լինելուց՝ վերածվելով մտածողության կերպի ու եղանակի, անբաժանելիորեն ուղեկցել է հեղինակին իր ստեղծագործական կյան-

քի ողջ ընթացքում՝ ստանալով ամենաբազմաբնույթ դրսևորումներ:

Գ. *Ընդհանրապես լեզուն:* Երրորդ շառավիղը, որ ձգվում Նարեկացուց Սևակ, ունի ավելի *ընդհանրական*, քան *մասնավոր* բնավորություն և վերաբերում է ոչ թե նրանց մտածողության կամ ոճի այս կամ այն յուրահատկությանը, այլ *ընդհանրապես լեզվին:*

Որ Նարեկացու լեզուն ուներ մոգական ուժ, որի հետ չէր կարող մրցել իրենից առաջ /ու հետո/ ստեղծագործած ոչ մի հեղինակ, թվում է՝ կարիք չունի ապացույցի, այնքան որ բացահայտ է ու անառարկելի: Իր հարստությամբ այն ցայժմ էլ մնում է իբրև չգերազանցված եզակի նմուշ: Դա, սակայն, այլ խնդիր է, իսկ մեզ հետաքրքրող հարցը այս առնչությամբ այն է, որ մեր օրերի հայ գրականության մեջ *Պ. Սևակը ամենից առաջ և նախ սկսեց առանձնանալ ու աչքի ընկնել իր լեզվով.* մյուս արժանիքները /մտահորիզոնի վիթխարի ընդգրկումներ, ներքնատեսության կամ հոգեսուզման անչափելի կարողություններ ու խորություններ, քաղաքացիական այրող պաթոս, և այս ամբողջը՝ գեղարվեստական բարձրագույն ու անկրկնելի արտահայտությամբ ու վարպետությամբ/ գալու էին հետո:

Թող ասվածից ամենևին չբխեցվի՛, թե մենք լեզվական ձևը կտրում ենք իր բովանդակությունից, որպիսին տվյալ պարագայում հանդես են գալիս փակագծված իրողությունները: Մեր նպատակն է պարզապես նշել ու մեկ անգամ ևս ընդգծել նրա լեզվի ճոխությունն ու հարստությունը՝ իր բացառիկ ինքնատիպությամբ, որ սկզբից ևեթ, մեկեն գրավեց ընթերցող ու գիտական լայն հասարակայնության ուշադրությունը, թեև, ի՛նչ խոսք, միանգամից չէ, որ ընդունվեց բոլորի կողմից: Նկատել տանք նաև, որ նրա այդ լեզուն, որ ուներ անչափ հարուստ բառապաշար և համեմված էր ժողովրդական մտածողության լավագույն արտահայտություններով, պատկերավոր ու թևավոր դարձվածներով, հաճախ էլ հիշեցնում էր հանրահաշվական ճշգրիտ բանաձևումներ ու սահմանումներ, աչքի էր ընկնում ոչ միայն բանաստեղծություններում, այլև հրապարակախոսության մեջ ու գիտական երկերում: Իսկ նա գիտությամբ զբաղվում էր նույնքան ինքնամոռաց, կարելի է ասել՝ մոլեռանդի նվիրումով, որքան գրական ստեղծագործությամբ:

Ճիշտ են՝ նկատել, որ երբեմն նույնիսկ դժվար էր նախապատվությունը տալ որևէ մեկին, այնքան որ նշանակալից էին նրա հաջողությունները և՛ մեկ, և՛ մյուս բնագավառներում:

Այս տեսակետից չի կարելի չհամաձայնել Ալբ. Արիստակեսյանի հետ. «Խոսքի ու գործի, պոեզիայի ու գիտության, գիտության ու կյանքի պրակտիկայի ներդաշնակությունը, *որ երևի հատուկ էր միայն վերածննդի շրջանի գործիչներին, խորապես հարազատ ու բնորոշ էր*

*պարույր Սևակին» /Ա. Արիստակեսյան*, Բանաստեղծի կյանքը, ՍԳ, 1972, № 6, էջ 80. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ.: Ալբ. Արիստակեսյանի այս հոդվածում բերված մի շարք կարևոր փաստեր ու տվյալներ, որ մինչ այդ անհայտ էին, ստանում են սկզբնաղբյուրի արժեք՝ նոր լույս սփռելով սևակագիտությանը վերաբերող առանձին իրողությունների վրա/:

* * *

Չարենցյան ավանդների ամենահնչուն արձագանքները, ասվեց, լսվում են Պ.Սևակի չափածոյում:

Եթե առաջին գործերը՝ «Աղոթքներ» շարքը, հղացված էին Ե. Չարենցի հայտնի «Ուղերձի» անմիջական-ուղղակի ազդեցությամբ, ապա հետագա հասունացման տարիներին այս կապը էլ ավելի ընդգծվեց, խորացավ:

Իր անմիջական նախորդը Պ.Սևակի համար դարձավ երկրորդ պաշտամունքը և որպես այդպիսին՝ մշտական ներշնչանքի աղբյուր հետագա ամբողջ կյանքի ընթացքում:

Դա միաժամանակ գաղափարական-ստեղծագործական կողմնորոշում էր, մի դավանանք, որը ուներ հետևյալ արտահայտությունները:

Ա. *Քաղաքացիական սուր պաթոս* և *ենթաբնագի սրություն*: ժողովրդական ոգու վերածնության, ազատության ու մարդու մարդկայնացման գաղափարի մեծ երգիչը մարմնացումն էր քաղաքացիական արիության, գաղափարական կայունության, որոնք նրա գեղարվեստական խոսքին հաղորդում էին քաղաքական սրություն, գերսուր պաթոս:

Թեև փոխվել են ժամանակները, պատմական-հասարակական պայմանները, և արթնացել ու ինքնագիտակցության է գալիս ժողովուրդների միտքը, որ ապրում է նոր զարթոնք, սակայն դեռ շատ խնդիրներ կան լուծելու: Դեռ մեծ է հոգևոր լույսի կարիքը, դեռևս արմատախիլ չեն եղել եսապաշտությունը, երկդիմությունը, անհոգությունն ու դիմակավորվածությունը, անմարդկայինը մարդու մեջ:

Եվ Պ. Սևակը, մշտապես գտնվելով կյանքի ամենաբորբ, ամենաթեժ խառնարանում, իր բանաստեղծությունը հնչեցնում է չարենցյան խոսքի հզոր շեշտերով՝ «սրակող ու արյունող՝ ինչպես ցասկոտ որձաքարի թարմ բեկոր»:

Վկան՝ նրա ամբողջ ստեղծագործությունը, մասնավորապես «Մարդը ափի մեջ» շարքը համանուն ժողովածուում, «Դիմակներ» և «Դարակեսի պարգևներ» շարքերը «Եղիցի լույսում» և շատ այլ գործեր:

Նրա լավագույն գործերում ափեափ լցված կենսասիրությունն ու մարդասիրությունը, քաղաքացիական անսովոր կիրքը արյունակցական ուղղակի կապ են ստեղծում իր և Չարենցի միջև:

Եթե Ե. Չարենցը իր «*Ներբողները ծագող այգաբացին էր հղում ոչ միայն երգով, այլև արյամբ իր բորբ*», դրանով իսկ բանաձևելով բանաստեղծական խոսքի էությունը՝ իր ըմբռնմամբ, ապա նրա հետևորդ Պ. Սևակը գրում էր. «*Մի կտոր արնածոր տաք միս է հարկավոր՝ սեփական ծեռքերով իրենից պոկոտած, ու երգը այնժամ կհնչի*», որ հար ու հարազատ արծագանքն էր իր հոգևոր հոր: Սա նախորդի պես սրածող, բայց և նոր ու նորոգ բանածևն էր բանաստեղծական խոսքի էության:

Ե. Չարենցը իր վերջին շրջանի ստեղծագործություններում ակնհայտ կերպով ընդգծում էր ենթաբնագիրը՝ վերացնելով, այսպես ասած, տողամիջի «դատարկ տարածությունները»: Բառերն ու նախադասությունները, ամբողջ երկն ստանում էին լրացուցիչ նոր իմաստներ, որոնք հաճախ պակաս թափանցիկ չէին, քան նրանց «ուղղակի» նշանակությունները /հմմտ., օրինակ, «Կոմիտաս», «Մ...-ի հիշատակին» և այլ շատ գործեր/:

Գալով Պ. Սևակին՝ չի կարելի չնկատել, որ նա, ավելի քան որևէ մեկը իր ժամանակակիցներից, նույնքան սրում էր ենթաբնագիրը, ըստ որում՝ դարձյալ զարմանալի մի զուգադիպությամբ դա սկսեց առավել ցայտուն դրսևորվել նույնպես ավելի ուշ տարիներին գրած երկերում /հմմտ. «Եվ այր մի՝ Մաշտոց անուն» պոեմը, «Եղիցի լույս» շարքը համանուն գրքում և ընդհանրապես այս ժողովածուի բանաստեղծությունների մեծ մասը/:

Այս գործերում ենթախոսքը հասնում է մեծ խորության ու սրության, թեև մյուս գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում այն նմանապես առկա է քիչ թե շատ չափով:

Պ. Սևակին երբեմն մինչև իսկ հանդիմանում էին այս երևույթը իբր թե չարաշահելու համար: Նա, ասում էին, իր հիմնական միտքը շատ անգամ հայտնում է ոչ թե տողերի վրա, այլ, այսպես ասած, «տողերի արանքում»:

Սա, մեր համոզմամբ, նրա չափածոյի ոչ թե թուլությունը, այլ առավելությունն էր, ուժը: Բնագիրն ու ենթաբնագիրը /«տողերի արանքը»/ տվյալ դեպքում չեն հակասում իրար, այլ լրացնում, խորացնում ու ամբողջացնում են բուն ասելիքը:

Բ. *Տաղաչափական-բանաստեղծական նոր ձևեր*: Իր անմիջական նախորդների՝ Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի ու Վ. Տերյանի, արևմտահայերից՝ Սիամանթոյի /Ատոմ Յարճանյան/, Մ. Մեծարենցի ու Դ. Վարուժանի կիրառած տաղաչափական ավանդական-ընդհանրա-

կան ձևերը, որոնք հատուկ են հայոց լեզվին ու բխում են նրա հնչյունական համակարգից /արտասանական յուրահատկություններ, շեշտի կայուն-շարժական բնույթը և այլն/, չգոհացրին Ե. Չարենցին:

*ՇԱՆՈՒԹՅՈՒՆ: Մի կողմ թողնենք «երեքի» ժամանակավրեպ դեկլարացիան, որտեղ նախահեղափոխական ողջ հայ բանաստեղծությունը հռչակվում էր «թոքախտավոր», որ անխուսափելիորեն «դատապարտված է մահվան»: Հ. Սուրխաթյանի դիպուկ արտահայտությամբ՝ «շառաչող ֆուտուրիզմի» դիրքերից շարադրված այդ դեկլարացիան, որի հեղինակներից մեկն էր Ե. Չարենցը, ինչպես սպասելի էր, երկար կյանք չունեցավ, և դա նախ և առաջ այն պատճառով, որ ինքը Ե. Չարենցը շուտով հրաժարվեց նրանից. ավելի ուշ իրենց դեկլարացիայի վրա խաչ քաշեցին և մյուս երկուսը՝ Ա. Վշտունին ու Գ. Աբովը:*

Պ. Սևակը փորձեց մեր տաղաչափության ավանդական համակարգը լրացնել ու հարստացնել նոր արտահայտություններով, որոնք, իր կարծիքով, բխում էին նոր ժամանակների ոգին մարմնավորելու պահանջներից:

Ինչպես Վ. Մայակովսկին ռուս գրականության մեջ, այնպես Ե. Չարենցը հայոց բանաստեղծության մեջ մուծեց մասնավորապես համաշեշտ ոտանավորը, որ մինչ այդ անծանոթ էր հայոց տաղաչափությանը:

Ե. Չարենցի նորարարությունը, սակայն, ավելի մեծ չափերով դրսևորվեց հանգիտության բնագավառում: Վ. Տերյանից հետո նա էլ ավելի բազմազանություն մտցրեց հանգավորման արվեստի մեջ՝ շեշտը դնելով մասնավորապես ա/ *իգական հանգերի*, ապա բ/ *քողարկված ու խորը հանգերի* և գ/ *աննշիշտ հանգերի վրա*:

Խորացնելով հանգը դեպի տողի ներսը՝ նա շրջանառության մեջ մտցրեց *բաղադրյալ հանգերը*, որոնք նախկինում սակավադեպ երևույթ էին և մեծ մասամբ կրում էին պատահական բնույթ:

Ե. Չարենցը փորձել է գրել նաև անհանգ, այլև ազատ ոտանավորներ:

Նա հանգի փոխարեն հաճախ գործառության մեջ էր դնում համահնչյուն բառեր ու կապակցություններ՝ դիմելով առձայնույթին ու բաղաձայնույթին:

Այս կետում հետևելով Ե. Չարենցին՝ Պ. Սևակը, ինքնին հասկանալի է, հանդես չեկավ ընդօրինակողի սոսկական դերով: Հմուտ մասնագետի ներհուն զգացողությամբ յուրացրած լինելով հանգավորման յուրահատկությունները հայերենում՝ ամենահին ժամանակներից մինչև Վ. Տերյան ու Ե. Չարենց՝ նա իսկական նորարար դարձավ տա-

ղաչափության և այս դժվարին մարզում:

Տարիների ընթացքում Պ. Սևակը մշակեց ու կատարելության հասցրեց խոսքի հնչյունական դաշնակի նոր միջոցներ ու ձևեր, հանգավորման զարմանալի հնչեղ արտահայտություններ: Նա ոչ միայն էլ ավելի խորացրեց հանգը տողի վերջից դեպի ներս՝ ընդգրկելով երբեմն երկուսից ավելի միավորներ /մեկ բառը հանգավորելով երկու-երեք բառի հետ/, այլև զգալի չափով մեծացրեց հանգավոր կիսատողերի դերը՝ հաճախ տողավերջը հանգակցելով տողամիջի կամ տողասկզբի ռիթմական անդամների հետ:

Նա առաջիններից մեկն էր, որ բազմաձայնություն **(полифонизм)** ու համանվագայնություն **(симфонизм)** էր բերում հայոց բանաստեղծության մեջ /այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը», «Համահնչյունություն և նույնաձևություն» գլուխը, էջ 200 և հջ/:

Երգային մտածողությանը նա հակադրում էր համանվագայինը, մենաձայնությանը՝ բազմաձայնություն: Այլ կերպ ասած՝ նա այլևս հնացած էր համարում քառատողերի արվեստը, որտեղ զանազան հաջորդականությամբ /ասենք **aaba, abab, abba** և այլն/ իրար հետ սովորաբար հանգակցվում էին ընդամենը երկու տողավերջ /պարսկական ու հայկական քառյակներում ու ռուբայաթներում հանգավորմամբ կամ բառակրկնությամբ կապվում էին երեք տողավերջ **aaba** սկզբունքով/:

Սա որոշ միապաղաղություն /մենաձայնություն/ էր մտցնում ոտանավորի մեջ: Դրանից խուսափելու համար բանաստեղծը պահանջում է ստեղծել համադրական արվեստ, «ո՛չ թե մի երգ, որի եղանակը վերջանում է առաջին իսկ տնով /հետագա տների խոսքերն են փոխվում, իսկ եղանակն ու կրկներգը մնում են նույնը/, այլ մի երգ, որի յուրաքանչյուր հաջորդ տունը նախորդ տան եղանակը փոփոխակում ու զարգացնում է բոլորովին այլ ձևով» /*Պ. Սևակ,* Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի», ԳԹ, 07, 01, 1966 թ./:

Բայց Պ.Սևակը միայն տեսաբան չէր, թեկուզ և քաջահմուտ, այլև դրա հետ մեկտեղ, և պետք է ասել՝ դրանից առաջ ներհուն արվեստագետ: Ուստի և իր տեսական դրույթների իրացման առաջին օրինակը ինքն էր տալիս, եթե կուզեք՝ ընդհակառակը՝ տեսությունն էր հանում սեփական փորձից, մանավանդ այս հարցում:

Դեռ մի կողմ թողնենք համահնչյունային տարրերը, առձայնույթն ու բաղաձայնույթը, որոնք այնքա՜ն վարպետորեն են գործառված Պ. Սևակի չափածոյում: Ապա զուտ սևակյան այն կառույցնե՜րը, որոնցում ամբողջական հատվածներ մտքի հաջորդական զարգացմամբ, ռիթմական միությամբ ու նույնահունչ ձևերով վերաճում են ոճի ու գրելաձևի:

Ինչպես նկատել ենք այլ առիթով, որևէ բառ կամ կապակցություն, որ տվյալ նախադասության բուն մտքի հետ կապվում է «երկրորդաբար», մյուս տողում ստանում է նոր գոյածև. փոխելով իր շարահյուսական պաշտոնն ու կշիռը այն մղվում է առաջին գծի վրա վերածվելով թեմատիկ նոր տարրի: Այս նոր նախադասությունից էլ մի որևէ բառ կամ կապակցություն անցնում է նույն կերպ հաջորդ նախադասությանը, և այսպես տողերի միջև ստեղծվում է կցուրդային շղթանածև կապ, որով, հեղինակի արտահայտությամբ, «յուրաքանչյուր հաջորդ տունը փոփոխակում ու զարգացնում է նախորդ տան եղանակը» /տե՛ս նաև մեր հիշյալ գիրքը, էջ 209 և հջ./:

Սա արդեն տաղաչափական արվեստի զարգացման նոր մակարդակ է, նոր որակ:

Համգավորման արվեստը իր ամենաբազմազան արահայտություններով, ինչպես և Ե. Չարենցի երկերում, Պ. Սևակի ստեղծագործություններում ևս հասավ մեծ արտահայտչականության: Վկան «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի և «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի հանգակցված հատվածները /այստեղ քիչ չեն նաև անհանգ տողերը/, այլև դասական վարպետությամբ կատարված թարգմանությունները /հմմտ. եժ, հհ. 1, 2, 3/:

Այս առնչությամբ անհետաքրքրական չէ նկատել, որ ինքը Պ.Սևակը իրեն համարում էր հանգի վարպետ: Վ. Հովակիմյանին հղած իր մի նամակում գրում է. «Ինչո՞ւ ես դու այդքան լիազորություն տալիս հանգին: Ըստ որում *այս հարցը տվողը մեծամտություն ունի կարծելու, որ ինքը շատ լավ հանգաբան է:* Իսկապես էլ. *ինձ համար հանգավորելը ջուր խմելու պես բան է, մեկ վայրկյանում մեկ հանգի համար գալիս է գլուխս 10-20 հանգ»* /«Գարուն» ամսագիր, Եր., 1972, №6, էջ 71. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Այսպես կարող է խոսել իր ձեռք ու գործի գինն իմացող մարդը միայն: Բայց լսենք շարունակությունը. - «Կարող եմ հեշտությամբ կազմել այնպիսի բարդ ու ճոխ հանգեր, որ քեֆդ գա: Ու եթե մեկը բարկացնի ինձ /կամ ինձ մեծամիտ համարի/, երկու օր կծախսեմ և իմ գործերից կհանեմ այնքա՜ն լիահունչ ու բարդ հանգեր, որ *հետս չեն կարողանա մրցել Սայաթ-Նովան ու Համո Սահյանն էլ* /սրանք են ամենից լավ հանգավորողները/: Ուրեմն ես չեմ խոսում իմ չիմացած բանից» /ն.տ./:

Այսպիսով կեղծ պարկեշտության քողը դեն նետած, թեև հումորով /«այս հարցը տվողը մեծամտություն ունի կարծելու...»/, 1960-ական թթ. կեսերին /նամակը գրված է 1966թ. հունվարին/ նա իրեն ոչ միայն համարում է լավագույն հանգաբան, այլև հավասարի իրավունքով գնում-կանգնում է անցյալի ու ներկայի հայոց հանգավոր բանաս-

տեղծության մեծ վարպետների կողքին հավելյալ կերպով նշելով նաև, թե ովքեր են այդ «ամենից լավ հանգավորողները» Սայաթ-Նովա և Համո Սահյան:

Սա պատահական մի որակում չէ կամ ինչ-որ անձնական նախասիրության ու համակրանքի արտահայտություն, այլ խարսխված է մի կողմից ոտանավորի տաղաչափական հյուսվածքի ու կառույցի էության խորքերը թափանցելու վերլուծական պատմաքննական մեծ կարողության, մյուս կողմից գրական-բանաստեղծական նուրբ զգացողության վրա:

Ըստ որում Պ. Սևակը ոչ միայն հարստացրեց մեր հանգարանը նոր ու նորոգ բազում եղանակներով ու միջոցներով, այլև բացահայտեց հանգավորման արվեստի նախկինում չօգտագործված մի շարք հնարավորություններ շատ դեպքերում կողմնորոշելով նրա զարգացման հետագա ընթացքը: Այս առումով նրան կարելի է համեմատել ռուսաց հանգի նորոգիչ Վ. Մայակովսկու հետ: «Մայակովսկին, - գրում է Պ. Շտոկմարը, - հանդես եկավ որպես ռուսական բանաստեղծության հանգավորման տեխնիկայի համարձակ ու անկոտրում բարեփոխիչ /**реформатор**/. բայց նրա նվաճումները չեն սպառվում այն իսկապես որ վիթխարի ներդրումով, որով նա հարստացրեց ռուսաց լեզվի հանգավորման պաշարը: Որքան էլ որ լայն լինեն մեր բանաստեղծի /Վ. Մայակովսկու -- Ա.Պ./ նոր ստեղծած հանգերի շրջանակները, սակայն իր բացահայտած, բայց լիովին օգտագործել չհասցրած ռուսաց հանգի զարգացման հնարավորություններն են, որ կազմում են մեր չափածոյի առաջընթաց շարժման առավել կարևոր աղբյուրը» /***П. М. Штокмар*, Рифма Маяковского, М., 1958**, էջ 145/:

Այս գնահատականը ողջովին վերաբերում է նաև Պ. Սևակին: Սակայն ամբողջ հարցն այն է, որ հենց այս շրջանում, երբ կարծեք արդեն վերահասու էր դարձել հանգավորման արվեստի բոլոր գաղտնիքներին և իրեն զգում էր որպես ձուկը ջրում /«Ինձ համար հանգավորելը ջուր խմելու պես բան է»/, երբ ի հայտ էր բերել հանգավորման արվեստի զարգացման նոր, առավել կարևոր մի շարք «աղբյուրներ», Պ. Սևակը համարյա թե հրաժարվում է հանգից: Այս եզրակացության հիմքը «Եղիցի լույս» ժողովածուն է, հեղինակի վերջին ժողովածուն հետմահու հրապարակված: Այստեղ դասական ոճով քառատողերով է շարադրված միայն մեկ ոտանավոր «Բանաստեղծի բախտը» /էջ 220/, բացի երկրորդ տնից, որ 6 տող է. սրա բոլոր կենտ տողերը անհանգ են, զույգ տողերը հանգավոր: Լրիվ հանգավոր է «Պահ կասկածի» բանաստեղծությունը /էջ 229/, որ կազմված է երկու քառատողից և մեկ երկատողից [*երկատող* և ոչ *երկտող*, ինչպես հաճախ գրում են ոմանք. *երկտողը* փոքրիկ նամակ է նշանակում իբրև բացիկ կամ ծրարված

(**записка**), որ չի կարելի շփոթել *երկատողի* (*դիստիքոսի*) հետ]: Նշված բանաստեղծությունը կառուցված է հանգակցման abab / aabb / aa սկզբունքով: Այստեղ թեև կա հանգավորում, բայց ոչ դասական ընդունված և ծանոթ ձևերով: Այստեղ հանգակցված չեն եռատողերի առանձին տողեր միմյանց և հաջորդ տների համապատասխան տողերի հետ, ինչպես ռոմանական հայտնի կառույցներում (aba / bcb / cdc / efe / ...), այլ եռատողերի միայն վերջին տողերը՝ իրար հետ: Սա չի կարելի կոչել նաև տերնարային կառույց (aab / ccb ...), քանի որ մյուս տողերը անհանգ են:

Ստացվում է, որ ամբողջ գրքում կանոնավոր հանգավորում ունեն ընդամենը երեք բանաստեղծություն: Կան տեղ-տեղ ցրված և այլ հանգեր: Օրինակ՝ ներքին հանգով մասնակիորեն հանգակցված են «Կարոտի տարրալուծումը» /էջ 146/ ոտանավորի վերջին տողերը: Հմմտ.

Ու ծոծվելով մթան ու մենության միջև՝
Ես կարոտն եմ ուզում տարրալուծել
Քիմիկոսի նման, որ հասկանամ
Բնությունը նրա և խորհուրդը խորին:
Իմ ձգտումիս վրա և ջանքիս վրա
Հեռվից քրքջում է ջուրը ջրհորդանի՝
Անասելի հեռվից,
Անլսելի հեռվից /ԵԼ, 146/:

Ապա գալիս են հետևյալ հանգերը՝ «Անլսելի հեռվից -- Անորսալի հեռվից», «Անորսալի հեռվից -- Աննկարելի հեռվից», «Աննկարելի հեռվից -- Անկարելի հեռվից», «Անկարելի հեռու -- Անհնարին հեռու» /և.տ./: Դիտելի է, որ հանգաբառերը հաջորդաբար կրկնվում են բանատների վերջում՝ խոսքը ենթարկելով յուրովի հնչյունային գործիքավորման:

Եթե սա ևս համարենք հետևողական հանգավորում /թեկուզ և ութ տողի միայն վերջին զույգ տողերն են ագուցված, այն էլ մերքին, այլ ոչ թե արտաքին հանգով/, ապա կարելի է ասել, որ այսքանով սպառվում է ժողովածուում առկա *կանոնավոր հանգավորումը*, բայց ոչ *ընդհանրապես հանգերը:*

Այստեղ ու այնտեղ, առանց կանոնավոր հերթագայության, մերթ ընդ մերթ հանդիպում են անկանոն կերպով ցրված առանձնակի հանգեր: Եվ պետք է խոստովանել, որ այդ այսպես կոչված «անկանոն» կիրառությունը ոչ թե թուլացնում, այլ անչափ ուժեղացնում է հանգի ռիթմական ու հուզական ներգործության ուժը:

Մեր միտքը ավելի շոշափելի դարձնելու համար հիշենք հեղինակի մի համեմատություն՝ արված այլ առիթով. «Ահավոր ծանր վիշտ. եր-

կու քույրեր թաղում են իրենց եղբորը, և ի՛նչ ասել կուզի, ողբում են նրան ավելի, քան որևէ այլ ոք: Քույրերից մեկը կուրծք է ծեծում, մազ է փետրում, երգ ու խոսքը խառնում իրար, իսկ մյուսը ողբում է զուսպ, համարյա անխոս և երեք-չորս ժամվա ընթացքում հանկարծ ասում է մի այնպիսի նախադասություն, որից փշաքաղվում ես...» /*Պ. Սևակ*, Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը, ՍԳ, 1971,№ 2, էջ 18/:

*Այսպես և ոտանավորի հարցում. տողերը ընդհանուր առմամբ* գնում են առանց հանգի, բայց հանկարծ անսպասելի մի զույգ հանգ է մեջտեղ գալիս և այնքա՜ն ուժեղ, որ «փշաքաղվում ես»: Հիշենք միայն մեկ օրինակ. «Հանեցե՛ք դիմակները»,-- դիմում է նա դիմակահանդեսի մասնակիցներին, -- «որովհետև խաղն արդեն ավարտված է».

Իսկ եթե դեռ պիտի խաղաք,
է՜հ, խաղացե՛ք, խնդրեմ, ինչքան սրտներդ ուզի,
Խա՛ղ խաղացեք ինքներդ ձեզ և իրար հետ,
Բայց... առանց ինձ:
Ես այլևս չեմ մասնակցում ոչ թե *խաղին,*
Այլ մինչև իսկ և *մատաղի՜ն,*
Թե մորթվողը մարդկայնություն-մարդկությունն է... /ԵԼ, 58/:

Թվում է հենց այս և նման կառույցներ նկատի ուներ Վ. Մայակովսկին, երբ ընդգծում էր. «Իհարկե, պարտադիր չէ տողերը անպայման հագեցնել պաճուճված բաղաձայնությթով ու ծայրեծայր հանգավորել /.../: Կարելի է, օրինակ, կիսահանգավորել տողերը, կապել ականջ չծակող մի բայ այլ բայի հետ, որպեսզի /ի վերջո/ հանգեցնես մի շառաչուն /**громкогромыхающая**/ հանգի» /***В.В.Маяковский*, Как делать стихи. Полн. собр. сочинений, т. 12, М., 1959**, էջ 112/:

Բերված հատվածում հանգը կարծեք այնքան էլ խորը չէ, ընդամենը երկու վանկ, *ոչ էլ բաղադրյալ է, նույնիսկ անհամասեռ ձևույթներից* չի կազմված, ինչը հնչեղության հիմնական գրավականն է, այլ տրականի միևնույն մասնիկից ու հոդից /ի + ն/, սակայն զգացական խտացված լիցք է ստացել շնորհիվ դրան նախորդող բառաբների իմաստային հակադրության *խաղ – մատաղ,* մեկը զվարճալի զբաղմունք, մյուսը կենդանի մարմնի զոհաբերություն, սուրբ արարողություն, ծես: Նման ներհակ հասկացությունների անսովոր զուգորդությամբ էլ մեծացել է հանգի ներգործման ուժը:

Այսպես ցրված հանգեր կան 99, 146, 162, 172, 197, 217 և այլ էջերում: Թեև քիչ, բայց կան դեպքեր, երբ երկուսից ավելի տողեր են հանգավորվում: Օրինակ 53 տողից բաղկացած «Բարի գալուստ» ոտանավորի միայն վերջին հատվածն է հանգավոր, ըստ որում լրիվ: Հմմտ.

Տե՛ր ու սե՛ր *աստված*,
Իրավ չի՞ *ասված*,
Որ մահիճները երբ *հարդարված են*,
Արդեն չեն ապրում, արդեն *մեռա՛ծ են* /ԵԼ, 126/:

Առաջին երկու տողավերջը կապված են արական հանգով /բառաբուն → քերականական ձև /, 3-րդ և 4-րդ տողերը՝ քողարկված խորը հանգերով:

«Եղիցի լույս» ժողովածուի բանաստեղծությունների, այլև «Եռաձայն պատարագի» տաղաչափական տիրագլուխ հատկություններից մեկը հանգի բացակայությունն է:

Ստացվում է, որ, դառնալով լավագույն հանգաբաններից մեկը մեզանում, նա հրաժարվում կամ գրեթե հրաժարվում է հանգից: Եվ այստեղ զարմանալի որևէ բան չկա:

Խնդիրը ավելի հստակ պատկերացնելու համար հարկ է ուշադրության առնել հեղինակի տեսական ընբռնումներն ու դիրքորոշումը հանգի հարցում:

Ամենից առաջ հիշենք, որ առանց հանգի գրելու փորձեր Պ. Սևակը արել է և ավելի վաղ. «Նորից քեզ հետ» ժողովածուում և «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում զգալի քանակությամբ տողեր, նույնիսկ ամբողջական հատվածներ կան առանց հանգավորման: Նույն երևույթը ավելի մեծ չափերի է հասնում «Մարդը ափի մեջ» գրքում, թեև դրանցում տաղաչափական տիրապետող տարրը, այսուհանդերձ, մնում է հանգավորումը /սրա տակ, հարկավ, հասկանալով հանգի ամենաբազմազան դրսևորումները, ներառյալ առձայնույթն ու բաղաձայնույթը, համահնչյունությունն ու նույնաձևությունը և հանգիտության այլ արտահայտություններ/:

Խնդիրն այն է, որ հանգն ու վանկը բանաստեղծության էությունը չեն: Թեև մեզ արդեն ծանոթ նամակում նա նկատել է տալիս, որ «հանգը լավ բան է, լավ հանգը սքանչելի բան» /տե՛ս «Գարուն» ամսագիր, 1972, № 6, էջ 71/, սակայն իսկույն էլ ավելացնում՝ ընդգծելով, որ այն բանաստեղծության *«երկրորդական, ոչ վճռական* հատկանիշ է» /ն.տ./: Ուստի և միանգամայն հասկանալի է, թե ինչո՛ւ հաճախ միևնույն արժեքի գործը «հանգով ու չափով անհամեմատ ավելի շահեկան է դառնում, ինչպես որ քիչ ջուրը լավ աշխատեցնելու համար առու հանել է պետք: Բայց մի՛ մոռացիր, - բացատրում է նա, - քի՛չ ջրի համար է պետք առու հանել: Իսկ եթե ջուրը շատ է, իսկ եթե վարար է ու ահագին, այդ դեպքում, կարծեմ, ջրի հունը *առու* չի կոչվում, և ոչ էլ այդ ջուրը *առվակ*: Արդեն զրնգում են ուրիշ բառեր՝ *գետակ, գետ, հեղեղ* և այլն, որոնց հոսքը ինքն է գտնում իր ճանապարհը և կարիք չունի բահի ու բահվորի» /ն.տ./:

Այստեղից ամենևին չպետք է բխեցվի, թե իբր, նրա կարծիքով, հանգավոր *գործերն ընդհանրապես թույլ են*, և դրանց փրկողը միայն հանգն է: Անշուշտ, այդպիսիք ևս կան և կարող են լինել, սակայն «*իսկական, բարձր, վսեմ* բանաստեղծությունը բանաստեղծության այլ **сорт**-երից տարբերելու համար հարկավոր է ջնջել /փորձի համար/ հանգը: Եթե հանգերը ոչնչացնելուց /.../ հետո էլ բանաստեղծությունը ոչինչ չի կարցնում /կամ չնչին բան է կորցնում/, ապա գործ ունենք *իսկական, բարձր, վսեմ* բանաստեղծության հետ» /ն.տ./:

Այստեղ Պ. Սևակը ըստ էության շարունակում ու զարգացնում է Ե. Չարենցի այն կարևոր միտքը /իմիջիայլոց, նույնպես արտահայված նամակում հասցեագրված իր ռուս թարգմանիչ Ալեքսանդր Գատովին/, թե «Բանաստեղծություններն ինքնըստինքյան պետք է հանճարեղ լինեն առանց հանգի հնչելու համար. արդյոք հենց այս պատճառով չէ՞, որ քչերին է հաջողվում գրել սպիտակ բանաստեղծություններ» /տե՛ս ԳՁ, 1964, № 36/:

Այսքանից հետո ավելորդ է ասել, որ «իսկական, բարձր, վսեմ բանաստեղծությունը» այնքան կարիք ունի հանգի ու հանգավորման, որքան «գետն ու հեղեղը բահի ու բահվորի»:

Հեղինակի համար, ի վերջո, հանգը այլ բան չէ, քան «բանատողի արտաքին հայտանիշը», և ոչ թե «ներքին հատկանիշը», այսինքն արտաքին ձև է լոկ:

Արտահայտչական նոր ձևերի ու եղանակների, այդ թվում տաղաչափական նոր արտահայտությունների նրա տարիների փնտրտուքը հետապնդել է միայն մեկ նպատակ, «որպեսզի *բան ասի, ասի ավելի թարմ ու ավելի խոր*»: «Արվեստի պատմության տեղյակ, -- գրում է նա մի առիթով, -- արվեստի զարգացման կանոններով մտովի անցած մարդը չի կարող ինքն իրեն և ի լուր ամենեցուն չասել, որ վերջին հաշվով կարևորը ոչ թե ԻՆՉՊԵՍ-ն է, այլ ԻՆՉ-ը» /*Պ. Սևակ*, Ինչ-ը, Ինչպես-ը և որպես-ը, ՍԳ, 1971, № 2,էջ 16. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Մյուս կողմից նրա հրաժարումը հանգավորումից բնավ չէր նշանակում, թե նա հանգը սկսել է համարել «կաշկանդող կապանք ու շղթա», ինչպես կարծում են ոմանք: Նա պարզապես փնտրում, ավելի ճիշտ գտնում էր նոր ձևեր, որպեսզի «ԻՆՉ-ը ասի ավելի թարմ ու ավելի խոր» /«Ես չեմ փնտրում, ես գտնում եմ», - սիրում էր կրկնել Պ.Սևակը Պ.Պիկասոյի հայտնի ասույթը. տե՛ս ՍԳ, 1970, № 5, էջ 165/:

«*Թող գրեն անհանգ*, -- մի առիթով ընդգծել է նա /խոսքը նորագույն բանաստեղծության մասին է -- Ա.Պ./, -- */.../ ում խելքին ինչպես բրթում է*, միայն մեկ պայմանով. *թող բան ասեն, այդ բանը լինի թարմ և չլինի չնչին» /Պ. Սևակ, Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը, ՍԳ, 1971, № 2,* էջ 20/:

Պ. Սևակը հեռվից հեռու ասես արծագանքում էր Ավգ. Շլեգելի այն դատողությանը, որի համաձայն «Նրանց կարծիքը, ովքեր պնդում են, թե սոնետի ձևը ծանր կապանքներ է դնում բանաստեղծի վրա, թե դա պրոկրուստեսյան մահիճ է, որի վրա ձգում կամ անդամատում են միտքը, արժանի չէ նույնիսկ առարկության, քանի որ դա լիովին վերաբերում է ամբողջ տաղաչափությանը: Առաջնորդվելով այս սկզբունքով՝ ամեն մի բանաստեղծություն պետք է դիտել իբրև մի վարժանք, որ նախապես գրված է որպես անձև արձակ և ապա միայն աշակերտավարի հարմարեցված բանատողերին» /*A.Schlegel*, Berliner Vorlesungen, III. , Heilbronn , էջ 200-201 /:

Գալով Պ. Սևակի վերջին շրջանի բանաստեղծություններին՝ անհնար է չնկատել դրանցում, Ս. Աղաբաբյանի խոսքով ասած, «գուլիվերյան հասունացումը», որ անակնկալ չէր, այլ օրինաչափ զարգացումը «Զանգակատան» և «Մարդը ափի մեջ» գրքերի հեղինակի անցած ուղու: Իր փայլատակող մտքով, հոգեսուզման ու ներքնատեսության անչափելի կարողություններով նա արևերես բերեց ժամանակակից մարդու հոգևոր հարստության նորանոր, աննախադեպ պաշարներ, նոր ԻՆՉ-եր՝ և հարցադրումներ, և լուծումներ, որոնցում շիկացած կիրքն ու խտացված միտքը վարարուն «գետ ու հեղեղի» պես դուրս էին հորդում ափերից: Ներքին ուժը իրոք շա՜տ էր հզոր, ուստի և «բահ ու բահվորի» կարիք չկար այլևս՝ հոսքին նոր ուժ տալու համար:

Փոքր-ինչ շեղվելով նյութից՝ նկատել տանք էկկերմանի կողմից գրի առնված Գյոթեի խոսքերը բանաստեղծական նույն ԻՆՉ-ի և ԻՆՉ-ՊԵՍ-ի, տվյալ դեպքում *հանգի* մասին: «Խոսելով նորագույն շրջանի բանաստեղծության մասին, - գրում է էկկերմանը, - մենք եկանք այն եզրակացության, որ ոչ մի բանաստեղծ չի գրում լա՛վ արձակով: Պարզ բան է, -- ասաց Գյոթեն, -- *արձակ գրելու համար անհրաժեշտ է ինչ-որ բան ասել*, ով ասելու բան չունի, նա դեռ կարող է գրել բանաստեղծություններ և «թխել» հանգեր: Ըստ որում՝ մի բառը հուշում է մյուսը և, ի վերջո, կարծես մի բան դուրս գալիս է: Եվ թեև դա, իսկն ասած, ոչինչ չի նշանակում, սակայն, այսուհանդերձ, թվում է՝ ինչ-որ բան նշանակում է» /տե՛ս ***И.П. Эккерман*, Разговоры с Гёте, М., 1934**, էջ 285. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./: Երգիծանքով ասված խոսքը /Գյոթեի՞, թե՞ էկկերմանի/, անշուշտ, ճշմարտություն ունի իր մեջ: Նույնն է ասում նաև Ա. Ս. Պուշկինը. [Արձակը] «պահանջում է մտքեր ու մտքեր. առանց դրանց փայլուն արտահայտություններն անգամ ոչնչի ծառայել չեն կարող: Ուրիշ բան են բանաստեղծությունները...» /քաղվածքն ըստ ***Ю.Тынянов*-ի, Проблема стихотворного языка, М., 1965**, էջ 170/:

Այսպիսով՝ հանգի դերի նվազեցմամբ ու նույնիսկ բացակայությամբ իսկական արվեստի գործի մեջ չի՝ պակասում խոսքի բանաս-

տեղծական հնչեղությունը, այլ կերպ ասած՝ այն չի վերածվում արձակի: Հանգավորման, ընդհանրապես նմանաձայնության բացակայությունը հատուցվում է տաղաչափական-արտահայտչական այլ գործոններով, որոնց մեջ առաջին գծի վրա են մղվում *չափն ու կշռույթը* կամ, որ նույնն է՝ *ռիթմը* իր բազմազան դրսևորումներով:

Ռիթմը սպիտակ բանաստեղծության, կարելի է ասել՝ առհասարակ չափածո խոսքի առաջնակարգ, եթե ոչ ամենաէական հատկություններից մեկն է: Հանգի բացակայության դեպքում սա, թերևս, մնում է կարևորագույն այն միակ գործոնը, որ պահպանում է ոտանավորի սեռային էությունը: «Ոտանավորն, - ասում էր Մ. Աբեղյանը, - արձակ խոսքից տարբերվում է, ուրեմն, իր կանոնավոր կամ երաժշտական ռիթմով, որ և ոտանավորի էական հիմունքն է կազմում: Որքան մի չափածո խոսքի մեջ պակասում է այս կանոնավոր ռիթմը, այդքան այդ չափածո կոչված խոսքը, կորցնելով իր երաժշտականությունը, մոտենում է արձակին և նույնիսկ ոչնչով չի տարբերվում արձակից» */Մ. Աբեղյան*, Երկեր, հ. 5, Եր., 1971, էջ 386/:

Եվ, իսկապես էլ, ուրիշ ի՞նչ կերպ պետք է տարբերել արձակից չափածո երկը, եթե վերանում են և՛ հանգերը, և՛, մանավանդ, չափ ու կշռույթը:

Հիշենք, որ *ոտանավոր* բառը իր նախասկզբնական իմաստով հենց նշանակել է *ոտք ունեցող* [*ոտ* /+ան/ + *ավոր*]: Այս նշանակությունն իրենց մեջ պահել են նաև *չափածո* /չափ + ածո/, *չափաբերական* /չափ + ա + բեր + ական/, *չափավոր* /չափ + ա + վոր/ *խոսք հասկացությունները* /*չափավոր խոսք*-ը կարող է նշանակել նաև *խոսք, որ ունի չափի զգացում*/:

Պատկերավոր մտածողության եղանակները, արտահայտչական միջոցները այստեղ՝ սեռերի տարբերակման խնդրում էական նշանակություն ունենալ չեն կարող:

Վ. Մայակովսկին, օրինակ, չէր պատկերացնում չափածո առանց չափ ու կշռույթի: «Ռիթմը, - ասում էր նա, - բանաստեղծության հիմնական ուժն է, շարժման հիմնական հզորությունը /էներգիան/, բանաստեղծական ամեն մի գործի հիմքը, որ շառաչելով (**гулом**) անցնում է նրա միջով» */**В. В. Маяковский**, հիշ. աշխ., էջ 231/:

Չափ ու կշռույթի բանաստեղծական նշանակությունը, ասվեց, ավելի է ընդգծվում, մասնավորապես, սպիտակ բանաստեղծության մեջ, որտեղ բացակայում է հանգավորումը: Հայտնի է, թե Ա. Բլոկը հասարակական ինչպիսի հնչեղություն էր հաղորդում իր խոսքին ռիթմական ոտքերի բարձրագույն միությամբ ու բազմաբնույթ գործառությամբ: Իզուր չէ, որ Ե. Չարենցը այս հարցի առնչությամբ նրա մասին գրել է. «Բլոկի հանճարեղ սպիտակ բանաստեղծություններից բացի,

ես ռուսական պեսզիայում չգիտեմ ոչ մի այնպիսի բան, որ ինձ վրա խոր տպավորություն թողներ» /տե՛ս ԳՁ, 1964, № 36/:

Իսկ ի՞նչ կարծիքի էր ինքը Ալ.Բլոկը չափի մասին: «Ի՞նչ բան է բանաստեղծը, - հարցնում է նա ու պատասխանում հարցով, - մարդ, որ գրում է չափածո՞: Ո՛չ, իհարկե: *Բանաստեղծը այլ բան չէ, քան ռիթմի կրողը*» /տե՛ս **Дневник Александра Блока, 1917-1921 гг., М.-Л., 1928,** էջ 21. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Բանաստեղծը /իմա՛ բանաստեղծությունը/, այսպիսով, նույնանում է ռիթմի հետ:

Նույն միտքն է զարգացնում Պ. Սևակը ՀԽՍՀ գրողների միության վարչության պլենումում ունեցած իր հայտնի ելույթում նվիրված երիտասարդական չափածոյի հարցերին: Պ. Սևակը խիստ քննադատում է իր կրտսեր գրչակիցներին, որոնք, տակավին անհաղորդ լինելով բանաստեղծական արվեստի, իր խոսքերով ասած՝ արհեստին, տվյալ դեպքում հանգավորման վարպետության գաղտնիքներին, հեշտությամբ հրաժարվում են նրանից՝ մի կողմ թողնելով նաև ռիթմը:Նա ընդգծում է. «Երիտասարդության մեծամասնությունը գրում է ոչ միայն առանց հանգի, այլ նաև առանց կշռույթի ու չափի: Բայց սրանցից որևէ մեկը գեթ մեկ անգամ իրեն հարցրե՞լ է կեսգիշերային մենության մեջ, թե ինչպե՞ս է կոչվում իր գործը, և ինչպե՞ս է ինքն անում այդ գործը:

Իր գործը կոչվում է ոչ թե *արձակ*, այլ *չափածո*: Սակայն էլ ի՞նչ *չափածո*, եթե գրկված է ոչ միայն հանգից, այլև չափից: *Չափածո*... առանց *չափի*: Այսինքն՝ նկար ... առանց գույնի, երգ ... առանց ձայնի» /*Պ. Սևակ*, Դժվարը իրենից հասուն լինելն է, ՍԳ, 1970, № 5, էջ 163/:

Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում պարզել դրան ուղղակիորեն առնչվող մի հարց ևս: Արդյոք Պ.Սակը ինքը գրե՞լ է ազատ ոտանավոր կամ, ինչպես կոչում են ոմանք՝ վերլիբր /veres = ոտանավոր + libres = ազատ, կամ veres irreguliers = անկանոն ոտանավոր/:

Այս կետում կարծիքները բաժանվում են:

Այսպես՝ Ս. Սողոմոնյանը, որ մանրակրկիտ վերլուծության է ենթարկել Պ. Սևակի ստեղծագործությունը /բացի «Եղիցի լույսից»/, իր «ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» աշխատության մեջ գրում է. «Կուտակված կրքերը երբեմն այնպես են հորդում, որ պոետիկայի ընդհանուր նորմերը բանաստեղծի համար նեղ են թվում, և դուրս գալով կանոնների «կաշկանդող» շրջանակներից՝ նա /Պ. Սևակը -- Ա.Պ./ դիմում է *ազատ* կամ, որ նույնն է, *սպիտակ* բանաստեղծության ձևին» /*Ս. Սողոմոնյան*, ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, հ. 2, Եր., 1967, էջ 500/:

Կա նաև սրան տրամագծորեն հակառակ տեսակետ: «Մեզանում, - գրում է Էդ. Զրբաշյանը, - երբեմն խորամուխ չլինելով հարցի էության

մեջ, կարծում են, թե Պ. Սևակը *իր վերջին գործերում նույնպես լիովին անցել էր ազատ ոտանավորի: Դա թյուրիմացություն է. Սևակն այդ ձևից շատ հազվադեպ է օգտվել» /**Էդ. Ջրբաշյան**,* Նոր որոնումների ճանապարհին. ՍԳ, 1972, № 7, էջ 102. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Հր.Թամրազյանը գրում է. [«Անլռելի զանգակատունը»] «/.../ ուր *անհանգ, ազատ ոտանավորին* ընկերանալու է գալիս մինչև անգամ պարզունակ հանգը, ուր չափի զգացումը օտարացված սկզբունք է» /*Հր. Թամրազյան*, Պոեզիան պատմության քառուղիներում, Եր., 1971, էջ 221. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Թե՛ Ս.Սողոմոնյանը, թե՛ Հր. Թամրազյանը ըստ էության նույնացրել են *ազատ* և *սպիտակ* ոտանավորները, որոնք բոլորովին տարբեր բաներ են: Հր. Թամրազյանի՝ «Անլռելի զանգակատուն» պոեմին տրված բնութագրերը /«պարզունակ հանգ», «չափի զգացման օտարացված սկզբունք»/ մի կողմ թողնենք:

Պ. Սևակը *ոչ միայն «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում, այլև իր ողջ ստեղծագործության մեջ մեկ տող իսկ չի գրել ազատ ոտանավորի սկզբունքով:* Բայց այդ մասին՝ քիչ հետո:

*Սպիտակ* ոտանավորը *անհանգ* ոտանավորն է: *Ազատ* ոտանավոր համարվում է տաղաչափական այն արտահայտությունը, որտեղ տողերի մեջ չի պահպանվում վանկերի ու շեշտերի ոչ հավասար քանակությունը, ոչ էլ կանոնավոր դասավորությունը: Ոտքերի ու անդամների, այլև հատածի, ուրեմն և չափ ու կշռույթի մասին խոսք լինել չի կարող ազատ ոանավորի մեջ /այս մասին տե՛ս նաև ***Էդ. Ջրբաշյան***, Գրականության տեսություն,Եր., 1972, էջ 316/:

Ազատ ոտանավորի ռիթմը ձեռք է բերվում այլ միջոցներով, առաջին հերթին՝ տողի հնչերանգային-շարահյուսական ավարտվածությամբ, որի տակ հաճախ հասկանում են նախադասության ավարտունությունը:

Ազատ ոտանավորին անդրադարձել է Մ. Աբեղյանը: «Ոտանավորի *ազատությունը, - գրում է նա, - տողերի երկարության և կարճության մեջ է*, այսինքն՝ *տողերի մեջ բանեցրած ոտքերի թվի և ոչ թե տեսակի մեջ» /**Մ. Աբեղյան***, Երկեր, հ. 5, էջ 297/: Ապա նաև՝ «Տողերն ուրեմն իրարուց կարող են տարբերվել միայն *պարզ ոտքերի կամ անդամների թվով* և ոչ տեսակով» /Ն.տ., էջ 298. երկու դեպքում էլ ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Ըստ այս սկզբունքի՝ նա տարբերում է՝ ա. մեծավերջ-վերջատանջյան /յամբ-անապեստյան/ հնգավանկ անդամներով, բ. մեծավերջյան /յամբական/ քառավանկ անդամներով, գ. մեծավերջյան /յամբական/ վերջից մեկ վերջատանջով /անապեստով/, դ. պարզոտնյա մեծավերջյան /յամբական/ ազատ ոտանավոր և այլն: Նրա

ընբռնմամբ, օրինակ, վերջատանջյան /անապեստյան/ ազատ ոտանավոր է հետևյալը.

Դու կգաս //
Ու կրկին / հեքիաթով / կդյութես//
Լուսերես, / կցրես / մառախուղն / իմ հոգու://
/Վ. Տերյան/:

Մեկեն ասենք, որ Մ. Աբեղյանի այս սահմանումները այլևս չեն համապատասխանում ազատ ոտանավորի ժամանակակից ըմբռնումներին: Դրանք ավելի շուտ բնութագրում են և, ըստ որում՝ բավականաչափ ստույգ են բնութագրում *ազատ տողերով* բանաստողծությունը, բայց ոչ *ազատ բանաստեղծությունը* /վերլիբրը/, որ, ասացինք, զուրկ է անդամից, կիսատողերից, հետևաբար և չափից: Այնինչ Մ. Աբեղյանի ներկայացրած բոլոր հյուսվածքները զարգանում են որոշակի չափերով /ինքն է առանձնացնում դրանք/, և պետք է խոստովանել, այդ չափերը, ինչպես միշտ, քննվում են հմտորեն ու դասակարգվում իր իսկ կողմից:

Սակայն թող չկարծվի՝ որ նա անծանոթ է *անչափ-անկշռույթ* հորինվածքին: Նա պարզապես այդպիսին դիտում է որպես «*ազատ ռիթմական պրոզա*»:

«*Մեր մի քանի նորագույն բանաստեղծները*, - գրում է նա, - *իրենց արձակ բանաստեղծությունները տողատում են և այդպես տպագրել տալիս: /.../* Այդպիսի գրվածքները /.../ կանգնած են *արձակ և չափածո խոսքերի այն սահմանի վրա, ուր արձակն ու չափածոն խառնվում են*, և երբեմն դժվար է լինում որոշել, թե բանաստեղծությունն արձա՞կ է, թե՞ ոտանավոր» /*Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 327. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Մ.Աբեղյանի կոչած «ազատ ռիթմական պրոզան» է ահա հենց բուն ազատ ոտանավորը, որպիսին ավանդված ունենք հայոց հոգևոր երգերի մեջ, իսկ նոր ժամանակներում դրա լավագույն կիրառողը մեզանում մնում է Սիամանթոն /օտարներից՝ Լորկան, Ուիտմենը, Ապոլիները, Բլոկը և այլք/:

Գալով Պ. Սևակին՝ պետք է ասել, որ նա սպիտակ, այսինքն՝ անհանգ ոտանավոր ունի գրած և առաջ, և, մանավանդ, իր վերջին «Եղիցի լույս» ժողովածուում: Իսկ ազատ բանաստեղծություն, որ անչափ-անկշռույթ, առանց ոտքի ու անդամի քերթվածքն է, ինչպես նշվեց, փորձ իսկ չի արել գրելու:

Ինչ վերաբերում է Պ. Սևակի մասին էդ. Զրբաշյանի դատողությանը, թե նա «Այդ ձևից /*ազատ* ոտանավորից -- Ա.Պ./ շատ հազվադեպ է օգտվել», որ նշանակում է, թե, իր կարծիքով, այսուհանդերձ, *օգտվել է*, պետք է ասել հետևյալը: Ո՛վ՝ ո՛վ, բայց էդ. Զրբաշյանը բանաստեղ-

ծության կառուցվածքային հատկանիշների հմուտ հետազոտող է և շատ լավ գիտե, թե ինչ է նշանակում *ազատ բանաստեղծություն*. Պ. Սևակի մասին խոսելիս նա ամենայն հավանականությամբ նկատի է ունեցել բանաստեղծի ոչ թե ինքնուրույն, այլ թարգմանական գործերը: Այստեղ, իսկապես, առանձին դեպքերում գրողը դիմել է դրան. հմմտ. Էդ.Սեժելայտիսի «Ձայնը» ընդարձակ բանաստեղծության թարգմանությունը /Եժ, հ. 2, էջ 319-323/, նույնի «Խոսքը» /ն.տ., էջ 341/ , Աթիլա Յոժեֆի «Իմ սիրածը» և «Իսկ ո՞վ կարթնացնի իմ հոգու մեջ հոգի» գործերը /ն.տ. էջ 380, 391/ և էլի մեկ-երկու բան:

Անհետաքրքրական չէ այն փաստը, որ իր Պ. Սևակի երկերը արտասահմանում մեծավ մասամբ թարգմանում են որպես վերլիբր. հմմտ., օրինակ, Պրահայում Լ. Մոթալովայի թարգմանությամբ ու ջանքերով 1972թ. լույս տեսած «Հիմն լուսո» ժողովածուն, որի մեջ ընդգրկված անխտիր բոլոր գործերը չեխերեն հնչում են որպես ազատ բանաստեղծություններ:

Ի դեպ ՉՍՍՀ կառավարության կենտրոնական պաշտոնաթերթ «Ռուդե պրավո» խիստ բարձր է գնահատել Պ. Սևակի հիշյալ ժողովածուն, մասնավորապես, նշելով, որ այն «*Լուսեղեն նյութից* է» և կարող է «*դրականորեն ազդել մեր* /իմա՝ չեխական -- Ա.Պ./ *չափածոյի կողմնորոշման վրա*» /տես «Ռուդե պրավո», Պրահա, 07, 11, 1972. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Այն մասին, որ Պարույր Սևակը իրոք *ազատ* կոչված տաղաչափական կառույցին չի դիմել, ունենք ի՛ր իսկ հեղինակի անչափ կարևոր մի վկայություն, որ փարատում է բոլոր կասկածները և վերջնական պատասխան տալիս հարցին: «Ես, -- խոստովանում է նա, -- *կյանքումս անչափ-անկշռույթ բան չեմ գրել*, որովհետև դեռ իմ ներշնչումը այդքան ուժեղ չի եղել» /տե՛ս «Գարուն«, 1972, №6, էջ 71. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Չի գրել, բայց չի կարելի ասել, թե երբևէ չի էլ երազել գրելու մասին: Այս մասին ահա նրա վերջին խոստովանությունը /մահից մի քանի ամիս առաջ/ «Սով. գրակ» ամսագրի աշխատակցին: Ընդգծելով, որ ինքը երբևէ դեմ չի եղել բանաստեղծության մեջ անչափ-անկշռության սկզբունքի գործառությանը նա նշում է. «Անկեղծ ասած, ես ունեմ մի երազանք, որ երևի չի էլ կատարվելու՝ գրել բանաստեղծությունների մի գիրք առանց չափ ու կշռույթի, ինչպես Աստվածաշնչի բանաստեղծները՝ Սողոմոնը, Դավիթը կամ ինչպես Ուիտմենը: Բայց կամենալը մի բան է, կարենալը՝ բոլորովին այլ բան» /տե՛ս ՍԳ, 1971, № 2, էջ 20/: Այս երազանքը ևս մնաց անկատար հեղինակի եղերական մահվան պատճառով:

Մյուս կողմից՝ որքա՜ն ուսանելի բան կա՝ այս ինքնախոստովա-

նության մեջ ժամանակակից այն երիտասարդ բանաստեղծների համար, ովքեր, տակավին անհաղորդ լինելով չափածո գրելու տարրական վարպետությանը, աչք են գցում նրա գերագույն արտահայտությանը: «Անլռելի զանգակատուն», «Այր մի Մաշտոց անուն», «Երգ երգոց», «Եռաձայն պատարագ» և սրանց նման ու համարժեք այլ բազում գործերի հեղինակը իր «ներշնչումը դեռ այնքան ուժեղ» չէր համարում, որ գրի առանց չափ ու կշռույթի, իսկ ահա այդ «կտրիճ տղերքը» /Պ. Սևակ/ գրում են մոռանալով, որ նախ «*անհանգ գրելը* ավելի դժվար է, քան հանգավորելը, որ դա ենթադրում է *ավելի մեծ շնորհք ու տաղանդ», իսկ «առանց* չափի գրելու համար բավական չէ նույնիսկ մեծատաղանդ լինելը, հարկավոր է *«հզոր տաղանդ» /Պ. Սևակ,* Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը, ՍԳ, 1971№ 2, էջ 20/:

## Բ. ՉԱՓ ՈՒ ԿՇՌՈՒՅԹԻ ՀԱՐՑԵՐ

**Ուներ խոսքեր ոչ թե մաշված ու լպրծուն,**
**Ինչպես ողորկ գետաքարը,**
**Այլ սրակող ու արյունող,**
**Ինչպես ցասկոտ որձաքարի թարմ բեկոր...**

***Պ. Սևակ***

Հայոց բանարվեստի զարգացման արդի փուլը շատ կողմերով կապված է Պ. Սևակի անվան հետ: Նա իր ստեղծագործությամբ կյանքի կոչեց ու իմաստավորեց բանաստեղծական-հյուսվածքային նոր ու նորոգ բազում իրողություններ, որոնց համակարգային ամբողջությունը ըստ էության ներկայացնում է սևակյան չափածոյի տաղաչափական արվեստի հիմքը:

Նրա վերջին ժողովածուն «Եղիցի լույսը», որոշ իմաստով կարելի է համարել գրողի ստեղծագործական նվաճումների հանրագումարը:

Անշուշտ իրավացի է ժամանակակից գրաքննադատությունը, երբ ընդգծում է, որ սույն գիրքը «ոչ միայն որակական նոր աստիճանի է բարձրացնում Սևակի բանաստեղծական արվեստը, այլև մի յուրօրինակ ծրագիր-հանգանակ է առաջադրում հայ քնարերգությանը» */Ս. Սարինյան,* Պ. Սևակի ստեղծագործությունը. *Պ. Սևակ,* Երկերի ժողովածու, վեց հատորով, հ. 1, Եր., 1972, էջ 29/:

Առանձին ուսումնասիրության նյութ համարելով բանաստեղծի տաղաչափությունը իր ընդհանուր ամբողջության մեջ ստորև ներկայացնում ենք մեր մի քանի քննական դիտարկումները հիշյալ ժողովա-

ծուի տաղաչափական արվեստի յուրահատկությունների վերաբերյալ:

***Բանաստուծը***: Հանգի առկայությունը ըստ մեծի մասին ենթադրում է ոտանավորի որոշակի սկզբունքով կատարվող տնատում: Թեև հատվող մասերը տողերի քանակով կարող են հավասար չլինել, սակայն, միևնույնն է, այստեղ միշտ գործում է որոշակի օրինաչափություն: Նման սկզբունքը կարող է կիրառվել խիստ հետևողական կերպով՝ ստեղծելով բացարձակ հավասար տողերով՝ երկատողերով, եռատողերով /**терцин**/, քառատողերով, հնգատողերով, վեցնյակներով, ութնյակներով /**октава, триолет** և այլն/ և ավելի տողերով հյուսվածքներ, որոնք համաշխարհային դասական գրականության վաղածանոթ կառուցվածքային բանաձևեր են և շատ կողմերով հարազատ են նաև հայոց անցյալի ու ներկայի չափածոյին:

Առանձին տեսակ են կազմում հիշյալ քանակությամբ տողերից բաղկացած ամբողջական ու ավարտուն ստեղծագործությունները, որպիսիք են արևելյան բեյթերը, ռուբայիները կամ ռուբայաթները, իտալական սոնետները, որոնք տարածվեցին ողջ աշխարհում, դիստիքոսները, որ նույն բեյթն են կամ գազելը /ղազալ/, սակայն տարբեր բովանդակությամբ ու թեմատիկ նյութով, տրիոլետները, ռոնդոն և այլն /հմմտ. Ե. Չարենցի «Դիստիքոսներն» ու «Բեյթերը», Ընտիր երկեր, Եր., 1954, էջ 180-186/:

Սրանց կազմաբանական էական առանձնահատկությունը տողավերջի /երբեմն և կիսատողերի/ հանգակցումն է այլևայլ սկզբունքներով ու հաջորդականությամբ: Դրանք քերթողական արվեստի հին արտահայտություններ են, որոնք իրենց հիմնական կողմերով վաղուց են հետազոտված ու վերլուծված. գիտությանը վաղուց է հայտնի դրանց կաղապարումը /մոդելավորումը/:

Առհասարակ նշելի է, որ իբրև ռիթմանակ բարձրագույն միություն տունը օրինաչափական երևույթ է մասնավորապես քնարական բանաստեղծության համար, որ միտում է մեղեդայնության ու բանաստեղծականության: Սակայն հաճախ ավելի է կարևորվում խոսքային արտահայտչական միջոցների ազատությունը, քան հարազատությունը վաղածանոթ ու հին գծապատկերներին, մտքի խորությունը, քան այդ մտքին ուղեկցող զգացական-մեղեդային հատկանիշը: Այս դեպքում նախընտրվում է ոչ տնային /աստրոֆիկ/ կառուցվածքը: Այսպես գրում էին դեռ շատ վաղ ժամանակներից, ավելի ուշ՝ 19-րդ դարի առակագիրները, ռոմանտիկները և ամենից շատ՝ թատերգուները, քանի որ թատերգության մեջ, հասկանալի պատճառով, համարյա բացառվում է տրամախոսությունների տնային /տնատված/ կառուցվածքը:

Հանգավորումն ու տնատումը այս գիտաբառի տակ հասկանալով տողերի հավասար քանակություն ունեցող բանատների առանձնացումն ու պարբերական գործառությունը, սերտորեն առնչակցվում են իրար հետ և, ըստ էության, բխում են միմյանցից /այս մասին տե՛ս նաև *Էդ. Ջրբաշյան*, Գրականության տեսություն, Եր., 1972, էջ 323 և հջ., ***В.Е.Холшевников*, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1972, стр. 103, *Г.Шенгели*, Техника стиха, М., 1960, стр. 270/:**

Մեկի, տվյալ դեպքում հանգի բացակայությունը խախտում է կառույցի ավանդական ամբողջականությունն ու ձևը, առաջ բերում չափաբերական խոսքի նոր տեսակներ՝ բանատան խնդրի նոր լուծումներով:

> *ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Նշելի է նաև, որ համաշխարհային գրականությունը թեև քիչ, բայց տալիս է սպիտակ ոտանավորի այնպիսի օրինակներ, որոնց մեջ տները կազմվում են հավասար քանակությամբ տողերից:*

Ասվածի փաստական վկայությունը գտնում ենք ԵԼ ժողովածուում:

Այստեղ նկատվում է բանաստեղծության կառուցվածքային ձևերի աստիճանական զարգացումը, ավելի ստույգ ասած՝ վերջնական անցումը սպիտակ ոտանավորի /Պ. Սևակի տաղաչափական արվեստի մասին որոշ հետաքրքրական դիտողություններ կան Դ. Գասպարյանի «Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» գրքում, Եր., 1979, էջեր 324-341/:

Սպիտակ կամ անհանգ ոտանավորը, որ կազմում է հիշյալ գրքի տաղաչափական հիմնական հյուսվածքը, ամենևին կարիք չունի բանատների կառուցման ծանոթ սկզբունքների կայուն ու հետևողական կիրառության:

Բացառյալ վերը քննված երեք գործերը, որոնք ունեն բանատների դասական ձևեր ու նաև հանգավոր են, այլև մեկ ոտանավոր, որ գրված է երկատողերով և անհանգ է /«Հիմն քարանձավի», էջ 216/, բանաստեղծության տնատումը սույն գրքում կատարվում է հիմքում ունենալով տողերի ներքին բովանդակությունն ու թեմատիկ տարրը, ավելի ճիշտ՝ թեմայի զարգացման «աստիճանները» կամ «հանգույցները»:

Իբրև այսպիսի «աստիճանների» կամ «հանգույցների» լեզվական արտահայտություններ սովորաբար հանդես են գալիս առանձին նախադասություններ, իսկ ավելի հաճախ՝ շարահյուսական առավել մեծ միավորներ՝ ասույթներ կամ պարբերույթներ:

Սրանք, ներկայացնելով համեմատաբար ավարտուն մտքեր, պահանջում են ավելի մեծ արտասանական դադար, քան տողավերջում է լինում, ինչը և պայմանավորում է տնատումը կամ, որ նույնն է, բանաստեղծական ամբողջական խոսքի տրոհումը առանձին մասերի: Տրոհված բանատների տողաքանակի հավասարության կամ ձևական որոշակի սկզբունքի հետևողական կիրառության մասին խոսք լինել չի կարող, քանի որ վերացել է հանգի անհրաժեշտությունը՝ իր տեղը զիջելով ռիթմական այլ գործոնների: Առանձնացված-տրոհված մտային միավորների քանակով էլ, այսպիսով, պայմանավորվում է տնատումը և տների թիվը: Քննենք մի երկու օրինակ:

Ահա «Աշխարհ... աշխարհ» բանաստեղծությունը: Այն տրոհված է երեք մասի՝ բանատան: Առաջին տունը վեց տող է, մեկ նախադասություն, ինչպես և կարելի էր սպասել՝ բազմաբաղադրիչ: Նրանում փոխաբերության լեզվով խոսվում է՝ աշխարհի հոգսերից և հեղինակի «անմայր մնացած մինուճար որդուն սիրող հոր» վերաբերմունքի մասին հանդեպ այդ աշխարհի: Երկրորդ տունը ունի 13 տող՝ երկու նախադասություն: Թեմատիկ նյութը այստեղ ավելի է խորացվում, ընդգծվում հեղինակի և նույն այդ աշխարհի փոխադարձաբար կապված լինելը, որից, որպես հետևանք, «...աշխարհը ապրում է համակշռված», իսկ բանաստեղծի որպիսությունից «մի բերան էլ չի հարցնում երբևէ»: Սա ևս, ինչպես և առաջին բանատունը, ներկայացնում է շարահյուսական համեմատաբար անկախ միավորներ, որոնք միևնույն մտքի զարգացման «աստիճաններն» են: Գաղափարն ընդհանրանում է ու ամբողջանում երրորդ տնով, որ բաղկացած է 11 տողից և ընդգրկում է երեք նախադասություն՝ տարբեր ծավալի, կառույցի ու բնույթի: Ահա այս վերջին տունը:

Իսկ չե՞ս վախենում, որ հանկարծ մեռնեմ:
Ես վախենում եմ, շա՜տ եմ վախենում,
Բայց ոչ ինձ համար,
Այլ լոկ քե՜զ ամար:
Իսկ եթե հանկարծ իմ մահով խախտվի՝
Համակշռված այս վիճակը քո,
Ո՞նց պիտի լինես,
Ի՜նչ պիտի անես:
Տե՛ս, որ իմ մահով քեզ չկործանե՜ս,
Սո՛ւտ ու փո՛ւտ աշխարհ,
Փո՛ւչ ու ո՛չ աշխարհ ... /ԵԼ, 94/:

Տողերի թիվը բանատներում, ինչպես երևում է, բոլորովին ազատ է ու անհավասար / 6 +13 + 11/:

Պատահական ընտրությամբ վերցնենք մեկ այլ, ավելի ծավա-

լուն բանաստեղծություն «Դիմակներ» շարքից՝ «Դիմակահանդեսի գլխավորը» /էջ 56 և հջ/: Այն բաղկացած է 10 տնից՝ յուրաքանչյուրը տողերի հետևյալ քանակով. 12+3+5+22+2+13+9+13+4+17: Այսպիսով՝ ակնհայտ է տողերի անհավասար բաշխումը բանատներում. 2, 3, 4, 5 տողանոց տների կողքին նրանց հաջորդում են կամ նախորդում 10, 12, 13 և ավելի տողերով տներ, որոնց բաղադրությունը ըստ տողերի քանակի պայմանավորված է նյութի մտային-արտասանական բաշխումով: Դրանով են առանձնանում ընդհանուր հյուսվածքի կազմիչները՝ տները: Կան դեպքեր, երբ առանձին տողեր կամ նույնիսկ բանատներ կրկնվում են:

Դա, այսպես ասած, ռեֆրեն է /ֆրանս. refrain = կրկներգ/, երբ երկու-երեք տող կրկնվում են կա՛մ բառացի, կա՛մ որոշ փոփոխությամբ՝ ամեն տան մեջ: Նման ռեֆրեն է հիշեցնում նաև տան օղակածև կառուցվածքը, որտեղ նույն տողը կրկնվում է նույն բանատան մեջ՝ սկզբում և վերջում: Սակայն սա ա՛յլ խնդիր է:

Կրկին գալով Պ.Սևակին՝ նշենք, որ կան և այնպիսի կառույցներ, որտեղ, թվում է՝ հեղինակը ինչ-որ միտում է հանդես բերել տները բաժանելու հավասար քանակությամբ տողերի: Այսպիսի տպավորություն է թողնում «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքի նույն խորագրով գործը /էջ 135/, որ բաղկացած է երեք տնից՝ 2+33+2 կազմությամբ: Տողերի նույն թիվն ունեն առաջին և վերջին՝ երրորդ տները՝ երկու. մեկն ազդարարում է թեմատիկ տարրը՝ «Այդ ո՞վ է ասել՝ նորից են սիրում: // Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկի՞ն...»: Մյուսը ավարտում է հանգուցալուծումը՝ «Ուստի մինչև իսկ սիրառատ հոգին // Նորից չի սիրում, սիրում է կրկի՞ն...» /զույգ ուղղահայաց գծերը նշում են տողատումը, այսինքն՝ նոր տողը/: Կրկնված են երկատողերի երկրորդ տողերը /չհաշված դիմավոր բայի թվի փոփոխությունը՝ *Չեն սիրում – Չի սիրում*/: Բուն նյութը զարգանում-ծավալվում է երկրորդ տան մեջ /33 տող/, որ ընդամենը մեկ նախադասություն է: Այն որքան էլ բազմաբաղադրիչ զարգանում է հստակ կառուցվածքով, առանց խճողումների, որը ընդհանրապես հատուկ է Պ. Սևակի ոճին:

Հավասար տողաքանակով տնատում այս գրքում ամենից շատ, թերևս, հիշեցնում է «Դարակեսի պարգևներ» շարքի «Սխալ խոսք սխալի մասին» ոտանավորը /էջեր 95-97/, որը, ըստ տողերի թվի, ունի հետևյալ կառույցը. 8+7+2+2+2+2+2+3+5+2+2+2+3+3+4+5+4+4+2: Երրորդից յոթերորդ և տասներորդից տասներկուերորդ տները, այսինքն՝ բանաստեղծության կեսից քիչ պակաս /9 տուն 19-ից/ երկատողեր են, որոնք կապված են թեմատիկ նյութի ընդհանրությամբ: Բոլորի մեջ /նաև մյուս տներում/ կրկնվում է *սխալ է* ստորոգյալը: Իսկ թե ի՛նչն է սխալ և որտե՛ղ, աստիճանական զարգացումով բացահայտվում է յու-

րաքանչյուր բանատան մեջ առանձին-առանձին, ինչ-որ կողմով:

Արդ, ելնելով այս և նման փաստերից, կարելի՞ է արդյոք եզրակացնել, թե նա տվյալ դեպքում գրել է, դիցուք, երկատողերով /դիստիքոսներով/ կամ եռատողերով /տերցիններով/: Կարծում ենք, որ ոչ: Դրանք մասնակի արտահայտություններ են, ընդգրկում են ծանոթ բանաձևերի եզակի տարրեր, որոնք կրում են պատահական բնույթ և բնականաբար չեն կարող որակ կազմել ու չեն կազմում: Տնատման օրինաչափորեն կիրառվող հիմնասկզբունքը, ինչպես նշվեց վերը, կա և մնում է տողերի *ազատ ու պատահական* քանակությունը, այլ կերպ ասած *ամեն մի տուն հյուսվում է այնքան տողերից, որքան անհրաժեշտ է մտային, նաև շարահյուսական ու թեմատիկ առումով ավարտուն միավոր ստեղծելու համար:*

Ինքնին հասկանալի է, որ տների անհավասարությունը տողերի թվով ամենևին չի խախտում բանաստեղծության ամբողջականության զգացողությունը, չի առաջացնում խզում հաղորդվելիք նյութի ընդհանուր շղթայի առանձին օղակների միջև. ընդհակառակն, արտասանական համեմատաբար ավելի մեծ դադարներ ստեղծելով ոչ թե պարտադիր այսինչ ու այնինչ տողից հետո /ինչպես դասական հայտնի հյուսվածքներում՝ յուրաքանչյուր երկատողից, եռատողից, քառատողից հետո և այլն/, այլ որտեղ անհրաժեշտ է, որտեղ թեմատիկ բովանդակության զարգացումը ավարտվում է մի նոր հերթական «աստիճանով», հեղինակը ասես յուրովի մեծացնում է այս «աստիճան» կոչվածի իմաստային կշիռը: Իբրև նմուշ բերենք մեկ օրինակ. ահա «Իրիկնամուտ» բանաստեղծությունը ամբողջությամբ.

Իր արդուզարդից օրը մերկացավ՝
Խափշիկուհու պես,
Ու մնաց այնպես, ինչպես կար՝ սևո՜ւկ:
Աստղերը վերում՝
Շնիկների պես,
Պպզեցին կրկին:
Ցրտեց:
Լույսերը հետո կվառվեն:

Օրվա այս պահին
Մեղք է զբաղվել որևէ գործով:
Մեղք է մինչև իսկ շոյել ու սիրել:
Թո՛ղ զսպանակված և ամենամուտ լռությունը գա,
Ու նրա շնչից՝
Թոքերի նմա՜ն դանդաղ ուռչելով՝
Ամանեղենը խոհանոցում ինքն իրեն զնգա,

Իսկ քարանձավում մեր ականջների
Թո՛ղ չղջիկի պես ծայները քնեն,
Եվ աստվածները զարթնեն մեր հոգում՝
Մեզ հաշտեցնելով ցրտին ու մթին:
Ի՜նչ լավ է, որ դու
Չես ապրել սիրո արվարձաններում
Եվ միայն նրա կենտրոնը գիտես:
Ի՜նչ լավ, որ դու
Նորաձևորեն դիզված մազերում
Ունես հնաբույր բարության հետքեր՝
Թելեր սպիտակ:

Ի՜նչ լավ է, որ դու լռում ես կողքիս՝
Անտառաբնակ աքիսի նման,
Իսկ քո տամկացած աչքերում հիմա
Թառում են ահա փոքրիկ փասյաններ...
Ափսո՜ս, ուրեմն՝ լույսերն են վառվում /ԵԼ, 152-153/:

Այս և նման կառույցներում, ընդհանրապես ժողովածուում առկա գործերի մեծ մասում, այսպիսով, տունը դադարում է ռիթմական բարձրագույն միություն լինելուց, քանի որ իր հյուսվածքային հատկանիշներով չի կրկնվում պարբերաբար, չունի հնչերանգային-շարահյուսական որոշակի ու հետևողական հաջորդականությամբ օրինաչափորեն կրկնվող ներամփոփվածություն:

Այս հարցի մասին մեր խոսքը փակելուց առաջ նկատել տանք, որ քննության ենթակա ժողովածուի մեջ մեկ-երկու դեպքում բանաստեղծը ընդհանրապես խուսափել է տնատումից: Վկան՝ հենց առաջին ոտանավորը՝ «Նորօրյա աղոթք» /էջ 5/, որ բաղկացած է 37 տողից, այլև «Բանաստեղծի ծնունդը» /էջ 27/, որ ութնյակ է՝ անկանոն հանգավորումով և այլն:

***Բանաստողը***: Ինչպես որ պարբերացված բանատունը, պարբերացված բանատողը ևս ռիթմական մի միություն է, միայն թե նախորդից ավելի փոքր միավոր: Ավելի ստույգ կլինի ասել՝ այստեղ գործ ունենք մասի և ամբողջի փոխադարձ կապի հետ: Բանատունը, ի վերջո, այլ բան չէ, քան որոշակի քանակությամբ տողերի ռիթմական բարձրագույն միություն, ճիշտ այնպես, ինչպես տողն է ներկայացնում մի քանի ոտքերի կամ անդամների ռիթմական միություն, հասկանալի է՝ ավելի փոքր միություն:

Երկու խոսք *անդամ* գիտաբառի արտահայտած հասկացության մասին: Սա միջգիտաճյուղային գիտաբառ է և, բնականաբար, բազմի-

մաստ է: Իբրև շարահյուսական հասկացություն՝ այն կարող է նշանակել նախադասության նվազագույն միավոր /*նախադասության անդամ*/, կախյալ կամ անկախ նախադասություն /բարդ ամբողջի բաղադրամաս /հմմ. *երկանդամ* կամ *եռանդամ* բարդ նախադասություն և այլն/, պարբերույթի մաս /մի բևեռը, հմմտ. *երկանդամ* կամ *եռանդամ* պարբերույթ և այլն/, վերջապես, այն կարող է նշանակել նաև տաղաչափական միավոր: Այս դեպքում մենք այն գործառում ենք *բարդ ոտք* նշանակությամբ: Մեր ըմբռնմամբ, ուրեմն, *անդամն*-ն ու *ոտք*-ը նույնանում են ու, այսպես ասած, ծածկում իրար, եթե, իհարկե, վերջինս բարդ է, այսինքն՝ բաղկացած է երկու պարզ ոտքերից /հազվադեպ երեք, որ պատահում է երկանդամ 12 վանկանի ալեքսանդրյան չափի կամ դրան հարող հյուսվածքի գործերում/: Եվ քանի որ բարդ ոտքերը ունենում են 4 և ավելի վանկեր /բացառությամբ եռավանկ երկշեշտ քորեբորբի/, ուստի և անդամը տաղաչափական առումով նույնանում է, մի դեպքում, ասենք, պեոնի, երկմեծավերջի, երկմեծասարի, մեծավերջ-մեծասարի, ուրիշ դեպքում՝ պենտոնի՝ մեծավերջ-վերջատանջի, մեծասար-վերջատանջի, մեծասար-քորեորոտի և ընդհանրապես պարզ ոտքերի՝ նման այլ բազմաբնույթ բաղադրություններով ստեղծված բարդ ոտքերի հետ: Բարդ ոտքերի ռիթմական էությունը այն է, որ բաղադրիչ պարզ ոտքերից մեկնումեկի շեշտը սովորաբար թուլանում է մյուսի ուժեղացման համեմատ, ընդհուպ մինչև շեշտասղումը /պիռհիքոս, որի մասին կխոսվի ստորև առանձին/: Չի բացառվում նաև շեշտի հավելումը՝ պայմանով, որ պահպանվի իշխող շեշտի ռիթմական ալիքն ու դերը /բարդ ոտքի և անդամի փոխհարաբերության մասին տե՛ս նաև ***Մ. Աբեղյան,*** Երկեր, հ. 5, Եր., 1971, որտեղ իբրև խորագիր ունի՝ «Բարդ ոտք կամ անդամ», էջ 97 և հջ., այլև ***Էդ. Զրբաշյան, Հ. Մախչանյան,*** Գրականագիտական բառարան, Եր., 1972, էջ 15/:

Ոտքը, անդամը, տողը, տունը, այսպիսով, իրար հետ սերտ առնչություն ունեցող բանաստեղծական միավորներ են, որոնք տարբերվում են ձևական-արտաքին հատկանիշներով ու ծավալով:

Սրանով, սակայն, չի սահմանափակվում տողի և տան կազմաբանական աղերսը: Այստեղ կարելի է դիտել տաղաչափական մի հետաքրքրական երևույթ: Եթե բանաստեղծությունը տրոհվում է տողերի քանակով հավասար տների կամ, ասենք, հավասար և անհավասար տների կառույցները պարբերաբար կրկնվում են կանոնավոր հաջորդականությամբ, ապա սովորաբար տողերը ևս հավասարվում են իրենց վանկերի, ոտքերի ու անդամների քանակով կամ, որ նույնն է՝ հավասար ու անհավասար մասերը, եթե այդպիսիք կան, կրկնվում են կանոնավորապես: Դրանով կրկին վերականգնվում է ամբողջի բաշխումը հավասար միավորների՝ բանատների ու բանատողերի: Կարող

են լինել նաև առանձին շեղումներ, երբ ոտքերի թվով անհավասար բանատների տողերը հավասարվում են ոտքերի և վանկերի քանակով կամ անդամներով:

Տողն այս պարագայում նպաստում է ամբողջ հյուսվածքի ռիթմական բարձրագույն միությանը, քանի որ ինքը ևս, առանձին վերցրած, ռիթմական միություն է, ինչպես ասացինք՝ համեմատաբար ավելի փոքր միավոր:

Եվ դա հասկանալի է. երբ տողերը հավասար են իրենց ընդգրկած վանկերի ու անդամների քանակությամբ, որոշակի հատվածներում, որ հենց տողավերջերն են, պարտադիր ստեղծվում է շարահյուսական որոշակի, ըստ որում՝ բավականաչափ զգալի դադար, Մ. Աբեղյանի արտահայտությամբ՝ «հնչյուններով չլցված մի ժամանակամաս», որով, որպես թե երաժշտական մի կտավի վրա, խոսքը տրոհվում է մեկ կամ մեկից ավելի բարդ ոտքերից կազմված հատվածների:

Սրանով է, որ տողը, ինչպես նկատում է Բ.Տոմաշևսկին, «ձեռք է բերում ավելի սերտ հնչերանգային միասնություն, քան բանաստեղծական խոսքի առավել մեծ ու փոքր հատվածները», այսինքն՝ տունը, հատածները կամ կիսատողերը, անդամը և այլն /տե՛ս ***Б. В. Томашевский*, Стих и язык, М.-Л., 1959,** էջ 22/:

Բանաստեղծական խոսքի համաչափ շարժումն առաջ բերող այս նոր միավորն է հենց ռիթմական այն միությունը, որ կոչվում է տող կամ բանատող, ռուսների ասած՝ **стих**, լատ.versus, որ մեծ է ոտքից ու անդամից, փոքր՝ տնից:

Նշելի է նաև, որ հազվադեպ պատահում է, որ տողը բաղկացած է լինում մեկ անդամից. այս դեպքում, հասկանալի է, իր ծավալով այն «ծածկում է» անդամը /այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Մ. Աբեղյան*, հիշ. աշխ., էջ 116 և հջ./:

Այստեղ տեղնուտեղը, սակայն, անհրաժեշտ է անել մի կարևոր վերապահում: Բանատողն ինքնին ռիթմական բարձրագույն միության արժեք է ստանում, այսինքն՝ ինքնին չափի զգացողություն է առաջ բերում. եթե երկարությամբ հավասար է կից տողերին: Ուրեմն, անհավասար տողերի առկայության դեպքում, քանի որ խախտված է պայմանը, տողը իբրև ռիթմական ինքնուրույն միավոր կամ միություն այլևս գոյություն չունի: Որպեսզի ռիթմ առաջ գա, այս դեպքում հարկավոր են լրացուցիչ գործոններ:

Ուշագրավ է, որ լատ. versus-ը ծագում է հենց vertere բայից, որ նշանակում է *վերադառնալ*: Բանատողը իր նախասկզբնական իմաստով, ուրեմն, նշանակել է *շրջելի լինելը, շրջելիություն, կրկնելի լինելը, կրկնելիություն*, որն ամեն տեսակի ռիթմական շարժման նախապայմաններից մեկն, եթե ոչ միակը: Իզուր չէ, որ բանաստեղծության ձևա-

վորման ամենաանախնական իսկ շրջանից բանատողը առանձնացվել է նաև *գծագրորեն/գրաֆիկորեն*/:

Բայց նախ տեսնենք, թե ինչ բնույթ ունի տողը ԵԼ ժողովածուում:

Բացառությամբ հատուկենտ գործերի, բանաստեղծությունների մեծ մասը, ներառյալ «Եռաձայն պատարագը», գրված է անհավասար երկարությամբ տողերով:

Վերը տեսանք, որ հեղինակը առաջնորդվում է բանատների ազատ կառուցման սկզբունքով: Տները հավասար չեն իրենց տողաքանակով, տողերը՝ երկարությամբ, այսինքն՝ վանկերի թվով: Հյուսվածքի հիմքը կազմող այս երկու իրողությունները էությամբ բխում են իրարից և փոխադարձաբար պայմանավորում են իրար:

Երկկողմանի *այս անհավասարությունը*, ինչպես նկատված է և այլոց կողմից, այն տպավորությունն է ստեղծում, թե հեղինակը այստեղ ստեղծագործում է *ազատ անչափ-անկշռույթ* ոտանավորի սկզբունքով /տե՛ս ***Էդ. Ջրբաշյան,*** Նոր որոնումների ճանապարհին. ՍԳ, 1972, № 7, էջ 102 և հջ./:

Որ նման որևէ բան չի գրել, դա ցույց է տալիս իր ամբողջ ստեղծագործությունը, հավելյալ նաև մեզ արդեն ծանոթ խոստովանությունը:

Սույն ժողովածուի, ինչպես նաև նախորդ շրջանի գործերը միայն արտաքուստ են հիշեցնում տաղաչափական նշված համակարգը: Դրանք ըստ էության ներկայացնում են հայոց ոտանավորի հիմքը կազմող վանկական հյուսվածքի խիստ յուրատիպ գործառությունները:

Հիշենք, որ վանկական դասական կառույցներում ռիթմի գլխավոր պայմանները երկուսն էին՝ ա. տողերի հավասարությունը, իսկ երկար տողերով հյուսվածքներում՝ հատածների առկայությունը, բ. որոշակի ու հաստատուն քանակությամբ վանկերի խմբավորումն ու սերտաճումը և վերածումը ռիթմական շարքերի՝ անդամների:

Մյուս կողմից, սակայն, միամիտ բան կլիներ կարծել, թե ռիթմը նրանցում ստեղծվում է միմիայն տողերի վանկերի թվի հավասարության շնորհիվ, թե ռիթմական հյուսվածքի միակ պայմանը որոշակի վանկերի առկայությունն է տողերում, ինչպես մտածում էին անցյալում:

Վ. Կլասովսկին, օրինակ, սահմանափակելով վանկական համակարգի ռիթմական գործոնները տողի շրջանակներում, գրում էր. «Վանկական բանաստեղծությունը, զուրկ լինելով շեշտերի տեղաշարժի հնարավորություններից, /.../ ռիթմական բարեհնչյունությունը սահմանափակում է որոշակի քանակությամբ վանկեր պարունակող տողե-

րով» /*В.Класовский*, **Версификация, СПб, 1863,** էջ 5/:

Եթե այսպես լիներ, չափերի տարբերություն չէր լինի նույն երկարությամբ տողերի միջև, և բոլոր ոտանավորները իրարից կտարբերվեին միայն տողերի երկարությամբ, որով ռիթմը շատ բան կկորցներ և աեմնակարևորը կզրկվեր բազմազանությունից:

Չի կարելի համաձայնել նաև ժամանակակից ռուս անվանի տաղաչափագետ Վ. Խոլշևնիկովի այն դրույթին, ըստ որի բացարձակացվում է տողի ռիթմական նշանակությունը: «Բանատողը, ասում է նա, - ռիթմական գլխավոր միավորն է *տաղաչափական բոլոր համակարգերում*» /*В.Е.Холшевников*, **Основы русского стихосложения, Л., 1958,** էջ 6/:

Պ. Սևակի չափածոն, համենայն դեպս, չի կարող հավաստել նման դատողության ճշմարտացիությունը:

Պ. Սևակը որքան ավանդասեր, նույնքան և ավելի ավանդախախտ էր: «Օրենքներ չկան, - ասում էր նա, - կա լոկ իրավունք»:

Ժամանակակից հայ քնարերգության մեջ, ինչպես իր նախորդ Ե. Չարենցը, Պ. Սևակը փորձեց նոր տարրեր մուծել ռոմանական դասական գրականության մեջ գերիշխող, նաև հայ անցյալի չափածոյում բավականաչափ տարածված վանկական կառուցվածքի մեջ: Մնալով այս համակարգի սահմաններում նա, տեսանք, խախտեց տողերի հավասարության համակարգային օրինաչափությունն ու, թվում է, պարտադիր կանոնը դույզն-ինչ չթուլացնելով, այլ առարկայապես ավելի ևս շոշափելի դարձնելով բանախոսքի անդամավոր. ասել է թե չափաբերական շարժումը:

Անհավասար տողերով կառույցը իրոք բնորոշ է Պ. Սևակի վերջին շրջանի ստեղծագործություններին:

Եթե ոտքերի թիվը չի ենթարկվում որոշակի պարբերացման, այսինքն հավասար և անհավասար տողերը պարբերաբար չեն հաջորդում իրար, և դրանց քանակությունն էլ ազատ է, ապա մենք գործ ունենք *ազատ տողերի* հետ, ինչը ամենևին էլ *ազատ* ոտանավոր չէ: Նշենք, որ *ազատ տողերով* գործեր եղել են և անցյալում. օրինակ Կռիլովի առակները, Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» և այլն, բայց այն էական տարբերությամբ, որ նրանք բոլորը ենթարկված են ոչ թե վանկական, այլ վանկաշեշտական համակարգին, որտեղ ռիթմի կարևոր գործոն է դառնում նաև շեշտերի կանոնավոր դասավորությունը: Մեզանում այս սկզբունքին երբեմն դիմել են Ազատ Վշտունին ու Գուրգեն Մահարին, ավելի հաճախ Ե. Չարենցը պահելով, սակայն, շեշտերի կայուն դիրքը:

*Ազատ տողերով* բանաստեղծությունը, ուրեմն, չի կարելի շփոթել *ազատ* ոտանավորի հետ, ինչպես վարվել ու վարվում են ոմանք /այդ

մասին խոսվեց վերը/:

Ազատ տողերը ենթարկվում են որոշակի օրինաչափության, ունենում են չափական որոշակի միավորներ՝ որոշակի ոտքեր կամ անդամներ, հատածներ և այլն: Նշենք նաև, որ Մ. Աբեղյանի վերը քննված «ազատ» կոչված ոտանավորները ըստ էության այլ բան չեն, քան հենց *ազատ տողերով* հյուսվածքներ /հմմտ. նրա Երկեր, հ. 5, էջ 296 և հջ./:

Խախտելով հիշված առաջին պայմանը՝ Պ. Սևակը առավել ևս կարևորեց երկրորդի, այսինքն՝ *ոտքի, անդամի* ու *հատածի* դերը: Տողի սահմաններում մեկ հիմնական շեշտով շրջափակված և դրանով իսկ հնչյունական-առոգանական կայուն օրինաչափության ենթարկվող վանկախմբերը նրա չափածոյում վերածվեցին ռիթմաճակ առաջնային ու հիմնական շարքերի:

Վանկերի խմբավորումը, այսպիսով, դարձավ ռիթմական հիմնագործոն, բանաստեղծության ռիթմական չափի հիմնական միավոր: Այստեղից էլ բխում են երկու միմյանց հակադիր, բայց և փոխադարձաբար իար հետ կապված, որոշ իմաստով իրար պայմանավորող և մեկ ընդհանուր համակարգի ենթարկվող օրինաչափությունները, որոնք, վերջին հաշվով, ներկայացնում են սևակյան չափածոյի համագումար էությունը, տաղաչափական հիմքերի հիմքը: Դրանք են.

Ա. *Համաչափ ու ներդաշնակ և պարբերաբար ու հետևողականորեն գործառվող վանկերի շարքերի առկայություն:*

Բ. *Պարբերաբար ու հետևողականորեն կիրառվող և համաչափ ու ներդաշնակ շեշտադրության բացակայություն:*

Սա արդեն համակարգային կառուցվածքի զարգացում էր՝ չափաբերական արվեստի նոր դրսևորումներով:

«Եղիցի լույս» գրքի տաղաչափական հիմնական առանձնահատկությունը այն է, որ տողերը բաղադրվում են վանկերի հավասար քանակությամբ անդամներից, միայն թե ազատ է այդ անդամների քանակությունը տողերի մեջ: Ըստ որում՝ այդ միավորները, որպես օրենք, ներկայացնում են քառավանկ կամ հնգավանկ անդամներ՝ ռիթմական միություններ, որոնք և պայմանավորում են տողերի չափն ու կշռույթը:

Եթե տողերն անհավասար են անդամների թվով, ասվեց, դրանք զրկվում են ռիթմիկ շարժման զգացողություն առաջ բերելու հնարավորությունից, որով և էլ ավելի են ընդգծվում անդամների ռիթմական դերն ու նշանակությունը: «Ուստի և, - նկատի ունենալով այս տիպի կառույցները, գրում է Մ. Աբեղյանը, - *տողի ռիթմ չի առաջ գալիս, այլ միայն ոտքի կամ անդամի ռիթմ»* /տե՛ս ***Մ. Աբեղյան***, հիշ.աշխ., էջ 116. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./: Համեմատեցե՛ք.

Ինչքան կուզեն,

Այս գետի պես / թո՛ղ ինձ անվերջ / գույքագըրեն.
Իմ կա-չկան / ա՛յս է որ կա
Այս ահարկու / բարությո՛ւնը ... /ԵԼ, 18/:

Ամբողջ բանաստեղծությունը /«Ճակատամարտ պատի հետ»/ զարգանում է քառավանկ բարդ ոտքերով կամ անդամներով, շեշտերի ազատ դասավորությամբ:

Բերված հատվածի առաջին տողը բաղկացած է մեկ բարդ ոտքից, երկրորդը՝ երեք, երրորդն ու չորրորդը՝ երկուական բարդ ոտքերից՝ 1//3//2//2// = 4//+4+4+4//4+4//4+4 գծապատկերով:

Մենք ընդամենը բերեցինք 4 տող, բայց այս կառուցվածքը բնորոշ է ամբողջ քերթվածքի համար, որտեղ գերիշխում են երկոտնյա տողերը, որոնք փոխեփոխ ընդմիջվում են մեկանդամանի և եռանդամ կարճ ու երկար միավորներով՝ ստեղծելով խաղացկուն ռիթմ:

Նման կառույցի հյուսվածքային էական առանձնահատկությունն այն է, որ հավասար և անհավասար տողերը չեն բաշխվում կանոնավոր հաջորդականությամբ. դրանք հետևողականորեն չեն կիրառվում միևնույն համամասնությամբ: Այլ կերպ ասած, հենց վերի քաղվածքօրինակի վրա դատելով, ամբողջ երկը չի զարգանում երկու երկանդամ, մեկ եռանդամ և մեկ մեկանդամանի տողերով, առավել ևս՝ նույն հաջորդականությամբ՝ 1//3//2//2:

Փոփոխման են ենթարկվում և՛ շեշտերի դասավորությունը, և՛ ոտքերի քանակը տողերի մեջ, ըստ որում՝ միանգամայն խառն ու պատահական կերպով:

Բարդ ոտքերի ինչ-որ քանակություն, սովորաբար՝ երկու, երբեմն երեք, անշուշտ, գերիշխում է, իսկ դրանից քիչ կամ ավելի անդամ ունեցողները համեմատաբար սակավ են:

Այսպիսի տողերի արտահայտչականությունը պայմանավորված է նրանով, որ «լսողությունը ընտելանում է այն ոտքաքանակի տողերին, որոնք կազմում են տվյալ բանաստեղծության ընդհանուր տողաքանակի հստակ մեծամասնությունը [դիցուք՝ միացած են հինգոտնյա, քառոտնյա, երկոտնյա և եռոտնյա տողեր, որոնցում քառոտնյա տողերը թվով գերազանցում են բոլորին՝ առանձին վերցրած. այդ դեպքում գերիշխողը կլինի քառոտնյա տողը /դոմինանտան/]: Ռիթմի մեր զգացումը ձգտում է հավասարեցնել մեկ տողը մյուսին: Ուստի և հանդիպելով առավել կարճ տողի՝ մենք ձգտում ենք այն հավասարեցնել գերակշռողին /դոմինանտային/՝ մերթ ավելի դանդաղ, հետևաբար ավելի ընդգծված արտաբերությամբ, մերթ միջտողային առավել ձգված դադարներով: Երկու դեպքում էլ շահում է արտահայտչականությունը ավելի կարճ տողի, որը հմտորեն հյուսված տարոտնյա գործում պետք է ունենա իմաստային ավելի պատկառելի ծանրաբեռնվածություն» /Г.

*Шенгели*, **Техника стиха, М., 1960,** էջ 84/:

«Հանդիպելով ավելի երկար տողի, - շարունակում է Գ. Շենգելին, - մենք հավասարակշռության նույնպիսի ծգտումով այն արտաբերում ենք ավելի արագ, ասես, մի տեսակ ավելի հուզված, և կրկին շահում է արտահայտչականությունը, եթե միայն տողի բովանդակությունը արդարացնում է նման արագ առոգանումը» /ն.տ./:

Այս միտումով էլ կառուցվում է անհավասարաոտք տողերի «խաղը» կամ հերթագայությունը:

Վերցնենք քառավանկ ոտքերով մեկ այլ ծավալուն գործ, որ է «Դարակեսի հիմնը» /էջ 78-84/: Այն բաղկացած է 25 անհավասարաոտք տներից, ընդամենը 197 տող: Ոտքերի քանակը տողերում բաշխված է հետևյալ կերպ. մեկանդամանի – 18, երկանդամ – 97, եռանդամ – 77, քառանդամ – 5: Տիրապետողը /դոմինանտան/, պարզ երևում է, երկանդամ ու եռանդամ տողերն են: Ամբողջ հարցն այն է, սակայն, որ բաշխումը այստեղ ևս, ինչպես և այլուր, չի կատարվում որոշակի պարբերականության սկզբունքով: Նույնիսկ այն պարագայում, երբ ինչ-որ մի բանատան տողերը ըստ անդամների համաչափ են, դարձյալ հիմք չունենք կարծելու, թե տողատումը կատարված է հավասարության ելակետով: Օրնակ՝ առաջին տունը, որ երկատող է, բաղադրված է երկուական անդամից, իսկ յոթերորդ տունը, որ ևս երկատող է, ունի երեքական անդամ, իններորդ տունը քառատող է՝ բաղկացած միակերպ երեքական անդամից. դրա դիմաց՝ 11-րդ տունը, որ նմանապես քառատող է, հյուսված է 2//3//2//2 գծապատկերով, մի ուրիշ քառատող էլ՝ 18-րդ տունը, շարժվում է 3//2//2//4 անդամներով:

Եվ այսպես իրար են հաջորդում հարափոփոխ հյուսվածքներ՝ տներ ու տողեր, որոնց կառուցվածքը պայմանավորված է բովանդակությամբ, իմաստային գործոններով:

Ահա մեկ հատված, որտեղ իրար կողքի գոյակցում են մեկից մինչև քառանդամ տողերը.

Առաջներում / մերպեսների / ականջն էին / հատում հիմքից /4/,
Կտրում ձեռքը, / կտցում աչքը, / հատում լեզուն /3/
Կամ ճակատին / խորատպում / անջինջ խարան՝ /3/
Համարելով / մեզ չար կախարդ, /2/
Սուտ մարգարե /1/ /ԵL, 79/:

Այս բոլորը վկայում են, որ բարդ ոտքերը տողերի մեջ բաշխվում են ոչ թե պարբերաբար կրկնվող որոշակի թվերով, այլ ազատ ընտրությամբ: Իսկ տեղ-տեղ հանդիպող բանատողերի հավասարությունը, իրոք, պատահական բնույթ է կրում:

Դոմինացիայի սկզբունքն ու տաղաչափական-հնչերանգային

իրակությունը «գործում» է նույնիսկ այն պարագայում, երբ թեմատիկ միևնույն նյութը զարգացնող ու խորացնող, իմաստային միևնույն գաղափարը բացահայտող կից տներն անգամ կառուցվում են անհամաչափ տողերով: Հմմտ.

Բայց սիրում են / նրանք իրենց / ծունկը ծալել /3/
Անտանելի / ցավն աշխարհի /2/
Որևէ կերպ / բարձրացնելու /2/
Եվ արևի / կիզարանում / մոխրացնելու / նպատակով: /4/
Բայց սիրում են / նրանք իրենց / ծունկը ծալել /3/
Գեղեցկության / մերկ ծնկներին / շուլալվելու, /3/
Հողի տաքուկ / բուրմունքի մեջ / լուռ հալվելու, /3/
Մանուկների / աչքերի մեջ / նկարվելու / երազանքով /4/:

3//2//2//4 – 3//3//3//4 կառույցը ինքնին պերճախոս վկայությունն է մեր եզրակացության:

Այսպիսով մենք ընդհուպ մոտեցանք մեկ այլ հարցի քննությանը. *ո՞րն է տողատման հիմունքը:* Վերը տեսանք, որ *պատահական հաջորդականությամբ ետևետև գալիս են կարճ ու երկար տողեր,* ինչը, ասվեց, բնութագրող հատկությունն է եԼ ժողովածուի: Սակայն, եթե տողերի կապն ու փոխադարձ հարաբերությունը անդամների քանակով միանգամայն պայմանական է ու ազատ, ապա բոլորովին էլ պատահական չէ յուրաքանչյուր տողի այս կամ այն թվով անդամների շարքի պարունակությունը: Այլ կերպ ասած պատահական չէ, որ այսինչ տողը երկանդամ է, մյուսը քառանդամ և այլն:

Այստեղ է ահա, որ գործում է կայուն ու անխախտ մի օրինաչափություն տողատման /տողանցի/ տաղաչափական հիմունքը, որով և պայմանավորված է տողերի անհավասարությունը:

Մինչև տողատման նրա կիրառած եղանակներին անցնելը դիտել տանք, որ ազատ տողերով հյուսվածքների տողանցի ձևերը միշտ չէ, որ համընկնում են, հավասարատոք կամ հավասարանդամ տողերով կառույցների տողատման սկզբունքներին, ավելի ճիշտ կլինի ասել համարյա թե չեն համընկնում: Այսպես, օրինակ, եԼ-ում գրեթե գործառված չեն վանկաշեշտական համակարգին բնորոշ հավասարատող գործերի տողանցի հիմքը կազմող արտահայտությունները, որոնք են ա. *անցումը* /**сброс, reject**/ = նախադասությունը գրավում է մեկ լրիվ տող, ավարտվում մյուսի միջում. բ. *հականցումը* /**наброс, contr-reject**/ = նախադասությունը սկսվում է տողամիջում և ավարտվում մյուսի սկզբում. գ. *կրկնանցում* /**двойной сброс, doubl reject**/= նախադասությունը սկսվում է մեկ տողամիջում և ավարտվում մյուս տո-

ղամիջում /միջակա լրիվ տողերի առկայության դեպքում տողանցի սկզբունքները պահպանվում են. օրինակ, ասենք նախադասությունը ավարտվում է ոչ թե երկրորդ, այլ երրորդ տողամիջում և այլն. տողանցի մասին ավելի մանրամասն տես ***Մ. Աբեղյան,*** հիշ աշխ., էջ 126 և հջ, ***Г. Шенгели***, հիշ. աշխ., էջ 35-36/:

Արդ որո՞նք են սույն գրքում ընդգրկված գործերի տողատման հիմնական սկզբունքները:

Ծանոթանանք դրանցից առավել առարկայական ու բնորոշ մի քանի ձևերի:

Նախ նկատենք, որ տողատման համար պահանջվում է որոշակի դադար՝ անկախ նրա մասնավոր դրսևորումներից: Նման դադարը միաժամանակ ազդարարում է նաև ռիթմական անդամի ավարտը: Ուրեմն փոխադարձ կապվածություն է ենթադրվում բանաստեղծական անդամի և տողանցի միջև. յուրաքանչյուր տող պետք է վերջանա ավարտուն անդամով, թեև ամեն անդամ ինքնին դեռևս տող չի կազմում: Տողի համար անհրաժեշտ են և այլ գործոններ, որոնց մեջ առանձնանում են *շարահյուսական հատկանիշները*:

1. Տողանցի պայմաններից մեկը, այսպես ասած, *շարահյուսական համարժեքությունն* է: Պ. Սևակի մտածողության ու լեզվական ոճի նախասիրած արտահայտություններից են մտքի ծավալումն ու աստիճանական խորացումը՝ տարբեր դրսևորումներ ունեցող համանման շարահյուսական անդամների շղթայական կապակցությամբ մեկ նախադասության սահմաններում:

Այսպես՝ շարահյուսական մեկ ամբողջական կառույցի մեջ, նայած թե նյութի ո՛ր կողմն է ընդգծվում, առաջ են գալիս իրար հետ իմաստով աղերսված, միմյանց միտքը պարզաբանող ու պատկերի ընդհանուր գաղափարն ամբողջացնող նախադասության նույնական անդամներ՝ նույնորակ կշռույթով: Կարևոր չէ, թե այս անդամները գլխավո՞ր են, թե՞ երկրորդական, ձևաբանական ի՛նչ արտահայտություն ունեն, կազմված են բառական մե՞կ, թե՞ մի քանի միավորներից, բառակապակցությո՞ւն են, կախյա՞լ, թե՞ անկախ նախադասություններ են և այլն: Կարևորվում է դրանց տրոհումը ըստ ոտքերի, ապա նաև ըստ տողերի: Ահա մեկ քառատող, որ առանձին բանատուն է.

Եթե աշխարհի ճանապարհները
Լինեին միայն միակողմանի՝
*Լոկ գալու համար,*
*Եվ ոչ գնալու...* /ԵԼ, 128/:

Ընդգծված վերջին երկու տողերը մեկական բարդ ոտքեր են՝ հնգավանկ անդամներ: Ինչպես որ նախադասության համար դրանք ունեն քերականական միևնույն արժեքը /նպատակի պարագա են՝ շա-

հի կամ հանգման խնդրի երանգով/, այդպես էլ ոտանավորի համար նույն կշռույթը: Սրանով կանխորոշվում է ոչ միայն և ոչ այնքան տողերի ռիթմիկ զարգացումը, որքան պարունակած գաղափարի ընդգծումը, ուրեմն և՝ ներգործման ուժի մեծացումը: Եթե վերջին երկատողը միացներ ու ստանար երկանդամ հավասար տողեր, բոլորը միասին մեկ եռատող, թերևս տողերը ստանային ռիթմական նոր արժեք, բայց հազիվ թե ընդգծվեր հակադրությունը, ինչպես բնագրում է /«Լոկ *գալու* համար// Եվ ոչ *գնալու*»/:

Եվս մեկ օրինակ.

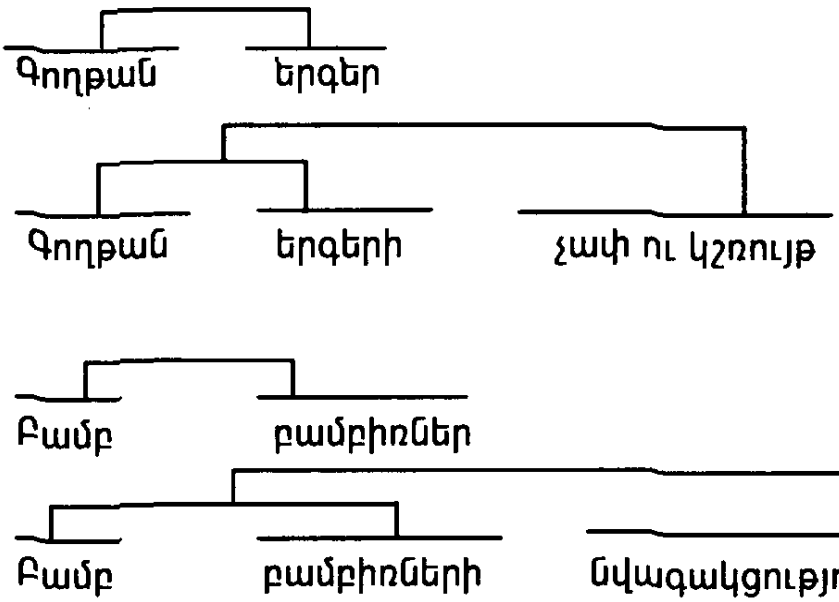
Մնում է, որ դու ինձ սիրես,
Ես քեզ սիրեմ,
Մենք թե՛ իրար, թե՛ մեզ սիրենք
*Ընդդեմ այս խուլ տառապանքի,*
*Կույր կսկիծի,*
*Համըր ցավի...* /ԵԼ, 159/:

Դիտելի է, որ վերջին երկու տողերը, որ ներկայացնում են մեկական, պայմանական ասած, մեծասար-մեծավերջ, շարահյուսական ճիշտ այնպիսի միավոր են, որպիսին են դրանց անմիջապես նախորդող երկանդամ տողերը: Ուրեմն դրանք անհամարժեք են բարդ ոտքերի քանակով, ինչը, սակայն, չի խանգարում, որ ստեղծեն առանձին բանատողեր՝ յուրաքանչյուրը կազմելով շարահյուսական մեկ և նույն անդամը: Մյուս տողերը կարճ են ստացվել, որովհետև հեղինակը խուսափել է որոշ միավորների կրկնությունից /*ընդդեմ* կապի և *այս* որոշիչի/: Քննենք հետևյալ հատվածը.

Գողթան երգերի չափ ու կշռույթով,
Բամբ բամբիռների նվագակցությամբ,
Շարականների ելևէջումով պատարագատու
Սիսն ու Մասիսն են ղողանջում
անվ՛երջ-անդադա՛ր-անդո՛ւլ.
Ով ականջ ունի,
Բլթակ հավատո,
Նա լսում է միշտ,
Լսում է նրանց զանգը երկնաչու,
Որ թարգմանվում է լոկ երկու բառով... /ԵԼ,235-236/:

Սկզբի քառատողը, որ բարդ ամբողջի մի մասն է, պարզ նախադասություն է՝ կազմված երկու ենթակայից, մեկ ստորոգյալից և 4 բազմակի լրացումներից: Վերջիններս, որ ձևի պարագաներ են՝ իմաստային տարբեր երանգավորումներով, ունեն ձևակազմական բավականին բազմազան և, պետք է ասել՝ բարդ արտահայտություն: Առաջին երկուսը ներկայացնում են երկուական, երրորդը՝ երեքական հնգավանկ

բարդ ոտքերով մեկական տողեր՝ կազմված բառական բարդ միություններից, որոնք իրենց հերթին բաղադրված են առանձին բառակապակցություններից. հմմտ.




և այլն:

Բանաստեղծի արտահայտությամբ՝ «չափ ու կշռույթ» այստեղ ստեղծում են նպատակային տողատումները, որոնք արված են միավորների ավարտի ու ռիթմական անդամների /տակտերի/ խստիվ հաշվառմամբ ու վարպետ զուգորդումով:

15 վանկանի եռանդամ, բավականաչափ ձգված տող է և չորրորդը, որ, սակայն, ընդգրկում է ենթականերն ու ստորոգյալը, այլև մի ձևի պարագա, որ եռամասնյա մի հարադրություն է: Այստեղ ևս շարահյուսական կապակցության բնույթն է թելադրել տողի նման ծավալումը՝ կանխելով ռիթմի խախտումը: Նայելով ռիթմական միավորներին՝ *«Սիսն ու Մասիսն են / ղողանջում անվե՜րջ - / անդադա՜ր - անդո՜ւլ»*, դժվար չէ նկատել, որ տվյալ մասնավոր օրինակում հեղինակը թեև կարող էր, բայց նպատակահարմար չի համարել ենթակաները տրոհել *և դնել առանձին տողի վրա, քանի որ, ինչպես երևում է վերի տրոհված* տողից, նրանց պիտի միանար օժանդակ բայը, իսկ դերբայը պիտի անցներ հաջորդ տողը: Ինչ վերաբերում է ձևի պարագային, որ բազմակի լրացումներից չորրորդն է ու վերջինը, դա առավել ևս չէր կարելի նախորդների պես առանձին տողով զատել, որովհետև այն, ասացինք, բառական մեկ բարդ բաղադրություն է, որի առաջին տարրը տաղաչափորեն անջատվել է հարադրության կից մասերից և միացել բայստորոգյալներին, ավելի ստույգ դերբային՝ կազմելով մեկ անդամ կամ բարդ ոտք: Ստորոգյալը փաստորեն մտնում է երկու անդամի մեջ՝ սերտ կապ ստեղծելով և մի տողի մեջ կամրջելով առաջին և երրորդ

անդամները: Իբրև հետևանք թեև ստացվել է երկար ու ծավալուն տող, սակայն դա միանգամայն ներդաշնակում է հաղորդվող նյութի բովանդակությանը, ասես, լսելի դարձնելով *անվերջ-անդադար-անդուլ դողդոջումը* Արարատների:

Ստորև բերվող հատվածում չորրորդ տողից սկսած տողանց կատարվում է հիմքում ունենալով շարահյուսական ավելի մեծ միավորներ.

Ինչ-որ ժամանակ
Մեզանից առաջ, մեզ անհայտ մարդիկ
Նստել-մտածել ու հորինել են զանազան բաներ.
Այս մեկը անել,
Այն մեկը չանել,
Այս համարել ճիշտ,
Այն մերժել-վանել,
Սահմանել ինչ-որ հերթականություն,
Կոչել պատիվ ու ... պարտականություն /ԵԼ, 217/:

Վերջին 6 տողերից յուրաքանչյուրն ընդգրկում է մեկ բայական անդեմ նախադասություն, չորսը մեկական բարդ ոտքերով, երկուսը երկուական:

Հեղինակը ձգտել է ամեն մի տողը դարձնել թեմատիկ տարրի զարգացման մի նոր, ավելի փոքրիկ «աստիճանիկ» ընդգծելու համար դրանց մտային նշանակությունը առանձին-առանձին: Մտահղացումն իրացվել է *մեկ տող = մեկ նախադասություն* հավասարումով: Թվարկվող տարրերը շարահյուսական տեսակետից համարժեք միավորներ են, որ պայմանավորում են տողանցը:

Շատ հազվադեպ, բայց պատահում է, որ տող-նախադասությունները ստանում են հնչերանգային ավարտվածություն վերածվելով լիովին ինքնուրույն միավորների՝ ամբողջական ու անկախ նախադասությունների: Հմմտ.

Իսկ սիրո մեջ ամեն սկիզբ միշտ տարբեր է:
Վերջն է նույնը:
Վերջն է նման:
Սակայն մեզ ի՞նչ վերջը սիրո:
Վերջի մասին թող մտածի վերջացողը:
Մերը սկիզբն է /ԵԼ, 171/:

Սա արդեն իրոք որ *ազատ* ոտանավորի տպավորություն է թողնում և ըստ էության այդպիսին էլ կլիներ, եթե խստապես չափակշռված չլիներ. բոլոր տողերը կազմված են մաքուր քառավանկ բարդ ոտքերից կամ անդամներից, ինչը բնավ բնորոշ չէ *ազատ* բանաստեղծությանը: Հաջորդ իսկ տողից սկսած գալիս է մի նախադասություն, որ

զբաղեցնում է ոչ թե մեկ, այլ տասնմեկ տող և նախորդների հետ միասին կազմում մեկ բանաստուն: Ընդամին միանդամանի քառավանկ տողերի կողքին, որպիսիք են բերված որոշ տողեր, կան, որ ընդգրկում են չորս բարդ ոտք 16 վանկ:

Շարահյուսորեն համարժեք արտահայտություններ պետք է համարել և այն կառույցները, որտեղ նախադասության միևնույն անդամին ստորադասվում են ոչ միաբնույթ լրացումներ: Սրանք այստեղ թեև բազմակի չեն, բայց քանի որ լրացնում են նույն անդամին, տրոհվում են քերականորեն առաջացնելով այն անհրաժեշտ դադարը, որը որպես հիմք կարող է ծառայել տողատման համար:

Օրինակ

Ու տրոփեցին բզկտված սրտեր
Մերկ թաթերի մեջ ու կրունկների,
Սրանց բաբախուն ցավին համաչափ:
Տրոփեց նաև մի կտոր տաք կամք
Նույն կրունկների ու թաթերի մեջ
Սրանց բաբախուն ցավին համաչափ /ԵԼ, 261/:

Առանձնացված երկատողերը ընդգրկում են *տրոփել* բայի տարաբնույթ լրացումներ. առաջին տողերը ներկայացնում են երկուական տեղի պարագա [*թաթերի մեջ ու կրունկների* /մեջ/], երկրորդը, որ նույնությամբ կրկնվում է վերջում, ածականական ծավալուն բառակապակցությամբ արտահայտված ձևի պարագա է /*սրանց բաբախուն ցավին համաչափ*/: Եվ քանի որ տողերը կազմված են քանակով հավասար հնգավանկ բարդ ոտքերից /երկու բարդ ոտք = 10 վանկ/, առաջ է գալիս նաև բանաստողի ռիթմ:

Այս ռիթմը իր հերթին, զուգադիպելով ավարտուն անդամների ռիթմերին, այսպիսով, ստեղծում է խիստ չափակշռված, հատածներով երկուական հավասար մասի բաժանված բանաստողեր:

2. Պ. Սևակի տողատման նախասիրած եղանակներից է բարդ նախադասությունների առանձին բաղադրամասերը առանձին տողերով արտահայտելը: Դա վերաբերում է և կախյալ, և անկախ, և համաստորադաս, և ենթաստորադաս նախադասություններին, եթե. հարկավ, այդպիսիք կան:

Տողանցի այս սկզբունքը ինքնին պայմանավորում է անդամների թիվը տողի մեջ: Կարճ և երկար տողեր, ուրեմն, ստացվում են նաև ըստ այն բանի, թե շարահյուսական ինչ կազմություն ունեն բարդ ամբողջի տրոհված մասերը: Հմմտ.

Դու չշտապեցիր,
Կյանքը չուշացավ,

Որ մեր անձնական օրացույցի մեջ
Մեկ օր էլ ներկի ալ-կարմիր գույնով
Եվ գորշությանն իր տա երանգ տոնի /ԵԼ, 126/:

Առաջին երկու տողերը կարճ են, մեկանդամանի, որովհետև համառոտ են նախադասությունները՝ բաղկացած սոսկ շարահյուսական կենտրոնական անդամներից: Ապա գալիս է բավականաչափ ընդարձակ մի կախյալ նախադասություն, որ ծավալուն լինելու պատճառով բաժանված է երկու տողի. սրան էլ հաջորդում է կրկին ընդարձակ մի համաստորադաս բաղադրիչ: Եվ ստեղծվում է մի քառամասնյա բազմաբաղադրիչ նախադասութուն, որի ամեն մի եզրը, բացառյալ մեկի, գրավում է առանձին տող՝ հետևյալ գծապատկերով. 1 // 1 // 2 // 2 // 2:

Կարելի է շատ օրինակներ բերել ցույց տալու համար, որ տողերի ընդգրկած ոտքերի թիվը, այսինքն՝ երկարությունը համապատասխան կառույցներում ուղիղ համեմատական է նախադասություն-բաղադրատարրերի ծավալին, սակայն բավարարվենք երկուսով.

Քեզ կույր են կոչում,
Բայց տեսնում ես այն,
Ինչ որ շատերը չեն կարող տեսնել:
Քեզ կաղ են կարծում,
Բայց այնտեղ ես դու,
Ուր նրանք երբեք չեն կարող հասնել /ԵԼ, 210/:

Սա առանձին մի բանաստուն է՝ կազմված երկու բարդ նախադասություններից, որոնք խիստ համաչափ ու ներդաշնակ կառուցվածք ունեն և նույնական են ոչ միայն տողանցի սկզբունքով, այլև բաղադրատարրերի և դրանց ոտքերի քանակով. 1 // 1 // 2:

Համանման են նույնիսկ շարահյուսական հարաբերությունները: Յուրաքանչյուրը ընդգրկում է երկու ներհակական բնույթի համադաս /սահմանափակման երանգով/ նախադասություններ, որոնցից վերջինը իր հերթին ունի մեկ կախյալ մաս:

Տողերի անհամաչափությունը, ինչպես նկատել ենք վերը, ամենևին չի անդրադառնում ոտանավորի ընդհանուր ռիթմական շարժման վրա, քանի որ նախ՝ առկա է անդամավոր զարգացում, երկրորդ՝ տողերը, լինելով առանձին նախադասություններ /բարդ ամբողջի մասեր/, իրենց վերջում, այսինքն՝ յուրաքանչյուր տողավերջում ենթադրել են տալիս հնչյուններից զերծ զգալի միջոց /դադար/:

Ամեն մի տող, այսպիսով, կազմված լինելով ամբողջական բարդ ոտքերից, անկախ սրանց քանակից տողամիջում, ավելի ստույգ կլինի ասել՝ հեմց շնորհիվ անհավասար բաշխման՝ խոսքը առաջ է մղում ռիթմական զգալի թրթիռներով: Ահա երկրորդ օրինակը, որ վերցված է հանրածանոթ բանաստեղծությունից, որտեղ տողերը մեծ մասամբ էլ

ավելի անհավասար քանակությամբ անդամներ ունեցող նախադասություններ են:

1. Ծերանում ենք, Պարո՛յր Սևակ,
2. Ծերանում ենք, սիրելի՞ս,
3. Մեկ օր խմում
4. Եվ երկու օր արդեն խումար ենք ընկնում,
5. Մեկ ժամ քայլում
6. Եվ երկու ժամ խոսում դրա օգուտից
7. Կամ վնասից,
8. Եվ ըստ որում խոսում այնպես լրջորեն,
9. Կարծես մի մեծ գյուտ ենք արել
10. Կամ հերքում ենք մի հին գյուտ... /Ն.տ., 227/:

Թեև սա բարդ ամբողջի ընդամենը մի մասն է, և նախադասությունը դեռ շարունակվում է թեմատիկ նյութը խորացնող նոր թվարկումներով, բայց որոշակի գաղափար տալիս է տողատման սկզբունքներից մեկի հետևողական կիրառության մասին: Ռիթմը այստեղ ավելի ևս խաղացկուն է, քանի որ նախադասություն-տողերի ամփոփած անդամների թիվը ավելի մեծ տատանումներ է տալիս մեկից մինչև երեք /շարունակության մեջ՝ մինչև չորս/:

Ռիթմական ելևէջումների ազդեցության մեծությունը այստեղ կախված է մեկ այլ պարագայից նույնպես: Ի տարբերություն նախորդ հատվածների, որտեղ կայուն ու անփոփոխ կերպով առկա էին քառավանկ կամ հնգավանկ բարդ ոտքեր, այստեղ քառավանկ անդամներով տողերը ընդմիջվում են վերջում մի-մի եռավանկ պարզ ոտք ունեցող տողերով, որով ռիթմական ձևափոխություն է կատարվում տողավերջում: Այսպես բոլոր կենտ տողերը բերված հատվածում ընդգրկում են մեկ կամ երկու քառավանկ ոտքեր, այնինչ զույգ տողերի քառավանկ անդամներին վերջում հաջորդում է մի եռավանկ ոտք, ըստ շեշտադրության վերջատանջ: Նման տողերը իրենց հերթին նույնպես անհավասար են անդամների քանակով: Եթե երկրորդ և տասներորդ բանատողերը կազմված են մեկական քառավանկ անդամից ու վերջատանջից, ապա չորրորդ, վեցերորդ և ութերորդ տողերը երկուական քառավանկ անդամից ու մեկ վերջատանջից: Այնպես որ այս կառույցը արտաքուստ է միայն հիշեցնում ավանդական-դասական 7 = 4 + 3 չափը:

Իշխող մեծավերջի փոխարեն տեղ-տեղ քառավանկ անդամներին դիմելը իր հերթին հնարավորություն է ընձեռում սղելու որոշ շեշտեր կամ կատարելու դրանց ազատ տեղափոխություններ, որով առաջին գծի վրա են մղվում և ընդգծվում անհրաժեշտ բառն ու միտքը:

3. Որքան էլ մեծ լինի առանձին նախադասությունների ռիթմա-

կան նշանակությունը բանատողի համար, այսուհանդերձ, այնքան էլ ցանկալի չէ, որ միշտ և ամենուրեք տողի ավարտով ազդարարվի և նախադասության /եթե բարդ է՝ ամբողջի բաղադրամասերի/ վերջը: Առավելապես ժողովրդական երգերում հաճախված նման կառույցը չարաշահելու դեպքում կարող է միապաղաղություն ստեղծվել խոսքի մեջ՝ թուլացնելով նրա զգացական լիցքավորումը: Երբ նախադասությունների սկիզբն ու ավարտը ավելի ու ավելի են սկսում զուգադիպել բանատողերի հետ, ընթերցողը արդեն մի տեսակ սկսում է կանխազգալ, թե ինչպես են վերջանալու, համենայն դեպս՝ *քերականորեն* ինչպես են ավարտվելու և գալիք տողերը: Եթե գրողին հաջողվում է կանխել նման «նախազգացումը», մեծանում է նրա խոսքի ներգործման ուժը: Իսկ որ Պ. Սևակը լավ է ծանոթ այս հին, բայց չհնացող ճշմարտությանը, վկայում է նրա ոչ միայն ամբողջ ստեղծագործությունը, այլև ստորև բերվող տեսական խիստ ուշագրավ դատողությունը, որն անտարակույս շատ կողմերով կարող է լույս սփռել նրա տաղաչափական արվեստի և ընդհանրապես բանաստեղծական հյուսվածքի նրա ունեցած ըմբռնումների վրա:

Իր նամակներից մեկում նա գրում է. «Կարդա՛ Վ. Տերյանի որևէ բանաստեղծության առաջին քառյակը և, դիցուք, Վարուժանի որևէ բանաստեղծության առաջին տունը և /.../ մտածի՛ր, թե դրանք ինչպե՛ս պիտի *վերջանան*: Տերյանի սկզբից ելնելով՝ միշտ կարող ես անսխալ ենթադրել վերջը, իսկ Վարուժանի սկզբից՝ *համարյա* ոչ երբեք: /.../ Նշածս *առանձնահատկությամբ* կարելի է անսխալ պնդել, որ եթե նրանց կյանքը շարունակվեր, Տերյանի և Վարուժանի *տարբերությունը* գնալով կմեծանար՝ հօգուտ Վարուժանի: /.../ Համո /Համո Սահյանը -- Ա.Պ./ սքանչելի բանաստեղծ է՝ անթերի-կատարյալ: Բայց Համոյի յուրաքանչյուր բանաստեղծության առաջին իսկ քառյակը ենթադրում է մի *ընթացք ու վերջ*, որ *կանխատեսվում է* ընթերցողի կողմից *շատ ավելի վաղ*, քան կվերջանա տվյալ 3-4 քառյականոց բանաստեղծության 3-4 րոպե տևող ընթերցումը: Ես չեմ ասում, թե դա վատ է: Ես ասում եմ, որ դա մեր նվաճումն էր տակավին *Տերյան—Վարուժանյան* օրերին: Իսկ ես ու դու Տերյան – Վարուժանի երեխեքն ենք: Չմոռանա՛նք այս: Իբրև ընթերցող /և ոչ իբրև ոտանավոր գրող ոմն Սևակ/, ես իմ ստանալիք հաճույքի կեսից ավելին կորցնում եմ, երբ առաջին քառյակից զգում եմ, թե սույն տրամադրությունը ի՛նչ տրամաբանությամբ *ուր* է տանելու» /տե՛ս «Գարուն», ամսագիր, Եր., 1972, № 6, էջ 75-76. ընդգծումը մերն է --Ա.Պ./:

Սա գիտակցողը սեփական խոսքում չի կարող թույլ տալ, որ ընթերցողը առաջին իսկ տողերից կանխապես կռահի, թե «սույն տրամադրությունը ինչ տրամաբանությամբ ուր է տանելու»: Այստեղից էլ

այն անսպասելի զուգորդությունները, հաճախ անբնական թվացող բառապատկերները, անսովոր համեմատություններն ու հակադրությունները, մակդրային-մականվանական սրածող կապակցությունները, շրջասությունները, ընթերցողին շարունակ անակնկալի բերող աներևակայելիորեն համարձակ մտահանգումները, անցյալի ու ներկայի բանաստեղծության մեջ երբևէ բանաստեղծական չհամարվող իրերի ու երևույթների բանաստեղծականացման գյուտերը, տաղաչափական այլոց կողմից ուշադրության չառնված կամ մերժված արտահայտությունների ավելի քան համոզկեր գործառությունները, նոր ձևերի ու խնդիրների առաջադրումն ու լուծումները, որոնք սևակյան ոճի բնորոշ հատկությունն են ու էությունը:

Կրկին գալով բանատողին՝ դիտենք, որ այսորակ գրողի համար այն չի կարող լինել ուղղագիծ ու միակերպ: Կառուցվածքային բազմազանությունը առկա է նաև քերականական բաղադրության մեջ: Տողերը շատ հաճախ սկսվում են ոչ թե առանձին նախադասություններով, այլ նույն պարզ նախադասության /ավարտուն-ամբողջական լինի թե բարդ ամբողջի որևէ բաղադրամաս՝ գլխավոր, գերադաս կամ ստորադաս, ենթաստորադաս և այլն/ մասերով, նախադասություն, որ տրոհվում է երկու և ավելի տողերի:

Անհավասար երկարությամբ տողերով ստեղծագործության մեջ նման տողանցը զգալի դժվարություններ է հարուցում և կարող է խախտել ռիթմական միությունը: Այստեղ պահանջվում են ավելի մեծ հմտություն և ռիթմի ավելի նուրբ զգացողություն: Եթե, օրինակ, որակով ու քանակով համանման ոտքերով զարգացող և հանգավորված երգում տողանց կարելի է կատարել նախադասության ուզած տեղից՝ չնայելով, թե դրա համար արտասանական բավարար դադար կա՞, արդյոք, թե՞ ոչ, միայն թե ոտքը կամ անդամը թերի չմնա և լինի հանգավոր, ապա անհանգ և, մանավանդ, անհավասար տողերով ոտանավորի մեջ այս միակ պայմանը՝ ոտքի կամ անդամի ավարտվածությունը ինքնին դեռ քիչ է: Ոչ պակաս կարևորություն է ստանում մի երրորդ պայման, որ է *մտքի ավարտվածությունը* այնտեղ, որտեղ սպասելի է տողատումը:

Այստեղ նկատի չունենք բառական անբաժանելի այնպիսի միություններ, որպիսիք են, ասենք, *կապն ու իր խնդիրը /դեպի տուն, քեզ համար/, հարադիր բարդությունները /ներս գալ, վայր ընկնել, խույս տալ, գիշեր-ցերեկ/* և այլն, որոնց տարրերը կարելի չէ տրոհել իրարից և մեկը թողնելով մյուսը տանել հաջորդ տողը: Մ. Բրեալի պատկերավոր արտահայտությամբ «ինչպես որ կան ատամնավոր անիվներ, որոնց մենք այնպես ենք վարժվել տեսնելու մշտապես միմյանց մեջ հագնված վիճակում, որ արդեն չենք էլ պատկերացնում

դրանք իրարից անջատ, այդպես էլ լեզվում լինում են բառեր, որոնք գործածությամբ այնպես են սերտորեն կապվում իրար, որ մեր գիտակցության մեջ այլևս գոյություն չունեն միմյանցից անկախ» /տե՛ս *E.Bréal*, Essai de semantique, Paris, 1904, էջ 172/:

*Մտքի ավարտվածություն* արտահայտության տակ չպետք է հասկանալ և չենք հասկանում *նախադասության ավարտվածություն*, այլ *արտասանական երկու դադարների արանքում ընկած այն բառերի խմբի իմաստային աղերսը*, որոնք բովանդակությամբ և քերականորեն իրար հետ ավելի սերտ ու անմիջական կապ ունեն, քան հաջորդ կամ նախորդ բառերի կամ բառախմբերի հետ, ուստի և նրանցից տրոհվում են բավականին զգալի մի միջոցով:

Տողերի մեջ կարող են լինել և այլ միջոցներ /հատած/, բայց դրանք իրենց տևողությամբ չեն կարող գերազանցել տողավերջի նշված դադարը, հակառակ պարագայում խախտվում է ռիթմական միությունը:

Վերցնենք մի երկատող.

Քամին ավազից / ու փխրուն հողից //
Երեխայական / լեռնապարեր է / սարքում անընդհատ /Ն.տ., 35/:

Դժվար չէ դիտել, որ նախադասության կենտրոնական անդամը բայ-ստորոգյալը, ունի տարաբնույթ մի քանի լրացումներ, որոնք արտասանական դրությամբ համարժեք չեն: Այդ լրացումներն են *քամին* /ենթակա/, *ավազից, հողից* /անջատման խնդիրներ/, *լեռնապարեր* /ուղիղ խնդիր/, *անընդհատ* /ձևի պարագա/: Ամբողջ նախադասության մեջ առկա են ռիթմական ոտքերով պայմանավորված երեք ոչ այնքան զգալի դադարներ [նշված / նշանով] և մեկ տևական միջոց [նշված // նշանով], որ հիմք է տվել տողատման համար: Երկու անուղղակի խնդիրները դրությամբ հեռացել են բայ-ստորոգյալից և յուրովի մոտեցել ենթակային, թեև նրա հետ քերականորեն չեն առնչակցվում /«Քամին ավազից ու փխրուն հողից...»/. ըստ որում այստեղ *ավազից*-ը արտասանությամբ ավելի սերտ է կապված *քամին* ենթակային, քան *հողից*-ը, քանի որ նախ նրա հետ կազմում է մեկ բարդ ոտք, երկրորդ *հողից*-ը իր հերթին ստացել է լրացում /*փխրուն* - որոշիչ/ կազմելով նոր անդամ և բաժանվելով նախորդից որոշ դադարով: Գալով բայական մյուս լրացումներին՝ ուղիղ խնդրին ու պարագային /*լեռնապարեր, անընդհատ*/, ստորոգյալի հետ միևնույն բարդ ոտքի մեջ սերտաճել է, եթե կարելի այսպես ասել, միայն վերջինը /*սարքում անընդհատ*/: Իսկ խնդրի արտասանական աղերսը բայ-ստորոգյալի հետ թեև պարագայի համեմատ փոքր-ինչ նվազ է, բայց անհամեմատ ուժեղ անուղղակի խնդիրների դիմաց, մանավանդ որ այդ խնդիրներին լրացյալից հե-

ռացրել է ոչ միայն ինքը, այլև իր՝ մեկ ամբողջ բարդ ոտք կազմող լրացում ուղիչը /*երեխայական*/:

Այսպիսով՝ հաշվի առնելով նաև բառական ոտքերի միությունը, նախադասությունը տրոհվել է արտասանական երկու ավարտուն միավորի, որոնց արանքում կա հնչյուններից, ասել է թե արտասանվածքից զերծ մի շոշափելի միջոց: Սա էլ հենց պայմանավորել է նոր բանաստողի ստեղծումը:

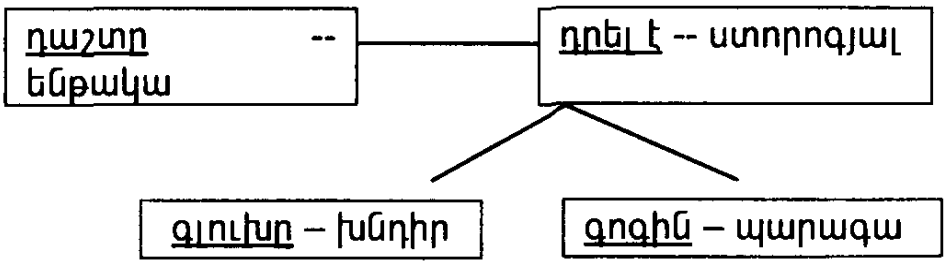
Հայերենի շարահյուսությունը, շնորհիվ կապակցության ձևերի ու եղանակների, այլև բառադասության խիստ բազմազանության ու ճկունության, իրոք որ հարուստ հնարավորություններ է ընձեռում նույնիսկ մեկ նախադասության սահմաններում առաջ բերելու ռիթմական ավելի մեծ միավորներ, քան բարդ ոտքն է՝ ստեղծելով նախադրյալներ տողերի անհրաժեշտ անցումների համար, առանց փոքր-ինչ խախտելու արտահայտության ու բովանդակության բարձրագույն դաշնակը:

Նման հնարավորություն ամենից առաջ ի հայտ է գալիս այն ժամանակ, երբ լրացումը իր հերթին ստանում է մի որևէ լրացում կամ լրացումների խումբ, ինչպես վերի օրինակում: Երբ լրացումը լրացյալից անջատվում է ընդմիջված անդամներով, քերականական կապը ամենևին էլ չի խզվում նրանց միջև, միայն թե առաջանում են նոր միություններ՝ արդեն ոչ թե շարահյուսական, այլ արտասանական, ինչը և նախապայմանն է ամեն մի տողատման, մանավանդ ոտքերի կամ անդամների անհավասար քանակով տողերի համար:

Ըստ որում՝ որքան շատ լինեն այդ լրացման լրացումները, այդքան շատ իրարից կհեռանան բառակապակցության եզրերը, որով ավելի դյուրին կդառնա տողանցի խնդրի լուծումը: Քննենք ևս մեկ հատված.

Հորիզոնի գիրգ-գգվոտ գոգին
Իր գանգրագիսակ գլուխն է դրել
Մեկնըված դաշտը
Մի անտառապատ մեծ լեռան տեսքով /Ն.տ., 139/:

Նախադասության պարզեցված գծապատկերը, ավելի ճիշտ՝ կմախքը կլինի՝ «Դաշտը գլուխը դրել է գոգին»:




Ընդմիջում այստեղ չկա, եթե չհաշվենք մեկ կենտ խնդիրը /*գլու-*

*խըl*, որ ընկել է ենթակայի և ստորոգյալի արանքում /«Դաշտը *գլուխը* դրել է գոգին»/: Ուստի համարյա թե չկա նաև մտքի դադար: Իսկ երբ լրացումներից յուրաքանչյուրը իր հերթին ստանում է լրացում կամ լրացումներ, վեր է ածվում մի նոր բառակապակցության /մեկը բավականին ծավալուն *Մի անտառապատ մեծ լեռան տեսքով* <u>դաշտ</u>/, և ստեղծվում են շարահյուսական ավելի մեծ միավորներ, որոնք պահանջում են արտասանական նոր միություններ՝ ըստ մասերի միջև եղած առավել մեծ միջոցների: Թե որո՞նք են այդ միջոցները, պարզ երևում է բնագրային օրինակից /մեկ միություն է ստեղծել, օրինակ, տեղի պարագան, որ, միանալով իր լրացումներին, հեռացել է լրացյալից բայից, մեկ այլ միություն՝ ենթական՝ իր որոշիչով, երրորդ միությունը տրոհված որոշիչն է, որ էլ ավելի է հեռացել որոշյալից՝ ոչ առանց իր մեկ հատկացուցիչի և երեք որոշիչի օգնության/:

Վերջին օրինակը առավել ցայտուն արտացոլում է շարահյուսական մեկ այլ հատկանիշ, որ ուղղակիորեն առնչվում է տողանցին: Դա է բառադասությունը:

Սա իր հերթին ավելի է ընդարձակում տողատման հնարավորությունները մեկ պարզ ծավալուն նախադասության սահմաններում: Մի տեղ իրար բերելով լրացում-լրացյալները, մի ուրիշ տեղ ընդմիջելով դրանք նոր անդամներով, երրորդ դեպքում շրջելով ընդունված կարգը /շրջուն շարադասություն/ հեղինակը լուծում է ոչ միայն տրամաբանական-մտային խնդիրներ՝ առաջին գծի վրա բերելով ու ընդգծելով թեմատիկ նյութի այս կամ այն տարրը, այլև զուտ տաղաչափական-բանաստեղծական ու արտահայտչաան հարցեր՝ կյանքի կոչելով քնարական հյուսվածքի նոր ձևեր ու եղանակներ:

Բառերի դասավորությամբ ու դիրքով է, վերջապես, ստեղծվում չափածո խոսքի հիմքերից մեկը, եթե չասենք՝ հիմքերի հիմքը, ռիթմական նվազագույն այն միությունը, որ կոչվում է *ոտք:*

Պ. Սևակը լավ է զգում բառադասության նշանակությունը բանատողի ու բանատան կառույցում: Նրա մտածողության ինքնատիպությունը և քերթողական արվեստի վարպետությունը ի հայտ են գալիս շարահյուսական մինչև իսկ այս «հասարակ» թվացող իրակության գործառությամբ:

Ասվածի լավագույն վկայությունն է, ի թիվս այլ գործերի և ԵԼ ժողովածուն, որից վերը քննված կտորները միջանկյալ ցուցադրում էին նաև բառերի որոշակի դասավորության յուրահատկությունները:

Դիտարկենք և հետևյալ հատվածը. վերցված է «Ճամփորդություն դեպի ետ» ոտանավորից, որի մեջ խոսվում է սիրո հավերժության, կյանքի հարատևության ու մահվան փիլիսոփայության մասին: Սիրո մեջ, ասում է նա, սկիզբն է, որ ամեն անգամ տարբեր է, վերջը միշտ էլ

նույնն է, ուստի՝

Եվ ուզում եմ, որ սկիզբը լինի այնպես,
Ինչպես /հիշի՛ր/ այն ժամանակ,
Երբ կրակը մեզ նկարեց իր ստվերով
Քարանձավի խոնավ պատին
Ու բոցեղեն իր տագնապով ճիշտ ու ճկուն կերպավորեց
Քո սարսո՛ւռը,
Իմ թրթի՛ռը,
Իրարատենչ մարմինների մեր փոխադարձ ճարակո՛ւմը,
Որով կյանքի կրակը միշտ մնաց անշեջ՝
Ծխանման տառապանքով
Եվ բոցածև երջանկությամբ /Ն.տ., 171/:

Բազմաբաղադրիչ այս նախադասության մեջ մեզ տվյալ դեպքում հետաքրքրում են ընդգծված միավորական համաստորադաս նախադասությունները: Առկա են երկու գրեթե նույնիմաստ ստորոգյալներ՝ *նկարեց* և *կերպավորեց*, յուրաքանչյուրը իր լրացումներով: Առաջին եզրում հեղինակը նպատակ է դրել առանձնացնել ու ընդգծել տեղի պարագան: Որպեսզի ընդգծվի, ցանկալի է առանձին տող, իսկ սրա համար անհրաժեշտ է վերի մեզ արդեն ծանոթ պայմանը. տվյալ անդամը պետք է զգալիորեն հեռացած լինի իր լրացյալից և ավելի սերտ կապի մեջ մտնի իր լրացումների հետ, ինչպես որ է՛ բնագրում: Դրա համար էլ բային նախ հաջորդում է միջոցի անուղղակի խնդիրը /որ բառերի մի կապակցություն է՝ *իր ստվերով*/, հետո նոր միայն գալիս է տեղի պարագան՝ արտահայտված եռանդամ բառակապակցությամբ [փակագծված նկատենք, որ *եռամդամ* արտահայտությունը այստեղ պայմանական է, քանի որ էությամբ առկա են երկու երկանդամ բառակապակցություններ, մեկ՝ որոշչային */խոնավ պատ/*, մեկ հատկացուցչային */քարանձավի պատ/*, երկուսի համար ընդհանուր գերադաս անդամով]:

Ըստ որում՝ բայը այդ բառակապակցության ոչ առաջին, ոչ էլ երկրորդ միավորների հետ ոչ մի առնչություն չունի, այլ գերադաս հարաբերությամբ կապվում է բառերի միության հիմնանդամի՝ երրորդ և վերջին տարրի հետ՝ *նկարեց* [քարանձավի խոնավ] *պատին*: Այսպիսով՝ որոշակի դադարով այն պետք է զատվի և զատվում է բայից, որին ավելի մոտ է իր սեփական անուղղակի խնդիրը, քան ինչ-որ որոշիչ ու հատկացուցիչ, որոնք ոչ թե իր անմիջական լրացումներն են /որպիսիք չեն կարող լինել/, այլ լրացման լրացումներ: Այդտե՛ղ է հենց կատարվել տողանցը:

Հատուկ շարադասությունը ստեղծել է այն դադարը, որ

անհրաժեշտ էր նոր տողի գոյացման համար, որը իր հերթին անհրաժեշտ էր շեշտելու համար թեմատիկ տարրը: Բայց շարունակենք վերլուծությունը: Նույն նախադասության մեջ կան և այլ անդամներ, այդ թվում *մեզ* ուղիղ խնդիրը, բայց այն հեռու է ընդգծված լինելուց, մանավանդ որ իր բայի հետ միասին, մտնելով մեկ բարդ քառավանկ ոտքի մեջ /*մեզ նկարեց*/, համարյա զրկվել է նույնիսկ բառական շեշտից: Սա *պրոկլիզիայի* երևույթ է, երբ մեկ բառ կից իրեն հաջորդող բառի օգտին զրկվում է իր բառական շեշտից՝ ռիթմական շեշտը կարգավորելու համար: Պարզ է, որ բառական շեշտից զրկվելով այն տրամաբանական շեշտի կրողը չէր կարող լինել: Ուղիղ խնդրի բառական շեշտի կորուստը, որ պայմանավորված է բառադասությամբ, սակայն, պատահական չէ, այլ արված է հատուկ միտումով: Հեղինակի նպատակն էր առաջ և նախ շեշտել այն տեղը, որտեղ «քանդակվել էին իրենք» /«*քարանձավի խոնավ պատին*» ենթաբնագրում հավելյալ ակնարկ նախապատմական հնագույն արվեստի նմուշների, ուրեմն և սիրո հնագույն արտահայտության մասին/: Եվ քանի որ տեղը /տեղի պարագան/ արդեն հայտնի է և ընդգծված է խիստ շոշափելի կերպով, մնում է առաջին գծի վրա մղել տրամաբանական /տվյալ դեպքում նաև քերականական/ ուղիղ խնդիրը, որը, ինչպես կտեսնենք քիչ հետո, դառնում է թեմայի կենտրոն՝ այլ արտահայտությամբ: Կրկին կարդանք նախադասության երկրորդ մասը.

Ու բոցեղեն իր տագնապով ճիշտ ու ճկուն կերպավորեց
Քո սարսո՛ւռը,
Իմ թրթի՛ռը,
Իրարատենչ մարմինների մեր փոխադարձ ճարակո՛ւմը:

Այստեղ արդեն նույնպիսի ուժով, ինչպես վերը տեղի պարագան, ընդգծվել են ուղիղ խնդիրները՝ ամեն մեկը գրավելով մի տող /լրացումները՝ իրենց լրացումներով. այս դեպքում արդեն հոգուտ ուղիղ խնդրի շեշտակորույս են եղել հատկացուցիչները՝ ստեղծելով *պրոկլիտիկ* կոչված ոտքեր/: Փույթ չէ, որ ստացվել են խիստ անհավասար տողեր՝ 4//1//1//4 սկզբունքով շարժվող անդամներով: Թերևս հենց դրա շնորհիվ է, որ իբրև մտային-թեմատիկ տարրեր առանձնացվել են անհրաժեշտ բառախմբերը, ինչին և ձգտել է հեղինակը:

Մյուս կողմից՝ պատահական չէ և այն, որ բոլոր չորս տեղերը վերջանում են բառակապակցությունների կենտրոնական անդամներով: Դա իր հերթին ավելի ևս նպաստում է տրամաբանական զորեղ շեշտադրությանը, քանի որ բառական շեշտերի կորուստ որտեղ ասես թույլատրելի է, բայց ոչ երբեք տողավերջում:

Տողանցի համար, իսկապես, անչափ կարևոր է հատկապես տողավերջի անդամի ռիթմը: Վերջին անդամը /եթե տողը մեկանդամանի

է, ապա այդ իսկ անդամը/ ըստ էության կապում է վերին և ստորին տողերը իրար, մանավանդ, երբ բացակայում է հանգը, և տողերն էլ անհավասար են: Նման պարագաներում այնպես է կառուցվում տողը, որ նրա վերջին անդամը շարահյուսական ավելի մեծ դադարով է բաժանված լինում հաջորդ անդամից, այսինքն մյուս տողից, քան տողամիջի դադարները: Վերջանդամը կամ եզրանդամը ռիթմական առավելագույն արահայտչականություն է ստանում, երբ իր կառուցվածքով ու շեշտադրությամբ համահնչյուն է մյուս կից տողերի վերջանդամներին /իգական, արական, հազվադեպ ստեղնյան և այլն/:

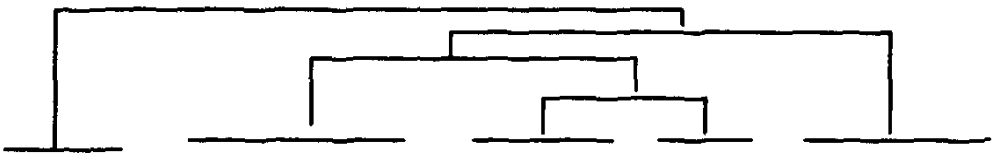
«Տաղաչափական բոլոր համակարգերում, - ասում է Մ. Շտոկմարը, - սկսած հնդկական դպրոցից, հին հունական ու լատինական տաղաչափությունից և վերջացրած ժամանակակից գրականությունների վանկական ու շեշտական բանաստեղծական համակարգերով, տողի վերջը կամ կլաուզուլան ունի առանձնակի նշանակություն» /***М. П. Штокмар***, **Рифма Маяковского, М., 1958,** էջ 88/:

Պ. Սևակի լեզվական արվեստի յուրահատկություններից է և այն, որ նա բանատունը, պատկերը կամ տողը հյուսելիս չի օգտվում կառուցվածքային մեկ միջոցից կամ արտահայտությունից, որքան էլ այն արտահայտիչ լինի ու նպատակային: Նա սկզբունքորեն խուսափում է միագիծ կառույցներից ձգտելով բազմակերպության: Հաճախ կարելի է հանդիպել բանատողի և բանատան այնպիսի արտահայտություններին, որտեղ իրար կողքի գոյակցում են տնատման ու տողատման մի քանի սկզբունքներ: Որոշ տողեր, դիցուք, ներկայացնում են բարդ ամբողջի բաղադրիչ նախադասություններ /կախյալ թե անկախ/, ուրիշները տրոհված են ըստ բառակապակցությունների և այլն: Հմմտ.

1. Այս ախտը միայն նրանց է կպչում,
2. Ովքեր յոթ հազար յոթ գույն են տեսնում ծիածանի մեջ,
3. Ովքեր լսում են
4. Մոլեկուլների խելահեղ վազքի համանվագը
5. Այն մուրճերի մեջ կամ կացինների,
6. Որոնք մինչև իսկ զնգոց չեն հանում,
7. Այլ համր են ու լուռ կուռքերի նման /ն.տ., 214/:

1-ին, 2-րդ, 6-րդ, 7-րդ տողերը մեկական նախադասություններ են, ուրեմն գործել է կառուցվածքային մեկ սկզբունք: 3-րդ, 4-րդ, 5-րդ տողերը բոլորը միասին, ընդգրկում են ընդամենը մեկ նախադասություն համաստորադաս 2-րդ տող-նախադասությանը: Նրանում տողացը կատարվել է հիմք ունենալով բառակապակցությունները, ըստ որում վերջիններս, ինչպես և վերի այլ օրինակներում, իրենց հերթին ներկայացնում են մեկ այլ այն կապակցության ստորադաս եզրը, որի գերադաս անդամը գտնվում է առանձին, իրեն նախորդող կամ

հաջորդող տողում: Օրինակ, ասենք, «*մոլեկուլների խելահեղ վազքի համաձվագը*» ծավալուն բառակապակցությունը, որ գրավել է ինքնուրույն տող և, իմիջիայլոց, իր հերթին կազմված է երկու ավելի փոքր կապակցություններից /*խելահեղ վազք, մոլեկուլների վազք*/, ինքը այլ բան չէ, քան բայական բառակապակցության ստորադաս թևը, ինչպես



Լսում են մոլեկուլների խելահեղ վազքի համաձվագը:

Իսկ գերադաս անդամը բայ-ստորոգյալը, իր ենթակայի հետ միասին վերի կից տողում է: Եթե բառակապակցությունը չունենար փակագծված ձևերն ու բառադասությունը, բայ-ստորոգյալից հետո հազիվ թե ստեղծվեր այնքան դադար, որ բավարարություն տար տողատման պահանջին: Կարելի էր, ասենք, բուն ուղիղ խնդիրը բերել անմիջապես իր լրացյալի կողքը այնպես, որ նրա /խնդրի/ լրացումները շրջուն շարադասությամբ հաջորդեին իրեն, օրինակ «*Ովքեր լսում են համաձվագը* մոլեկուլների խելահեղ վազքի»: Սակայն առնվազն երեք պատճառով այսպես չէր կարելի վարվել. ա. բայն ու խնդիրը այս մասնավոր դեպքում, կազմելով արտասանական մեկ միություն, չէին կարող անջատվել ու անցնել առանձին տողեր, բ. ըստ ստեղծված նոր դադարի առանձին տող կարող էր անցնել *խնդրի լրացումը* /հարկավ իր լրացումներով/, ուստի և կընդգծվեին սրանք և ոչ թե ուղիղ խնդիրը, որով կկորչեին իմաստային շատ նրբերանգներ, գ. կխախտվեր և կխզվեր նույն բայի կապը իր խնդրին հաջարդող մյուս լրացումների տեղի պարագաների հետ /5-րդ տող/:

Այսպիսով բանատողի կառուցման հիմնական սկզբունքներից մեկը նախադասությունից ավելի փոքր շարահյուսական միավորների բառակապակցությունների միջոցով առաջացող արտասանական դադարների հաշվառումն է:

Բառակապակցությունների մեջ նույնպես, ինքնին հասկանալի է, գործում են շարահյուսական հատուկ օրինաչափություններ, որոնք նպաստում են առանձնացնելու և ընդգծելու թեմատիկ այս կամ այն տարրը, գաղափարի այս կամ այն արտահայտությունը:

4. Պատահում են դեպքեր,երբ առանձին բառեր գրավում են առանձին տողեր: Այստեղ դիտելի է տարբերակված երկու բնորոշ հատկանիշ:

Ա. Եթե այդ բառերը դիմավոր բայեր են և չունեն լրացումներ, կարող են ստեղծել առանձին նախադասություններ /համադա՞ս, գերադա՞ս, ստորադա՞ս, թե՞ ավարտուն ամբողջական նախադասություններ, միևնույնն է/: Սրանք բավականաչափ հաճախված են: Հմմտ.

Բացվի՛ր,
Բացվե՛նք,
Որ արթնանա
Մեր հոգու մեջ դարեր նիրհող
Մտերմությունն ամենահաղթ /ԵԼ, 172/:

Առաջին երեք տողերը ներկայացնում են մեկական դիմավոր բայեր /չհաշված երրորդի սպասարկու բառը՝ շաղկապը/: Սկզբի երկուսը անկախ նախադասություններ են /ըստ որում՝ երկուսը միասին կազմում են մի ռիթմական բարդ ոտք՝ երկու մեծավերջ/. երրորդով սկսվում է բնույթով նպատակի պարագա նոր ընդարձակ նախադասություն: Սրա ծավալի համեմատ՝ աճում են ռիթմական անդամները:

Նման կառույցներում ևս, ըստ էության, գործում է *ամեն մի նախադասությունը =մի տող* հիմունքը, որին ծանոթ ենք վերի շարադրանքից:

Բ. Թեև քիչ, բայց կան դեպքեր, երբ ոչ միայն դիմավոր բայերը, այլև այլ անդամներ առանձնանում են կից միավորներից ու գրավում անկախ տողեր:

Այսպես՝ ենթական.

Եվ երեկոն
Ամփափվում է քո ծնկների ծալերի մեջ. /ԵԼ, 160/:
Քանզի թեպետ բախտ մենք ենք փընտրում,
Բայց բախտը, բախտը,
Բախտն է մեզ ընտրում /Ն.տ., 136/:

Երկրորդ օրինակում հեղինակը նպատակ է ունեցել ընդգծելու հակադրությունը համադասական նախադասության ներհակական եզրերի միջև, ուստի և առանձնացրել է երկրորդ հատվածի ենթական և կրկնել երեք անգամ, երկու տողում: Կրկնությունը իր հերթին ստեղծում է որոշ դադար, որ հարկավոր է տողանցի համար:

Ինչպես կարելի է նկատել բերված քաղվածքներից, երբ տողը ներկայացնում է վանկերի սակավ թվով անդամներ /հմմտ. «Բայց բախտը» = 3 վանկ, «բախտը» = 2 վանկ/, բարդ ոտքը տաղաչափական տեսակետից մնում է թերի /դրա մասին կխոսվի ստորև, ավելի մանրամասն/:

Նման թերի */կատալեկտիկ/* տողերը ոչ միայն չեն խանգարում գաղափարական մղումին, այլև նպաստում են արծարծված խնդիրը լուծելու առավել խորությամբ ու զգացական լիցքով:

Այլ լրացումներ:

Եվ ես ուզում եմ, որ շրջապատես
Ինձ այլ բույրերով
Հողի,
Վարունգի,
Խոտի՝,
Մատիտի՝,
Բույրով մանկության,
Բույրով մաքրության /Ն.տ., 141/:

Այստեղ ևս ռիթմական տեսակետից *լիատակտ* տողերին հաջորդում են *թերատակտ* տողեր. ընդգծված չորս տողերը էությամբ ներկայացնում են բարդ ոտքերի կամ անդամների մասեր, այսպես ասենք մեկական մեծավերջ ու վերջատանջ, այսինքն երկու հնգավանկ անդամ՝ շեշտերի կայուն դրությամբ ու բաշխումով:

Հետևյալ օրինակում ոչ թե լիատակտ, այլ պակաս տակտամաս ունեցող տողին է հաջորդում թերի տողը, որով ասես յուրովի լրանում է տակտը, ամբողջանում ռիթմական միությունը:

Ճանճեր են նստած ինձ վրա
Այնպես,
Ինչպես քնջութը կաթնահունց հացին /Ն.տ., 144-145/:

*Այնպես* պարագան, ըստ էության, *ինձ* բառով սկսվող ռիթմական անդամի շարունակությունն է, մյուս տողն անցած մի մեծավերջ [«Ճանճեր են նստած / ինձ վրա // Այնպես...»]: Ընդսմին եթե չլիներ բառադասության ներհուն զգացողությունը, հազիվ թե հնարավոր լիներ նման սակավանդամ նախադասության մեջ ստեղծել արտասանական դադար տողատման համար: *Նստած* [են] *այնպես* բայական պարագայական բառակապակցությունը ընդմիջվել է միևնույն բայը գերադաս անդամ ունեցող մեկ այլ կապակցությամբ [*նստած* (են) // *ինձ վրա*], որով ձևի պարագան հեռացել է իր լրացյալից՝ ազատորեն անցնելով հաջորդ տողը: Եվ քանի որ զուգադիպել են ռիթմական և տրամաբանական շեշտերը, տողը դարձել է ավելի ուժունակ, քան այն դեպքում, եթե չտրոհվեր ու մնար որպես նախադասության շարունակություն լիատակտ տող:

Մեկ ինքնուրույն տող գրավող բառ-անդամները, ինչպես տեսանք, լիիմաստ բառեր էին՝ նյութական որոշակի բովանդակությամբ, որոնք, ըստ մեծի մասին, միաժամանակ հանդես էին գալիս իբրև թեմատիկ, նույնիսկ կենտրոնական տարր:

Այս տեսակետից չի կարելի չհամաձայնել Յու. Տինյանովի հետ, որ «եթե տողը սահմանափակվում է մեկ բառով, ապա քանի որ նախ

բառը հավասարվում է տողին, երկրորդ՝ այն առանձնացված դիրքում է, զգալիորոն մեծացվում է ու ընդգծվում նրա ուժը՝ նպաստելով բառի իմաստային հիմնական երանգները աշխուժացնելուն» /***Ю. Тынянов***, **Проблемы стихотворного языка, М., 1965**, էջ103/:

Թեև հազվադեպ, բայց ոչ առանց հիմքի Պ. Սևակը առանձին տող է հատկացնում և սպասարկու բառերին, որպիսիք են, օրինակ, շաղկապները: Հմմտ.

Եվ մի հատիկ իմ այս աչքով
Շատ եմ տեսնում,
Իսկ երկրորդով՝ ավելի շատ,
Որովհետև
Առողջ աչքով ես տեսնում եմ,
Իսկ կույր աչքով... մի՜շտ երազում... /և.տ., 43/:

Հեղինակը այստեղ հարցին մոտեցել է հակառակ դիրքերից. շաղկապը առանձնացրել է ոչ թե այն ընդգծելու համար, այլ վերջին երկու համաստորադաս նախադասությունների կշռույթավոր կառուցվածքը պահպանելու նպատակով:

## *Ոտքը, անդամը չափը*

Պ. Սևակը իր վերջին շրջանի ստեղծագործություններում, ինչպես նկատված է, ավանդական-դասական կառույցներից հետզհետե անցում կատարեց դեպի, այսպես ասած, *ազատ-անկաշկանդ* ձևերը: Նրա բանաստեղծության կառույցը՝ նորարարական իր համարձակ գյուտերով, որոնցով նախանշեց արդի հայոց չափածոյի աննախադեպ զարգացումը, այսուհանդերձ, մնաց բուն հայկական վանկական /sillabe կամ sillabic/ համակարգում: Սա նրա ստեղծագործության, այդ թվում՝ քննվող ժողովածուի տաղաչափական իշխող, եթե չասենք՝ միակ հիմունքն է: Սրա էությունը, ինչպես հայտնի է, վանկերի հավասարությունն է տողերում՝ կիսատողերի ու տողավերջերի ռիթմական շեշտերով: Ըստ որում՝ *տողերի հավասարություն* հասկացողությունը նրա ստեղծագործության մեջ չի բացարձակացվում այն իմաստով, որ դրանք պարտադիր հավասարապես պետք է ընդգրկեն, դիցուք, 8, 10, 12, 15, 16 և այլ քանակությամբ վանկեր: Վանկերի թիվը, ինչպես տեսանք վերը և դեռ էլի կտեսնենք, տատանվում է, միայն թե տողերը պետք է ներկայացնեն ավարտուն-ամբողջական անդամներ, այսինքն՝ պետք է ունենան անդամավոր զարգացում , որի հայտարարն է մեկ անդամի ընդգրկած վանկերի թիվը: Օրինակ, եթե մի տողը քառավանկ է [միանդամանի՝ 4 : 4], մյուսը կարող է լինել 8, 12, 16 վանկանի [երկանդամ՝ 8 : 4, եռանդամ՝ 12 : 4 և այլն], բայց ոչ երբեք՝ 9, 11, 13, 15

վանկանի և այլն, չհաշված տողամիջի և տողավերջի ռիթմական ձևափոխությունները, որոնց մասին խոսվեց և էլի կխոսվի ըստ փաստի ու գործի:

Մեկանդամանի տողերում, ինքնըստինքյան հասկանալի է, առկա է լինում միայն մեկ իշխող շեշտ: Երկու և ավելի անդամ ունեցող տողերում հիմնական շեշտերի թիվը համապատասխանաբար աճում է: Ըստ որում՝ ռիթմական շեշտերի դիրքը անդամների ներսում միանգամայն ազատ է, զերծ կայուն պարբերականությունից: Պատահական է ու անկանոն նաև երկրորդական շեշտերի դիրքը:

Պ. Սևակը, այսպիսով, մեկ անգամ ևս հաստատում է, որ վանկական սկզբունքը նույնքան հարազատ է հայոց լեզվի ոգուն ու էությանը, որքան վանկաշեշտականը:

Բանաստեղծության ռիթմական նվազագույն միավորը *ոտքն* է: Սա չափածո խոսքի էական տարրերից մեկն է: Ըստ Լ.Տիմոֆեևի «Ռիթմական անդամատման հիմքը բանատողերում հանդիսանում է զգացական խոսքի տրոհումը կարճ հատվածների, որոնք իրարից սահմանազատված են հնչերանգային-կազմավորող դադարներով» /*Л. И. Тимофеев*, **Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958,** էջ 70/:

Իր ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր շրջաններում և ամենից շատ թերևս ԵԼ-ում Պ.Սևակը կարևորել է այս, այսպես ասած, «կարճ հատվածների» ոտքերի դերը ոտանավորի կշռույթավոր հյուսվածքի մեջ: Ինչպես դիտեցինք վերը, ոտքի նշանակությունը մեծանում է նրանով, որ հեղինակը խուսափում է բանատողերի հավասարության սկզբունքի գործառությունից՝ դրանով իսկ տողերի ռիթմը փոխարինելով երբեմն պարզ, առավելապես բարդ ոտքերի ռիթմով:

Երբ բացակայում է նաև հանգը, ոտքը և անդամը ըստ էության դառնում են ռիթմական հիմնագործոններ:

Սա էլ հենց է՛ նշված գրքի տաղաչափական երկրորդ բնորոշ գիծը:

Իսկ որո՞նք են բանաստեղծի նախասիրած ոտքի տեսակները:

Պ. Սևակի հակումը որոշակի է ու հստակ: Իշխողը այստեղ քառավանկ ու հնգավանկ, մասամբ նաև վեցվանկանի բարդ ոտքերն են կամ, որ նույնն է, անդամները: Թեև հազվադեպ, բայց երբեմն այստեղ ու այնտեղ ցրված պատահում են նաև երկվանկ ու եռավանկ պարզոտնյա տողեր, որպիսիք մենք տեսանք վերը:

Բանատան ու տողի քննությունից պարզվեց նաև, որ հեղինակը իրեն բավականաչափ ազատ է զգում դասական կայուն ու անփոփոխ կառուցածների /օտար մի բառով՝ սխեմաների/ հարցում և հազվադեպ է դիմում դրանց օգնությանը: Նույնը ավելի մեծ չափերով վերաբերում է ոտքի ու անդամի խնդիրներին: Ամբողջ գրքում, օրինակ, հազիվ թե

գտնվի որևէ բանաստեղծություն, որում ամբողջապես պահպանված լինեն հայոց ավանդական մեծավերջյան կամ, ասենք, վերջատանջյան երկոտնյա, եռոտնյա ու թեկուզ քառոտնյա հյուսվածքները /2+2+2+2 կամ 3+3+3+3 և այլն/ դասական մաքրությամբ:

Եվ զարմանալի որևէ բան չկա այստեղ: Դա բնական է ու հասկանալի:

Եթե չի պահպանվում բանատների հավասարության կամ հավասար և անհավասար քանակով տողերից բաղկացած տների պարբերական կրկնության, այլև տողերի ըստ անդամների թվի հավասարեցման սկզբունքը, խոսք չի կարող լինել չափված-ձևված, հաստատուն գծապատկերների մասին, որպիսիք այնքան մեծ հաճախականությամբ հանդիպում են մեր անցյալի գրականության մեջ:

Սրանով հեղինակը հավաստում է այն հին ճշմարտությունը, որ ոչ ԻՆՉՊԵՍ-ը, ոչ ԻՆՉ-ը իրարից անկախ, առանձին վերցրած, որևէ արժեք չունեն, արժեքավորը դրանց փոխադարձ կապվածությունն է ու պայմանավորվածությունը, որ այլ կերպ կոչվում է ներդաշնակություն ձևի և բովանդակության:

Որ Պ. Սևակի ԻՆՉ-ը նոր էր ու ժամանակակից, որ իր էությամբ դարաշրջանի մարկային ոգու ու մտքի մեծ բռնկումներից էր, դա վեր է ամեն կասկածից, ինչպես կասկածի ենթակա չէ և այն, որ այդ ԻՆՉ-ը չէր կարող պարփակվել հին ձևերի ու կաղապարների մեջ, որքան էլ որ դրանք կատարյալ լինեին ու անթերի:

Ամեն մի *նոր* բացում է ի՛ր, սեփական ճանապարհը, նոր ճանապարհ որոշ իմաստով բացասելով հինը:

Սա հասարակության հոգևոր, մշակութային, տնտեսական ու քաղաքական-պատմական զարգացման հավերժական օրենքն է՝ անխախտ ու անկասելի:

«Ինչպես որ Ալիշանն ու Պատկանյանը հնացան Թումանյանի աչքում, այնպես էլ Թումանյանը հնացավ Վարուժանի ու Չարենցի աչքին: Չարենցն էլ օրեցօր հնանում է իմ ու քո աչքին: Ես ու դու էլ, գրում է Պ. Սևակը իր կրտսեր գրչակից ընկերոջը, - մեր կենդանության օրոք կհնանանք հաջորդ սերնդի աչքին: Այստեղ ոչ մի անսովոր ու արտառոց բան չկա: Եվ հնացածությունը վրա է հասնում լոկ այն ժամանակ և սոսկ այն պատճառով, որ հաջորդ սերունդների մտածողության եղանակը փոխվում է, մտածողության աստիճանը խորանում /կամ բարձրանում/: Ճաշակն էլ /սերունդների/ ձևվում է հենց այդ աստիճանի կամ եղանակի վրա» /տե՛ս «Գարուն» հանդես, Եր., 1972, № 6, էջ 71/:

Այս «նոր մտածողությունն» էլ ահա, որի ծնունդն էր Պ. Սևակը, բերեց իր բովանդակությանը հարմար արտահայտությունը և ձևը,

տվյալ պարագայում ձևեց տաղաչափական նոր ու ինքնատիպ հյուսվածքներ:

Քիչ առաջ ասվեց, որ բանաստեղծի նախասիրած չափը քառավանկ բարդ ոտքն է կամ, այսպես ասած, *պեոնը*:

Նախ՝ ի՞նչ բան է պեոնը:

*Պեոնը* կամ *պեանը*, իբրև գիտաբառ և հասկացություն, գալիս է հունական տաղաչափությունից: Paieon = որևէ աստծու ձոնված հիմն: Այն ընդգրկում էր երեք կարճ ձայնավոր, ավելի ստույգ՝ երեք կարճ ձայնավորներով վանկեր և մեկ երկար ու շարժուն ձայնավորով վանկ: *Պեոնին* հակադիր կազմություն էր *էպիտրիտը* /= 3 երկար և մեկ կարճ ձայնավոր, վերաիմաստավորված՝ երեք շեշտված և մեկ անշեշտ վանկով ոտք, որ հատուկ չէ տաղաչափական նոր համակարգերին/: Հունական ամանակական համակարգում կարճ ձայնավորը հավասար էր մեկ *մորայի*, երկարը՝ երկու: Ուրեմն պեոնը հավասար էր 5 մորայի:

Բանաստեղծական նոր համակարգերում /վանկական, վանկաշեշտական, համաշեշտ/ երկու մորան փոխարինվում են մեկ շեշտված վանկով, մեկ մորան՝ մեկ անշեշտ վանկով: Այսպիսով՝ հունական գրեթե բոլոր չափերը պահպանվում են նոր տաղաչափական համակարգերում՝ կարճ ու երկար ձայնավորները փոխարինելով շեշտված ու անշեշտ ձայնավորներով /մեծասարը = 1 երկար + մեկ կարճ ձայնավորով վանկ = 3 մորա = 1 շեշտված + 1 անշեշտ վանկ, մեծավերջը= 1 կարճ + 1 երկար ձայնավորով վանկ = 1 անշեշտ + 1 շեշտված վանկ, վերջատանջը = 1+1+2 =4 մորա, քողաղոտը = 1+2+1 =4 մորա = 1 անշեշտ + 1 շեշտված + 1 ամշեշտ վանկ և այլն/:

Պեոնը, ուրեմն, պարունակում է 4 վանկ՝ մեկը շեշտված: Ըստ շեշտված վանկի գրաված դիրքի էլ այն լինում է առաջին, երկրորդ, երրորդ, չորրորդ:

Հունական տաղաչափությունից ժառանգած ունենք նաև *պիռհիքոս* հասկացությունը /*շեշտասղում*/, որ հիմնավոր տեղ է գրավում նոր ու նորագույն տաղաչափություններում:

Փոքր-ինչ շեղվելով նյութից՝ նկատենք, որ շեշտասղման անհրաժեշտությունը ռուսական չափածոյում, մասնավորապես, մեծավերջյան բանաստեղծության մեջ առաջինը հայտնաբերեցին Տրեդիակովսկին և Լոմոնոսովը: Այդ իրողությունը ցուցադրելու համար նրանք հունարենից փոխ առան *պիռհիքոս* գիտաբառը, որ նշանակում էր երկու կարճ ձայնավորով ոտք /2 մորա/ վերաիմաստավորված՝ երկվանկ անշեշտ ոտք, որ կարող է փոխարինել և՛ մեծավերջին, և՛ մեծասարին:

Սակայն պիռհիքոսի էությունը, կապված լեզվի հնչյունական համակարգի հետ, բացահայտեց Ն. Չերնիշևսկին: Նա ապացուցեց, որ ռուսերենում, միջին հաշվով, յուրաքանչյուր երեք վանկին ընկնում է

մեկ շեշտ /ըստ նորագույն տվյալների՝ 2,8 վանկին՝ մեկ շեշտ, այսինքն՝ շեշտված և անշեշտ վանկերի հարաբերակցությունը 2,8 : 1 է/: Ուստի և, դիցուք, այն ժամանակ և այժմ այնքա՜ն տարածված 13 վանկանի վեցոտնյա մեծավերջյան տողում կարող է լինել ոչ թե պարտադիր վեց, այլ չորս կամ հինգ շեշտ, այլ կերպ ասած՝ մեկ-երկու ոտքի ամբարձման տակ կարող են ընկնել ու իրացվել անշեշտ վանկեր, որպեսզի հարկ չլինի անպայման գործառել երկվանկ շեշտակիր բառեր: Չափը բոլորովին չի խախտվի, եթե, օրինակ ˘—˘—˘ | | ˘—˘—˘—˘ գծապատկերը փոխարինվի ˘—˘—˘—˘ | | ˘—˘—˘—˘ գծապատկերով [աղեղը նշում է անշեշտ վանկը /˘/, հորիզոնական գիծը շեշտված վանկը /—/ ]:Հմմտ. ***Н. Г. Чернышевский*, Полное собрание сочинений, т. 2, М., 1949**, էջ 469-472/:

Գանք հայոց չափածոյին: Օրինակ

Հեռո՜ւ, մոտիկ ընկերներին, աշխարհներին, արևներին,
Հրանման հոգիներին:
Բոլո՜ր նրանց, ում որ հոգին վառվում է վառ,
Բոլո՜ր նրանց հոգիներին արևավառ,
Կյանքի՜, մահի՜ այս ամեհի աղջամուղջում
Ողջակիզվող հոգիներին՝ ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն:

Կարդալով առաջին իսկ տողի առաջին իսկ բառերը, ապա երկրորդ, երրորդ և մյուս տողերը մենք զգում ենք հնչյունական որոշակի ելևէջավորում, որոշակի, եթե կարելի է այսպես ասել, «ռիթմական ալիք»: Մեկ որ մեր ականջը ընտելացավ այդ ռիթմական ալիքին, հաջորդ տողերը կարդացվում են այդ նույն ալիքի հենքի վրա, նրա ազդեցությամբ: Նման շարժումը արդեն ստանում է իներցիայի ուժ, *ռիթմական իներցիայի ուժ*:

Չարենցյան տողերի ռիթմական ալիքի էությունը այն է, որ շեշտի տակ են զույգ վանկերը /«Հեռո՜ւ, մոտի՜կ, ընկերների՜ն, աշխարհների՜ն, արևների՜ն»/: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ, ճիշտ է, շեշտված են *միայն զույգ*, բայց *ոչ բոլոր զույգ* վանկերը, քանի որ 16 վանկանի տողում առկա է ընդամենը 5 շեշտ *ութի փոխարեն*: շեշտազուրկ են 6, 10, 12-րդ վանկերը *ընկեր/ների՜ն/, աշխարհ /ների՜ն/, արև /ների՜ն/*: Ո՛չ նույնպիսի հաջորդականությամբ, բայց շեշտասղումներ կան նաև մյուս տողերում, թեև շեշտերը դարձյալ պարտադիր կրում են *միմիայն զույգ* վանկերը, այսինքն՝ ուժեղ տեղեր, նորագույն արտահայտությամբ *իքթեր* ներկայացնում են միայն զույգ վանկերը:

Արդ ի՞նչ չափով են գրված այս տողերը *մեծավերջյա՞ն*, թե՞ *պեոնյան:* Եթե պեոնյան են, պետք է ընդունել, որ կատարվել է *շեշտահավելում*, ինչը սովորական երևույթ է տաղաչափության մեջ, և մենք դեռ այդ մասին առիթ կունենանք խոսելու: Բայց այդ դեպքում ա/ ին-

չո՞ւ շեշտեր ավելացել են հենց միայն *զույգ*, այլ ոչ թե *կենտ* վանկերի վրա /գոնե նմուշի համար մեկ տեղ էլ կենտ լիներ/, բ/ ինչո՞ւ պեոնների միմիայն չորրորդ վանկն է շեշտված և ոչ, ասենք, երկրորդ, որ նույնպես զույգ վանկ է, էլ չասած կենտ վանկերի մասին: Մյուս կողմից ինչո՞ւ ամպայման կարծել, թե *կատարվել է շեշտահավելում* և ոչ թե շեշտասղում: Միգուցե դա մաքուր մեծավերջյա՞ն չափ է՝ մի շարք պիռհիքոսներով: Չէ՞ որ լիուլի համապատասխանում է մեծավերջի ռիթմական ալիքին, որի ոչ բոլոր, բայց լոկ զույգ վանկերն են շեշտակիր լինում և բնավ երբեք կենտ:

Նույնը վերաբերում է նաև մեծասարին: Քանի որ մաքուր մեծասարյան չափը հատուկ չէ հայերենին, քննենք Բալմոնտի հետևյալ գողտրիկ տողերը.

**Спите, полумёртвые, увядшие цветы,**
**Так и не видавшие расцвета красоты.**

—◡◡◡—◡◡◡—◡◡◡—(◡◡◡)
—◡◡◡—◡◡◡|—◡◡◡—(◡◡◡)

Տողավերջի փակագծված անշեշտ վանկերը նշում են վանկասղումը, այսինքն՝ տողերի *թերակատար կատալեկտիկ* բնույթը: Գծապատկերից պարզ դիտելի է, որ միայն կենտ վանկերն են շեշտի տակ, թեև ոչ բոլորը /1-ին, 5, 9, 11-րդ վանկերը/: Ոչ մի զույգ վանկ շեշտակիր չէ: Ուրեմն գործ ունենք մաքուր մեծասարյան ռիթմական ալիքի հետ՝ յուրաքանչյուր մեծասարից հետո կանոնավորապես մեկական պիռհիքոսի առկայությամբ:

Մեր առջև ծառանում է նույն հարցը. արդյոք սա պեոնյա՞ն չափ է, թե՞ մեծասարյան /կամ երկմեծասարյան, որ հիմքով նույնն է մեծասարի հետ, ինչպես որ երկմեծավերջը մեծավերջի հետ/: Ստացվում է, որ նույնոտնյա պեոնյան չափը կենտ վանկերի շեշտման դեպքում նույնական է մեծասարյան չափի հետ, զույգ վանկերի շեշտման դեպքում՝ մեծավերջյան. ուրիշ խոսքով՝ 1-ին և 3-րդ պեոնները այլ բան չեն, քան մեծասար + պիռհիքոս /**Пн**$_1$ = **Х** + **П**$_2$, **Пн**$_3$ = **Х** + **П**$_1$ և այլն/: Երկրորդ և չորրորդ պեոնները իրենց հերթին նույնանում են մեծավերջի հետ՝ դարձյալ շեշտասղումով /**Пн**$_2$ = **Я** + **П**$_2$, **Пн**$_4$ = **Я** + **П**$_1$/:

Ահա ընդհանուր գծապատկերը, որտեղ ավելի թափանցիկ է երևում այս եզրակացությունը.

1-ին **Пн** = **Х** + **П** (¯˘+˘˘)
2-րդ **Пн** = **Я** + **П** (˘¯+˘˘)
3-րդ **Пн** = **П** + **Х** (˘˘+¯˘)
4-րդ **Пн** = **П** + **Я** (˘˘+˘¯)

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Այստեղ և այսուհետև կկիրառվեն պայմանական հետևյալ նշանները. Я /յամբ/ = մեծավերջ, Х /քորեյ, խորեյ կամ տրոքեոս/ = մեծասար, Ан /անապեստ/ = վերջատանջ, Аб /ամֆիբրաքոս/ = քողաղոտ, Ам /ամֆիմաքրոս կամ կրետիկոս/ = քողաբորբ, Пн = պեոն /որ կարող է լինել՝ $Пн_1$ = առաջին պեոն, $Пн_2$ = երկրորդ պեոն, $Пн_3$ = երրորդ պեոն և $Пн_4$ = չորրորդ պեոն, Пм = պենտոն, П = պիռհիքոս կամ շեշտասղում /որ կարող է լինել $П_1$ կամ $П_2$ կամ, օրինակ $П_{2-4-6}$, այսինքն՝ առաջին ոտքն է շեշտակորույս, երկրորդ ոտքը, վերջին դեպքում՝ 2-րդը, 4-րդը , 6-րդ ոտքերը և այլն/:*

*Բացի П-ից, մնացած բոլորը կարող են ունենալ աստիճանացույց, որ ոտքերի քանակի ցուցիչն է. այսպես՝ $Ан^4$ = քառոտնյա վերջատանջ, $Я^5$ $П_{2-4}$ = հինգոտնյա մեծավերջ՝ երկրորդ և չորրորդ անշեշտ ոտքերով և այլն:*

Ըստ վերը նշված սկզբունքի մեծավերջյան /ռուսերենում, լեհերենուն, անգլերենում՝ նաև մեծասարյան/ չափերով գրված երկերում անխուսափելիորեն գործառվում են նաև պեոնյան բառական ոտքեր, որ էությամբ, տեսանք, այլ բան չեն, քան նույն **Я**-ն ու **Х**-ը կից անշեշտ ոտքերով /**П**-ով/:

Մեծավերջյան ու մեծասարյան չափերի մեջ պեոնի թափանցումը և պեոնյան չափերի մեջ մեծավերջի ու մեծասարի գործառույթները առանձին հեղինակների հիմք են տվել առհասարակ հրաժարվելու պեոնի ճանաչումից: Այսպես՝ Բ.Տոմաշևսկու նման տաղաչափագետը մերժում էր քառավանկ բարդ ոտքերի՝ պեոնների գոյությունը ռուսական չափածոյում՝ գտնելով, որ դրանք կա՛մ մեծավերջյան են, կա՛մ մեծասարյան, կա՛մ դրանց այլևայլ խառնուրդներ՝ **Я + П** կամ **Х + П**՝ այլևայլ հաջորդականությամբ */Б.В.Томашевский,* **Стилистика и стихосложение, Л., 1959,** էջ 403 և հջ./:

Այժմ դառնանք մեր բուն նյութին՝ Պ. Սևակի պեոնյան հյուսվածքին: Միգուցե նրա կիրառած քառավանկ բարդ ոտքե՞րն էլ պեոնան չեն, այլ մեծավերջյան կամ երկմեծավերջյան **П**-ների պարբերական գործառությամբ **(ЯП)** կամ առանց դրանց /բայց ո՛չ, իհարկե, մեծասարյան՝ հայերենի շեշտադրության հայտնի յուրահատկության պատճառով/:

Կարդանք մի հատված «Բեռան ներքո» բանաստեղծությունից փակագծված նշելով գծապատկերը.

1. Անցնում էիր: (˘ – ˘ ˘ )
2. Ողջ երեկոն քոնն էր կարծես, (˘ ˘ ˘ – | – ˘ ˘ ˘ – )
3. Ողջ երեկոն՝ իր բույրերվ ու ջերմությամբ: (˘ ˘ ˘ – | ˘ ˘ ˘ – | ˘ ˘ ˘ – )

4. Երկարափեշ եթե լիներ հագուստը քո, (˘˘˘-|˘˘˘-|˘˘˘-)

5. Ես կասեի, (˘˘˘-)

6. Որ երեկոն քարշ է գալիս քո ետևից (˘˘˘-|-˘˘-|˘˘˘-)

7. Քո հագուստի փեշի նման /ԵԼ, 160/: (˘˘˘-|˘˘˘-)

Ռիթմական ալիքը որոշակի է ու մեկին. բացառությամբ 2 և 6-րդ տողերի աննշան շեղումների՝ շեշտի տակ են զույգ վանկերը, թեև ոչ բոլորը: Թվում է, թե տողերը զարգանում են 4-րդ պեոնով. երկու տեղ կատարվել է շեշտի հավելում /4-րդ և 7-րդ տողերի վերջին անդամներում/, սակայն չի խախտվել ռիթմական ընդհանուր շարժումը, քանի որ շեշտեր ավելացել են դարձյալ զույգ վանկերի վրա, որ նշանակում է, թե պեոնները փոխարինվել են երկմեծավերջով: Ուրեմն, սխալված չենք լինի, եթե տողերի բանաձևը արտահայտենք նաև այսպես՝

**1. Я$^2$ П$_2$**
**2. Я$^4$ П$_1$ + ХЯ**
**3. Я$^6$ П$_{1-3-5}$**
**4. Я$^6$ П$_{1-3}$**
**5. Я$^2$ П$_1$**
**6. Я$^6$ П$_1$ + ХЯ + Я$^2$ П$_1$**
**7. Я$^4$ П$_1$**

Իսկ սա արդեն մեծավերջյան չափ է ազատ տողերով, որի մասին խոսվեց վերը (**Я$^2$** -ից մինչև **Я$^6$**) շեշտերի պարբերական կորուստով /երկու տեղ նաև տեղափոխումով՝ 2, 6-րդ տողերում/: Այսպիսի կառույցներ թեև քիչ, բայց պատահում են ԵԼ ժողովածուում: Սրանք դասական մեծավերջի նոր արտահայտություններ են: Չնայած շեշտասղումներին՝ կարելի է վստահորեն ընդհանրացնել, որ այստեղ շեշտերի դիրքը կայուն է. կենտ վանկերը շեշտակիր չեն, թույլ են, իքթեր ներկայացնում են միայն զույգ վանկերը: Ռիթմը բարձրացող է՝ հայոց դասական բանաստեղծության սկզբունքներին հար ու հարազատ:

Սակայն ավելի հաճախադեպ ու օրինաչափ են շեշտերի տեղաշարժերը մերթ զույգ, մերթ կենտ վանկերի վրա: Այս պարագայում, ինքնին հասկանալի է, չեն կարող առաջ գալ ոչ մեծավերջյան և ոչ, մանավանդ, մեծասարյան ռիթմական ալիքներ: Հետևաբար, այստեղ գործ ունենք անկայուն շեշտերի հետ, ընդհանրապես պեոնների հետ խառը տեսակներով: Սա արդեն ոչ **Я** է, ոչ **Х**, այլ յուրովի չափ՝ ռիթմական ինքնատիպ առաջխաղացումով:

Մինչ դրա քննությանն անցնելը նկատել տանք, որ Պ.Սևակը այնքան էլ շատ չի գործառում մեծավերջը ոչ թե նրա համար, որ, ինչպես կարծում են ոմանք, իբր այդ չափը արդեն սպառել է իրեն և նոր ու նո-

րագույն չափածոյին այլևս չի կարող բավարարել, արդեն պիտանի չէ:

Մեծավերջը և դասական մյուս բոլոր չափերը իրականում անսպառ են իրենց բազմաբնույթ դրսևորումներով:

Բավական է ասել, որ երկոտնյա մեծավերջից մինչև ութոտնյակի սոսկ մեկ քառատողը կարող է ունենալ 96 000-ից ավելի ռիթմական արտահայտություններ: Համաշխարհային չափածոյի ողջ պատմության ընթացքում այս տարաբնույթ արտահայտությունների *մեկ տոկոսն* անգամ գործառված չէ: Որքա՞ն անսահման են, իրոք, ռիթմիկայի, տվյալ դեպքում հենց միայն **Я**-ի հնարավորությունները: Եվ դա դեռ ընդամենը չորս տողի սահմաններում: Իսկ վե՞ց տողում, ո՞ւթ տողում, ինը-տասը և ավելի տողերում ո՞ւր կհասնեն այդ թվերը /հմմտ. ***Г.Шенгели*, Техника стиха, М., 1960,** էջ 45/:

Իզուր չէ, որ ռուսաց բանաստեղծության մեջ **Я**-ն եղել և մնում է ամենից ավելի սիրված չափը: Մ.Լոմոնոսովի ձևակերպումով «Մեծավերջյան տողերը /.../, թեթևակի բարձրանալով, ազնվացնում են [հաղորդվելիք] նյութը, վեհացնում այն»: Ուստի և «դրանք ոչ մի տեղ չի *կարելի ավելի արդյունավետ օգտագործել, քան հանդիսավոր ծոներգում*» */М.В.Ломоносов*, **Избранные произведения, «Библиотека поэта», Большая серия, М.-Л., 1963,** էջ 491/:

Ուշագրավն այստեղ այն է, որ Մ. Լոմոնոսովն արդեն տարբերակում էր *բարձրացող* և *իջնող չափեր* /«մեծավերջյան տողերը /.../ թեթևակի *բարձրանալով...*»/: Ոչ պակաս հետաքրքրական են և Վ. Բելինսկու դատողությունները: Նրա կարծիքով «Այս քառոտնյա մեծավերջը զուտ արական վերջավորություններով, և՛ հնչում է ընդհատ-ընդհատ, և՛ հարվածում թրի նման՝ ասես սրախողխող է անում իր զոհին: Նրա ճկունությունը, ուժգնությունը և հնչեղ ու կրկնվող հարվածները զարմանալիորեն ներդաշնակում են պոեմի հերոսի կենտրոնացված զգացումին, հզոր բնավորության անխորտակելի ուժին ու ողբերգական վիճակին» */В.Г.Белинский*, **Избранные сочинения, М., 1948,** էջ 158/:

Գալով Պ. Սևակին՝ պետք է ասել, որ նրա ընտրած չափը պարզապես պայմանավորված է ու թելադրված իր ընտրած նյութի բնույթով, ասելիքի էությամբ ու տրամաբանությամբ: Այս առումով իրոք որքա՞ն այժմեական են հնչում Վ. Բելինսկու խոսքերը, թե «մեր ժամանակներում ծիծաղելի ու անիմաստ է ցուցում տալ բանաստեղծին, թե հատկապես և անպայման ի՛նչ չափ պետք է նա գործառի այս կամ այն տեսակի երկում: /.../ Իսկական գրողի համար բոլոր չափերը հավասարապես լա՛վ են, և դրանցից յուրաքանչյուրը նա կարող է կիրառել իր ընտրած բանաստեղծական տիպի համար» */В. Г. Белинский*, **Полное собрание сочиний, т. 5, СПб., 1901**, էջ 260/:

1. Վերը արդեն նշվեց, որ Պ. Սևակը այնքան էլ հաճախ չէ, որ կիրառում է հայկական ավանդական չափեր, բայց, այսուհանդերձ, կիրառում է: Նրա ստեղծագործության մեջ առավելապես ԵԼ ժողովածուում, ավանդականն ու նորը հանդես են գալիս իրարահյուս հենքի վրա՝ հաճախ այնպես սերտաճելով միմյանց մեջ, որ առաջին նվագ նույնիսկ դժվար է լինում որոշել՝ որտե՞ղ է վերջանում հինը, որտե՞ղ է սկսվում նորը:

Վերցնենք հանրածանոթ «Ծերանում ենք...» ոտանավորը, որից այլ առիթով մի կտոր քննված է վերը: Այն զարգանում է մեկից չորս անդամանի տողերով: Ահա վերջին հատվածը, որտեղ շեշտերի տատանումները քիչ են.

1. Ծերանում ենք, Պարո՛յր Սևակ,
2. Ծերանում ենք, սիրելի՛ս,
3. Ծերանում ենք, սակայն, կարծես
4. Դարձյալ խելքի չենք գալիս. --
5. Դեռ հիմա էլ զարմանում ենք,
6. Դեռ կարո՞ղ ենք զարմանալ.
7. Ժամացույցի սլաքները ետ ենք տալիս մտովին,
8. Ի՞նչ է թե մեր արդեն չարածն իբրև անենք աշխարհում.
9. Անկարելի հաղթանակի ելք ենք ճարում ինչ-որ կերպ.
10. Երբեմն էլի այս աշխարհն ենք դեռ չափչփում հոսալից
11. Դոն-Կիխոտի ոտքեր կոչված նույն կարկինով ծայրամաշ.
12. Իսկ երբ մեկը խոր քնի մեջ մեր երազն է կոխկրտում,
13. Առաջվա պես...առաջվա՞ պես վեր ենք ցատկում ճչալով...
14. Ծերանում ենք, Պարո՛յր Սևակ,
15. Սակայն ... խելքի չենք գալիս... /ԵԼ, 228/:

Եթե չհաշվենք առանձին տողերի անդամների քանակական տատանումները, թվում է՝ իրոք մեր առջև է հայոց ոտանավորի կառուցվածքային հին ինչ-որ եղանակ՝ պեոն-վերջատանջյան հյուսվածքի արտահայտություններից մեկը:

Սկզբի 6 և վերջին 2 տողերը երկանդամ են, մյուսները՝ քառանդամ: Ըստ որում՝ այս վեցյակի /նաև վերջին երկուսի/ միայն զույգ, մյուսների բոլոր տողավերջերում կատարվում է ռիթմական ձևափոխություն. պեոնի փոխարեն շրջանառության մեջ է մտնում վերջատանջը: Այստեղ ոչ թե և ոչ այնքան այս փոխակերպումն է կարևոր, որքան այն, որ նախ՝ տողերի մի մասը, ապա բոլորը վերջում ստանում են կայուն շեշտադրություն՝ շնորհիվ ոտքի երրորդ շեշտված վանկի, վերջատանջի: Սակայն այսքանով էլ հենց ավարտվում է աղեսը ավանդականի հետ:

Պարզոտնյա սպասելի մեծավերջի փոխարեն՝ խառը հաջորդա-

կանությամբ գործառվում են քառավանկ բարդ ոտքեր՝ անդամներ, ինչը արդեն իսկ նախանշում է շեշտերի կիսով չափ նվազում և ազատ տեղաշարժ տողամիջի ոտքերում: Դա հնարավորություն է ընձեռում, առանց դույզն-ինչ խախտելու ոտանավորի համաչափ շարժումը, ընդգծելու թեմատիկ նյութի անհրաժեշտ բաղադրելին, բառն ու կապակցությունը: Բերենք 7--11-րդ տողերի գծապատկերը՝ ըստ ոտքերի ու չափի.

/ ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ - ˘ / - ˘ ˘ - / ˘ ˘ - /
/ - ˘ ˘ - / ˘ - ˘ - / ˘ - ˘ - / ˘ ˘ - /
/ ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ ˘ - / - ˘ ˘ - / ˘ ˘ - /
/ ˘ - ˘ - / ˘ ˘ - ˘ / ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ - /
/ - ˘ ˘ - / ˘ - ˘ - / ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ - /

Դիտելի է, որ միայն տողավերջի շեշտերն են անխախտ դիրքում, այսինքն՝ տողի ավարտը ազդարարվում է պարտադիր ամբարձումով: Մնացած երեքական ոտքերում շեշտերը խիստ հարաշարժ են, բարձրացող ու խոնարհվող ոտքերը փոխեփոխ հաջորդում են իրար, որ ինքնին արդեն նոր ու թարմ շունչ է բերում: Այսպես՝ 1-ին /7-րդ տողի/ պայմանական ասած՝ 4-րդ պեոնին հաջորդում է 3-րդ պեոն, ապա շեշտի հավելումով ստացված մեծասար-մեծավերջ /վերջում՝ վերջատանջ, որ կրկնվում է բոլոր տողերում/, 2-րդը սկսվում է նույն մեծասար-մեծավերջով, որոնց հաջորդում են երկուական երկմեծավերջ, 3-րդում առկա են երկու 4-րդ պեոն և մեկ մեծասար-մեծավերջ և այլն:

Հետևանքում մի տեղ շեշտերը զգալիորեն հեռանում են իրարից մինչև 3-4 վանկ, որ սակավ պատահող իրողություն է հայերենի համար, այլ դեպքում, ընդհուպ մոտենալով, անմիջապես հաջորդում են իրար [իմմտ. երրորդ տողի երկրորդ և երրորդ անդամները՝ ˘ ˘ ˘ ¯ // ¯ ˘ ˘ ˘ ¯ ], որով առաջ է գալիս յուրատիպ ռիթմ՝ հնչյունական-արտասանական տարաբնույթ ելևէջավորումով:

Նկատի ունենալով այս իրողությունը՝ ռուս հայտնի տաղաչափագետներ Ա. Կոլմագորովը և Մ. Գասպարովը առաջարկել են շեշտված ուժեղ վանկը՝ *իքթը*, նշել հորիզոնական գծով /ինչպես և ընդունված է նշել, և մենք էլ նշում ենք/, իսկ անշեշտ կամ թույլ վանկերը՝ թվերով: Այսպես, ըստ այդմ՝ կունենանք՝ **Я = 1--, Х = --1, $А_н$= 2--** և այլն /տե՛ս ***М. Л. Гаспаров*, Акцентный стих раннего Маяковского. В сб. «Труды по знаковым системам», т. 3, Тарту, 1967, *А. Н. Колмогоров*, Пример изучения метра и его ритмических вариантов. В сб. «Теория стиха», М., 1968,** էջ 145/:

Նշված կուռույցի վերջին երկու տողը նրանց առաջարկությամբ կունենա այսպիսի գծապատկեր.

/1 – 1--2-- 4 – 2 --/

/--2 – 1--1—3 –2 --/

Նման բանաձև, սակայն, ավելի հատուկ է համաշեշտ ոտանավորին, որտեղ կարևորվում է շեշտված վանկերի՝ իքթերի քանակական հավասարությունը տողերում՝ անկախ դրանց դիրքից և անշեշտ վանկերի թվից:

Տողավերջի ռիթմական ձևափոխությունը ավելի հետևողականորեն է կիրառվել «Դիմակների փոփոխություն հօգուտ անդիմակության» բանաստեղծության մեջ, որ էությամբ հյուսված է մեզ արդեն ծանոթ գծապատկերով, մեկ տարբերությամբ. անդամների թիվը տողերում տատանվում է ոչ թե 1 – 4, այլ 1 – 3 հարաբերությամբ: Գերակշռողը եռանդամ 11 վանկանի տողերն են՝ 4 + 4 + 3 գծապատկերով: Բոլոր տողերը ավարտվում են մեկական վերջատանջով, ուրեմն, անխտիր արական են, որով, ինչպես նախորդ դեպքում, ստեղծվում է տողավերջի պարտադիր բարձրացող ռիթմ:

Այս վերջին հատկությունը, որ ներկայացնում է հայոց ոտանավորի հիմնական տարրերից մեկը, միայն ընդհանուր գծերով է հիշեցնում մեծավերջ-վերջատանջի կառուցվածքային արտահայտությունը: Իրականում դա հին հյուսվածքի զարգացման նոր դրսևորում է: Պ. Սևակը բազմազանություն է մտցնում հին ձևերի ու գծապատկերների մեջ նրանով, որ երկանդամ մեծավերջյան չափը, ինչպես տեսանք, հաճախ փոխարինում է քառավանկ խառը շեշտադրությամբ անդամներով՝ խառը պեոններով՝ դրանով իսկ «քանդելով» շեշտերի կանոնավոր դասավորությունը, անհրաժեշտության դեպքում թույլ տալով շեշտերի հավելում: Այսպիսով՝ ստացվում են խաղացկուն տողեր՝ ռիթմական բազմազեղուն շարժումներով, բարձրացումով ու վարիջումով: Ահա 4-րդ բանատունը:

Ես՝ նո՛ր գուշակ / ըստ ստվերի / և շուքի՛,
Ասո՛ւմ եմ ձեզ.
-- Ստվերնե՛րը / կարճանո՛ւմ են
Ու շուքե՛րը / երկարո՛ւմ են... / առանց մե՛զ,
Բայց մե՛նք պիտի / սյուներ շինենք / ստվերի՛ց՝
Սպասելո՛վ, / թե ե՛րբ պիտի / այդ թոկո՛վ
Ու սյուներո՛վ / մի օր սարքվի՛ / կախաղա՛ն
Ստի՛ համար, / որ հերաթա՛փ / գլխի պե՛ս
Չի՛ սանրվում, / բայց սանրի՛ պես / շիկացա՛ծ
Մեր ուղեղի՛ / գանգուրնե՛րն է / հարթեցնում ... /ԵԼ, 76/:

Շեշտի հավելում կա միայն մեկ տեղ՝ առաջին տողի առաջին երկու վանկերում, որոնք պետք է լինեին պեոնի թույլ մասերը (˘˘˘¯), սակայն ստացվել է երեք շեշտով անսովոր քառավանկ ոտք՝ երկու լիիմաստ միավանկ բառերի հանդիպակաց շեշտերով (Ե՛ս նո՛ր գուշա՛կ

—˘—) :

Միջանկյալ նկատենք, որ շեշտերի հանդիպումը թեև սովորական երևույթ է, բայց հազվադեպ է պատահում, որ իրար գան շեշտակիր երկու միավանկ բառեր միևնույն անդամի մեջ, մանավանդ, տողասկզբում: Լեզվական այս երևույթը որպես տաղաչափական իրողություն առաջինը նկատել է ռուս դասական տաղաչափագիտության հիմնադիրներից մեկը Ա. Վոստոկովը: Ըստ նրա «*շեշտերի հանդիպումը* ստեղծում է անդամամիջյան դադար, որ թույլ չի տալիս արագորեն սահելու բառերի վրայով, դրանով առաջ է գալիս ռիթմական լարվածություն» /տես ***А. Х. Востоков,*** **Опыт русского стихосложения, СПб., 1817,** 22/: Ա.Վոստոկովի շատ դրույթներ ցայժմ էլ պահել են իրենց գիտական արժեքը և հաճախ ընկնում են ժամանակակից ուսումնասիրությունների հիմքում:

Նշված օրինակում, սակայն, անհամեմատ ավելի է շեշտերի տեղաբաշխումը կենտ վանկերի վրա: Մաքուր բարձրացող ոտքերի կողքին, որտեղ շեշտված են վրջին զույգ վանկերը, մեջ են գալիս ու ռիթմական թարմություն մտցնում քառավանկ անդամների 1-ին, 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ շեշտակիր վանկերը /*չի սանրվում* – 1-ին, *ստի համար* – 2-րդ, *գանգուրներն է* -- 3-րդ, *մեր ուղեղի* -- 4-րդ/:

Շեշտերի ազատ տեղաշարժը ավանդական բարձրացող անդամները փոխեփոխ զուգակցում է խոնարհվող ոտքերով դրանով իսկ հին ավանդական հյուսվածքը հարստացնելով նոր տարրերով: Ահա շեշտերի դրվածքն ու բաշխումը վերջին քառատողում.

/ ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ - /
/ ˘ - ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ - /
/ - ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ - ˘ / ˘ ˘ - /
/ ˘ ˘ ˘ - / ˘ ˘ - ˘ / ˘ ˘ - /

Ռիթմական նման բազմազանությունը բնութագրական է ողջ ոտանավորի համար: Առաջին տողում շեշտված են 4, 8, 11-րդ վանկերը, 2-րդում 2, 8, 11-րդ, 3-րդում 1, 7, 11-րդ, 4-րդում 4, 7, 11-րդ վանկերը: Դժվար չէ նկատել, որ տողավերջի ռիթմն է միայն կայուն բարձրոցող, իսկ տողամեջ մերթ բարձրանում է, մերթ իջնում, այսինքն շեշտված վանկին նույն ոտքի մեջ հաջորդում են մեկ կամ ավելի անշեշտ վանկեր:

Այստեղ առհասարակ նշելի է, որ հայոց բանաստեղծության ռիթմական ընդհանուր հիմունքը բարձրացումն է, այսինքն վերջաշեշտ կամ արական ոտքը /տես ***Մ. Աբեղյան,*** հիշ. աշխ., էջ 329 և հջ./: Իգական կամ հարաշեշտ ոտքերի կամ, որ նույնն է խոնարհման առկայությունը ինքնին նոր երևույթ է, որի առաջին կիրառողներից էին Վ. Տերյան ու Ե. Չարենցը: Հետագայում դրա գործառությունը հասնում

է էլ ավելի մեծ հաճախականության:

Ինչ վերաբերում է Պ. Սևակին, պետք է ասել, որ խոնարհվող, այլև խոնարհվող-բարձրացող ռիթմերը հիմնական տեղ են գրավում ու զարգացման նոր մակարդակի հասցվում նրա չափածոյում:

Վկան վերի հատվածները և բազում այլ գործեր:

2. Տողավերջում վերջատանջ ունեցող քառավանկ ոտքերով կամ անդամներով չափը, սակայն, այնքան էլ շատ չէ հաճախված Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ: Քառավանկ ոտքերից ավելի բնորոշ է նրա համար ոտանավորի այն հյուսվածքը, որտեղ շեշտերը ազատ տեղաշարժ են կատարում, երբեմն էլ աճում են: Այլ կերպ ասած՝ եթե տիրապետող չափը, օրինակ, չորս վանկում մեկ հիմնական շեշտի առկայությունն է, ապա տարբեր դիրքերով, պատահում է, կատարվում է շեշտի հավելում, որով քառավանկ միաշեշտ ոտքերը ասես փոխարինվում են, պայմանականորեն ասած, երկմեծավերջով կամ երկմեծասարով և կամ մեծավերջ-մեծասարով:

Նախ նկատել տանք, որ մաքուր պեոնյան ոտքերով, առավել ևս միևնույն շեշտադրությամբ, ըստ հայերենի առոգանական հատկության /պրոսոդիայի/ 4-րդ, մասամբ նաև 3-րդ շեշտված վանկով ոտանավոր ստեղծելը դժվար խնդիր է և ոչ միայն պահանջում է լեզվի տաղաչափական օրենքների խոր իմացություն, այլև բանաստեղծական նուրբ լեզվազգացողություն, հատկություններ, որոնցով որոշ իմաստով չափվում է և գրողի վարպետության մակարդակը:

Նման կառուցվածքի համար ամենից առաջ պահանջվում են բազմավանկ բառեր, ցանկալի է՝ քառավանկ: Իսկ միտքը առաջ մղել, բանատողեր ու տներ կապել՝ գործառելով միայն բազմավանկ բառեր, այնքան էլ դյուրին չէ, եթե չասենք անհնարին: Ուստի և պետք է կարողանալ անխուսափելիորեն մեջ եկող սակավավանկ միավորները այնպես զուգակցել իրար և բազմավանկ տարրերի հետ, որ պահպանվեն ռիթմական բարձրագույն միությունն ու ցանկալի չափը շեշտակիր և անշեշտ վանկերի 1 : 3 հարաբերակցությամբ:

Ասվածի փաստական լավագույն վկայությունը անցյալի գրականությունից մեզ տալիս է Ե.Չարենցը՝ իր մի շարք գործերով, մանավանդ, «Ամբոխները խելագարված» պոեմով: Սա, որ գրված է քառավանկ և երկվանկ ոտքերի խառն գործառությամբ, ունի առանձին տողեր զուտ պեոններով: Ահա մեկ-երկու տող.

> Իսկ քաղաքից / դեպի հարավ / ահատեսիլ / ու հաղթական
> Երևում էր / երկաթուղու / կայարանը / հսկայական /ԵՉԸԵ, 251/:

Առաջին տողի սպասարկու բառերը չեն խանգարել, որ բոլոր

չորս ոտքերը լինեն 4-րդ պեոն, իսկ երկրորդ տողը հյուսված է 3-րդ և 4-րդ պեոնների խաչածև հաջորդականությամբ (◡◡—◡ | ◡◡◡— | ◡◡—◡ | ◡◡◡—):

Պ. Սևակի վերջին շրջանի գործերում ևս հաճախված և զգալի կշիռ են կազմում քառավանկ ոտքերը, սակայն, առանց կայուն շեշտադրության: Շեշտերի անկանոն տեղաբաշխումը և ազատ խաղը, ինչպես բազմիցս առիթ ունեցանք համոզվելու, էությամբ ներկայացնում են նրա գրելաձևի յուրահատկություններից մեկը: Ահա մի հատված «Դու մի՛ հարցրու» խոհափիլիսոփայական ոտանավորից:

Մարմինները / ջերմությունից / չեն լայնանում,
Այլ կծկվո՛ւմ,
Եվ լուծվում են / բոլոր հարցերն / աղի նման՝
Դառնալով համ / մեր բերանում,
Մեր լարաթափ / ջղերի մեջ,
Շփոթահար / մեր դեմքերին... /ԵԼ, 183/:

Բացառությամբ, թերևս, 3-րդ տողի 2-րդ անդամի, որտեղ *բոլոր* դերանվան բառական շեշտի պահպանման պատճառով մեջ է եկել մի երկմեծավերջ */բոլոր հարցերն/*, մնացած ոտքերը քառավանկ անդամներ են՝ խառը շեշտերով: Հիմնական շեշտերը համապատասխանաբար ընկած են՝ 1-ին տողում՝ 3, 8, 9-րդ, 4-րդում՝ 4, 8-րդ, 5-րդում՝ 4, 7-րդ, 6-րդում՝ 4, 8-րդ վանկերի վրա:

Շեշտերի նման շարունակ փոփոխվող հաջորդականությունը, որ բխում է բառական միավորների խոսքամասային պատկանելությունից ու քերականական այլ առանձնահատկություններից, այլև խոսքի մեջ ունեցած թեմատիկ-իմաստային կշռից, զուգակցված տողերի մեջ բարդ ոտքերի անհավասար բաշխման հետ /մեկից մինչև երեք անդամ/, առաջ է բերում ռիթմական աշխույժ շարժում՝ ձայնային ախորժելի ելևէջումով: Ուշագրավն այստեղ միաժամանակ այն է, որ քառավանկ ոտքեր են ստեղծվել ոչ այնքան բազմավանկ բառերի կիրառությամբ /այդպիսիք, հարկավ, նմանապես առկա են/, որքան բառական ու ռիթմական շեշտերի արվեստավոր զուգակցությամբ: Ուժեղ շեշտ կրող բառերը, եթե վանկի պակասություն կա, կապակցվել կամ կցվել են թույլ շեշտով կամ անշեշտ միավերների՝ ստեղծելով շարահյուսական անհրաժեշտ դադար՝ հաջորդ ոտքին անցնելու և ռիթմի զգացողություն առաջ բերելու համար:

Սակայն, որքան էլ այս կառույցը տաղաչափական տեսակետից արդարացված լինի ու արտահայտիչ, միշտ չէ, որ թույլ է տալիս բանաստեղծին դրսևորելու իր միտքը ուզած խորությամբ ու թափով, և նա որոնում է է՛լ ավելի արդյունավետ միջոցներ՝ խորացնելու համար խոհը, մեծացնելու զգացական ներգործման ուժը:

Այդ նոր միջոցները, բնականաբար, բերում են հյուսվածքային փոփոխություն նոր մի ալիք մտցնելով չափ ու կշռույթի մեջ:

Այսպես ավանդական քառավանկ ոտքը շեշտի հավելման շնորհիվ փոխարկվում է երկմեծավերջի կամ մեծասար-մեծավերջի. հմմտ. «Մեր սիրտն / ինչքա՞ն /կդիմանա» /էջ 173. երկմեծավերջ. շեշտերն են 2, 4, 8/. «Չէ, սիրելի՛ս,// Սիրո / քայլող / հուշարձան ենք // Վաղնջական / և հինավուրց» /էջ 170, առաջին տողը ներկայացնում է միայն մեկ մեծասար-մեծավերջ 1, 4 շեշտերով/ և այլն:

Ընդսմին մեծասարի մասին այստեղ կրկին ընդգծենք, որ այն, ինչպես և երկմեծասարը, այնքան էլ բնորոշ չէ հայերենի համար, առավել ևս տողասկզբում: Այդպիսիք թեև հատուկենտ հանդիպում են մեր անցյալի չափածոյում, բայց ունեն պատահական բնույթ և որակ չեն կազմում, քանի որ չեն վերաճել և չեն կարող վերաճել կառուցվածքային կայուն սկզբունքի: Օրիակ, Վ. Տերյանը ունի «Ես եմ, դու ես, ես ու դու Գիշերում այս դյութական...», Ե. Չարենցը գրում է. «Բրո՛նզ ես, հո՛ւր ես, Բրոնզե սո՛ւր ես, Բրոնզե փա՛ռք ես, Բրոնզե փա՛յլ...», Պ. Դուրյանն էլ նրանցից առաջ գրել է «Բո՛ւյլ մը նայվածք, փո՛նջ մը ժպիտ...» և այլն: Վ. Տերյանի երկմեծասարին հաջորդում է մի քողաբորբ, մյուս տողում առկա են մի-մի պեոն և վերջատանջ, իսկ Ե. Չարենցի չափը այլ է. նույն երկմեծասարից հետո 2-րդ և 3-րդ տողերը սկսվում են մեծավերջ-մեծասարով / Մ. Աբեղյանը սա դիտում է իբրև 3-րդ պեոնյան չափով շարժվող ոտանավոր, տե՛ս հիշ. աշխ., էջ 25/:

Հետևողական չէ և Պ. Դուրյանի չափը /«Քուրա՛ մը խո՛սք դյութե՛ց իմ սիշրտ» և այլն/:

Հ. Թումանյանն էլ է սկսել տողերը մեծասարով: Իր վերջին շրջանի ստեղծագործություններում, առանձնապես քառյակներում նա ստեպ-ստեպ շրջանառության մեջ էր դնում նման ոտքեր. հմմտ. «Ի՞նչ իմանաս ստեղծողի գաղտնիքները անմեկին», «Քո՛ւն թե արթո՛ւն օրիս շատը երազ եղավ, անց կացավ», «Ո՛վ իմանա՝ որ սիրուհի բի՛բն ես կոխում դու հիմի»: Այս վերջին հանրահայտ տողում չափը բավականին հետևողական է. իրար են հաջորդում երեք նույնոտնյա մեծասար-մեծավերջ վերջում վերջատանջով (**ХЯ + ХЯ + ХЯ + А„**): Էլ ավելի հետևողական է կիրառված այն հետևյալ օրինակում, որտեղ բոլոր տողերի առաջին վանկերը շեշտի տակ են.

Է՛ս է, որ կա, ճի՛շտ ես ասում, թա՛սղդ բե՛ր:
Է՛ս էլ կանցնի հանց երազո՛ւմ, թա՛սղդ բե՛ր,
Կյա՛նքն հոսում է տիեզերքում զնգալեն,
Մե՛կն ապրում է, մյու՛սն սպասում, թա՛սղդ բե՛ր»/ ՀՃՔ, 73/:

Առաջին երկու տողերը ունեն երեքական մեծասար-մեծավերջ

տողավերջի անշեշտ վանկի կորուստով, մուս երկուսի չափը թեև փոքր-ինչ փոխված է, բայց տողասկզբերում դարձյալ առկա են մեկական երկմեծասար:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Ձեղչվել կարող է տողավերջի միայն անշեշտ վանկը /կամ վանկերը/, բայց ո՛չ երբեք շեշտված: Ուրեմն կատալեկտիկ կարող է լինել մեծասարը, քողաղոտը, ստեղնը /սա՝ երկու վանկով/, և բնա՛վ՝ մեծավերջը, վերջատանջն ու 4-րդ պեռնը: Վերջիններս կարող են լինել հիպերկատալեկտիկ, եթե շեշտակիր վանկին ավելանում են չսպասված /արտագծապատկերային/ անշեշտ վանկ կամ վանկեր: Տե՛ս* **М.Шенгели, Техника стиха, էջ 24 և հջ:**

Նշված արտահայտությունները, սակայն, մնում են իբրև եզակի նմուշներ և, ասվեց, չեն բարձրանում տաղաչափական նոր որակի ու ինքնուրույն կաղապարի կամ կառուցածևի մակարդակի:

Գալով Պ. Սևակին՝ նշելի է, որ նա նույնպես թեև չունի, այսպես ասած, մաքուր մեծասարյան չափի գործեր, բայց դրա հաճախակի կիրառությամբ ռիթմական այլազանություն է մտցնում մասնավորապես քառավանկ անդամներով ոտանավորի մեջ:

Ինչպես նկատվեց վերը, բանաստեղծը ինչ-ինչ նկատառումներով երբեմն կարճացնում էր տողը այնքան, որ ընդհուպ նույնացնում էր բարդ ոտքի կամ անդամի հետ, այսինքն՝ ոտքը հավացարեցնում էր տողին: Իսկ եթե տիրապետող չափը քառավանկ ոտքն է, պատահում է՝ ձևափոխության ենթարկելով ռիթմը՝ նա ընդհանուր շղթայի մեջ է բերում պարզ երկվանկ ոտքեր, ընդ որում՝ շարահյուսորեն այնպես տրոհելով դրանք և այնչափ մեծացնելով դրանց միջև եղած դադարը, որ հնարավոր է լինում յուրաքանչյուրը դրանցից վերածել մեկական ինքնուրույն տողի: Ստացվում են, մի տեսակ՝ «գործող անդամից» կիսով չափ կարճ, երկվանկանի թերի տողեր՝ քառավանկ բազմանդամ տողերի կողքին՝ նրանցից առաջ կամ հետո: Դիմենք բնագրային վկայությանը: Ստորև բերվող բանաստեղծությունը, որ ընդհանուր առմամբ շարժվում է քառավանկ ոտքերով, վերջանում է հետևյալ բանատնով.

1. Բացվի՛ր:
2. Բացվե՛նք,
3. Որ արթնանա
4. Մեր հոգու մեջ դարեր նիրհող
5. Մտերմությունն ամենահաղթ,
6. Եվ մենք,
7. Բռնած իրար ձեռքից,
8. Ետ ճամփորդենք հեքիաթի պես՝ դեպի այնտեղ,

9. Որտեղ էինք մի 40 կամ... 4000 տարի առաջ,
10. Եվ այնտեղից նոր սկսենք
11. Ճանապարհը մեր նոր սիրո.
12. Վերադառնա՛նք մենք... դեպի մեզ,
13. Մենք... դեպի մեզ /ն.տ., 172/:

Առաջին երկու տողերը էությամբ առանձին նախադասություններ են, մեկը՝ ավարտուն /«Բացվի՛ր:»/, մյուսը բարդ ստորադասական ամբողջի գլխավոր եզրը /«Բացվենք»/, որոնցից յուրաքանչյուրը մի-մի երկվանկ ոտք է՝ մեծավերջ: Դրանց հատկացնելով մեկական առանձին տող՝ գրողը յուրովի մեծացրել է նշված բառ-միավորների իմաստային կշիռը՝ վերածելով թեմատիկ նյութի առանցքային տարրերի: Երկու տողը միասին կազմում են չորս վանկ՝ այնքան, որքան ծավալ ունեն մյուս տողերի անդամներից ամեն մեկը: Հետագայում՝ մտքի ընդլայնման ու խորացման համընթաց, տողերի չափը փոխվում է՝ ծավալվելով ու հասնելով մինչև 16 վանկի (4 անդամ -- «Որտեղ էինք / մի 40 / կամ... 4000/ տարի առաջ»): Բանատան ավարտը ազդարարվում է քառավանկ մեկանդամանի մի տողով, որ նախավերջին տողի վերջին անդամի կրկնությունն է /«Մե՛նք... դեպի մեզ»/:

Բանատունը սկսվում է երկվանկ պարզոտնյա թերանդամ տողերով, ամփոփվում նույնպես մեկ, բայց քառավանկ ու բարդ ոտք ունեցող տողով: Տունը այսպիսով ստանում է կշռույթավոր ու ինքնատիպ հյուսվածք՝ ռիթմական դաշնակավոր թրթռումով:

Հիշյալ բանատան մեջ դիտելի է մի ոչ պակաս հետաքրքրական իրողություն ևս, որ, սակայն, եզակի ու պատահական իրողություն չէ, այլ ոճական գիտակցված և զգալի հաճախականություն ունեցող կառույց: Մենք նկատի ունենք 6-7-րդ տողերը, որոնք երկուսով ընդգրկում են 8 վանկ, վերինը՝ 2, ստորինը՝ 6: Հիշենք, որ ամբողջ բանաստեղծությունը զարգանում է քառավանկ բարդ ոտքերով, որոնցից մեկը, տեսանք, մի տեղ տրոհվել է ու տվել երկու առանձին տող՝ թերատող մեկական հավասար երկվանկ ոտքերով: Իսկ ահա այս 6-7-րդ տողերը, որոնցում նմանապես տեղի է ունեցել անդամի յուրովի երկատում, ստացել են ոչ թե հավասար, այլ անհավասար քանակությամբ վանկեր, ընդսմին՝ նաև որակական տարաբնույթ հատկանիշներով: Առաջինն ունի ընդամենը մեկ երկվանկ ոտք՝ պայմանական ասած՝ մեծավերջ, մյուսը՝ մեկ երկվանկ թերանդամ և մեկ քառավանկ անդամ՝ մեծավերջ + երկմեծավերջ /կամ պարզոտնյա $Я^3$/: Այլ կերպ ասած՝ չորս մեծավերջը երկու տողի վրա են բաժանվել 1/3 անհավասար սկզբունքով («Եվ մե՛նք / Բռնա՛ծ իրա՛ր ձեռքի՛ց...»):

Նույն սկզբունքը իշխում է և հետևյալ հատվածում.

Իմ երեկոն / մի տեղ / վաճառելու / համար

Մի թատրոնի
Կամ թե
Մի համերգի / տոմսով... /Ն.տ., 37/:

Ռիթմական ձևափոխությամբ ստացվել է տաղաչափական տեսակետից մի բարդ, բայց և հյուսկեն կառուցվածք, որտեղ քառավանկ բարդ ոտքերը յուրովի ընդմիջվել են պարզոտնյա երկվանկ տակտամասերով, որոնցից մեկը, ինչպես վերի օրինակում, զբաղեցրել է առանձին տող: Բանաստեղծական իշխող կամ հիմնական բարդ ոտքերի երկատման, նոր ոտքերի գործառության և տողի հետ հավասարեցնելու սկզբունքը, որ ազդարարում է սույն գրքի ռիթմական նորորակ արտահայտություններից մեկը, իր նախօրինակը ունեցել է հեղինակի և նախորդ շրջանի ստեղծագործություններում: Բավարարվենք միայն մեկ փաստի արձանագրումով: Օրինակը վերցված է տակավին 1957թ. գրած «Մխիթարում եմ» գործից, որի ռիթմական տիրապետող չափը ևս քառավանկ բարդ ոտքն է.

Իսկ ի՜նձ...
Ինչո՞վ / ինձ սփոփեմ,
Մխիթարեմ, / ոչ թե խաբեմ /ՊՍԵժ, Ա, 410/:

Նման ձևափոխությունները «Եղիցի լույս» գրքում դառնում են ավելի հետևողական՝ ստանալով ոճական որոշակի արժեք ու կշիռ:

Պատահում է, որ քառավանկ անդամը տրոհվում է երկու ոչ հավասար մասերի՝ 3/1 կամ որ նույնն է՝ 1/3 անհավասար հարաբերությամբ բաղադրիչների՝ հիմնովին «խախտելով» չափը երկու կից տողերում միաժամանակ:

Ահավասիկ կարդում ենք «Բարի գիշեր» ոտանավորը «Ողջույնի քմայքները» շարքից: Այն աչքի է զարնում ռիթմական անդամների դժվար որսալի, համարյա անբռնելի տրոհումներով: Բայց դրա մասին՝ քիչ հետո: Տվյալ պահին խոսքը վերաբերում է նրան, որ քառավանկ ոտքից մեկ տակտամասի «կորուստը» /հաջորդ տողը տեղափոխելը/ իր հերթին պայմանավորում է կից տողում մեկ վանկի հավելում, այսինքն՝ քառավանկ անդամի վերածում հնգավանկի, որից առաջ է գալիս բոլորովին նոր չափ: Հմմտ.

Այդ թունոտ ստվերի ներքո թող քնի՜ ո՜վ որ կամենա,
Բայց ո՜չ դու.
-- Քեզ գիշե՜ր բարի /Ն.տ., 123/:

Դիտելի է, որ երկրորդ և երրորդ տողերում ռիթմական ձևափոխությամբ համապատասխանաբար ստացվել են հայոց բանաստեղծության մեջ ո՜չ այնքան հաճախված մի քողաղոտ և խի՜ստ հազվադեպ պատահող, երկու շեշտով եռավանկ բարդ ոտք, միակ բարդ ոտքը երեքվանկանի բառական ոտքերից քողաբորբ: Երրորդ տողում վերջի-

նիս գումարվել է նաև մեկ մեծավերջ: Սրանք, ըստ էության, *լոգաեդիկ* տողեր են՝ խառը չափերով, բայց ոչ կանոնավորապես ու հետևողականորեն կիրառվող կառույցով:

***ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ:*** *Լոգաեդը հին հունական չափ է: Լոգաեդիկ տողերը լինում են՝ ա. պարզ, սրանք խառը չափեր են՝ կից տողերում՝ նույն բանաստեղծության մեջ, կանոնավոր հաջորդականությամբ: Օրինակ՝ $A_{„}3$ // $Я_2$ // $A_{„}^3$ // $Я^1$, որտեղ երկար տողերը $A_{„}$ են, կարճերը՝ $Я^2$ և այսպես շարունակ: Լոգաեդը այստեղ մեկին է ու հստակ, չափն ու ռիթմը զգացվում են որոշակի: բ. Լոգաեդը բարդ է, եթե նույն տողում առկա են տարատեսակ ոտքեր, օրինակ՝ $Я^4 + A_{„}$ ( = 8+3= 11), կամ 5+4+5 // 5+4+5 // 5+4+5 և այլն: Բարդ լոգաեդները լինում են՝ ա. սապֆոյական ($Х^3Я^2$), բ. ալքեևյան ($ДХ^2$), գ. ասկլեպեդյան ($A_{„}{}^2Д^4$), դ. արիստոֆանյան ($ДХ^2$): Բոլոր անվանումները, դժվար չէ նկատել, հնագույն շրջանի հույն բանաստեղծների անուններ են՝ ըստ նրանց կիրառած չափերի ու կառույցների: Նոր ժամանակներում դրանք վերաիմաստավորվել են. պահպանվել են միայն արտաքին հատկանիշները: Այս մասին տե՛ս նաև Г.Шенгели, հիշ. աշխ. էջ 151-152:*

Կրկին գալով Պ. Սևակի՝ վերը քննված տողերին՝ նկատենք, որ չափական ձևափոխությունից զատ ուշադրություն է գրավում և այն, որ ոչ միայն կանոնիկ ճշտությամբ չի պահպանվել ռիթմական շեշտերի դասավորությունը, այսինքն՝ չկան հավասար հեռավորության վրա պարբերաբար շեշտվող վանկեր, ինչը, տեսանք, առհասարակ բնութագրող հատկությունն է Պ. Սևակի վերջին շրջանի ստեղծագործության, այլև, որ առավել առաջնային է և էությամբ բխում է նախորդից, ռիթմական շեշտերը միշտ չէ, որ զուգադիպում են բառական շեշտերի հետ:

Քանի որ այսպես է, չափաբերական խոսքի հյուսվածքային-տաղաչափական հիմունքը՝ չափ ու կշռույթի գործակիցը, դառնում է տողերի բաժանումը ոտքերի /այս պարագայում՝ քառավանկ ոտքերի/ անկախ դրանց քանակից:

Այլ կերպ ասած՝ տողերը պարբերաբար ունենում են 4, 8, 12, 16, երբեմն 20 վանկ՝ լինելով համապատասխանաբար՝ մեկանդամանի, երկանդամ, եռանդամ և քառանդամ և այլն, չհաշված ռիթմական ձևափոխությունները, որոնց մասին խոսվեց երկու տող վերը: Ըստ որում՝ բառական շեշտերի խստիվ հաշվառումով և որոշակի ու նպատակային բառադասությամբ, ըստ մեծի մասին, այնպես է հյուսվում քերթվածքը, որ ոտքը ընդգրկում է ամբողջական բառ-միավոր կամ միավորներ (Ինձ սփոփեմ, / Մխիթարեմ, / Ոչ թե խաբեմ...):

Փույթ չէ, թե ոտքի ավարտը ազդարարվում է ամբարձումո՞վ, ինչպես փակագծված օրինակում, խոնարհումո՞վ, թե՞ երկուսի խառը հերթագայությամբ (Ըստվերները / կարճանում են // Ու շուքերը / երկարում են... / Առանց մեզ):

Կարևորն այն է, որ տակտն ու բառը կամ բառախումբը ծածկում են իրար: Պատահում է, սակայն, որ խախտվում է նաև այս օրինաչափությունը, և անդամները այլևս չեն զուգադիպում բառավերջերին: Բառի մի մասը անցնում է նախորդ կամ հաջորդ անդամի մեջ, այսինքն մեկ և նույն բառը միաժամանակ կազմում է երկու տարբեր տակտերի մասեր: Սրանով անդամների սկիզբն ու ավարտը, մի տեսակ կորչում են բառամիջում: Եվ որովհետև բառամիջի արտասանական դադար գոյություն չունի, ուստի և նման գործերում ոտքն ու անդամը, թվում է, դադարում են չափական բարձրագույն միություն լինելուց: Իբրև հետևանք թուլանում է ու համարյա անհետանում ռիթմը, և այն տպավորությունն է ստացվում, թե գործ ունենք անչափ-անկշռույթ ստեղծագործության հետ, նաև առանց հանգի /հանգ իրոք չկա/:

Ուշադիր դիտումով ու հատուկ վերլուծությամբ միայն կարելի է ի հայտ բերել տաղաչափական քառավանկ ոտքերի առկայությունը տողում: Բերենք մի հատված առաջին բանատունը մեզ արդեն ծանոթ նույն «Բարի գիշեր» ոտանավորից տրոհելով այն քառավանկ հավասար անդամների [մեկ գծով (/ ) տրոհում ենք ռիթմական ոտքերը, զույգ գծով (// )հատածները կամ կիսատողերը ] :

1. Ուռճացած ե / րեկոյի մեջ // լույսերը կեռ - / կտուցավոր
2. Վաղուց են գի / շերը պեղել:
3. Մայթերը էլ / չեն հորանջում // մարդկային կը / րունկնե-
   րի տակ:
4. Փողոցներն ավ / լած են արդեն.
5. Մընացած կեղ / տերը մթան // պիտի որ ա / րևը մաքրի:
6. Քընել է -- և / աչքերը բաց –
7. Քընել է ողջ / քաղաքն արդեն:
8. Եվ մի՞թե դեռ / չես քընել դու.
9. Սիրելիս, քեզ / գիշեր բարի /Ն.տ., 123/:

Բառական ոտքերը այստեղ հաճախ չեն զուգադիպում ռիթմական ոտքերին: Դրանք, Մ. Աբեղյանի արտահայտությամբ, գտնվում են յուրօրինակ հակադրության մեջ: Բառական ոտքը ավարտվում է այնտեղ, որտեղ ռիթմական ոտքը դեռ պիտի շարունակվի (Ուռճացած *ե / րեկոյի մեջ*), և ընդհակառակն, ռիթմական ոտքը վերջանում է բառը դեռ լրիվ չարտաբերված, այսինքն *բառի միջում* ( Վաղուց են *գի / շերը պեղել*. տե՛ս նաև նախորդ փակագծված օրինակը և վերի այլ քաղվածքներ):

Այսպիսով ռիթմական և բառական ոտքերը փոխադարձաբար խաչաձևվում են, և շեշտերի կանոնավոր, պարբերական հաջորդականության պայմաններում /ասենք յուրաքանչյուր երկրորդ, երրորդ կամ չորրորդ վանկում, ինչպես ընդունված է համանման հյուսվածքներում/ ոտանավորը ստանում է կառուցվածքային նոր ու ինքնատիպ բնավորություն: Այն, անշուշտ, չի ընթերցվում այնպես, ինչպես մենք տրոհել ենք, այլ սովորական ու բնական արտաբերությամբ: Տրոհումը կատարված է զուտ վերլուծական նպատակով:

Սա չափածո խոսքի ռիթմակառուցվածքային բնավ էլ երկրորդական հատկանիշ չէ և կարևորվում է նրանով, որ գրողը ըստ էության վերստին կյանքի է կոչում մոռացված կամ անտեսված չափական մի կառույց: Հիշենք, որ անցյալի դասական տաղաչափությամբ խորհուրդ չէր տրվում, եթե չասենք՝ մերժվում էր բառական ու ռիթմական ոտքերի նման խաչաձև հատումը: Այդ ըմբռնման համաձայն ռիթմական ոտքը անվերապահորեն պետք է լիներ առանձին բառ, շարահյուսական ինքնուրույն միավոր: Ի. Սրեզնյովսկին 19-րդ դարի կեսերի ռուս նշանավոր քերական-տաղաչափագետը, օրինակ, նկատի ունենալով ֆրանսիական բանաստեղծությունը, որոշակի գրում էր. «Յուրաքանչյուր ոտք /.../, որ ընդգրկում է որոշակի քանակությամբ վանկեր և ունի առանձին շեշտ, ըստ բովանդակության ևս պետք է ներկայացնի մտքի կամ դարձվածի ատանձին հատված: *Ոտքի ավարտով պետք է ավարտվի նաև բառը»* /***И. Срезнёвский*, Мысли об истории русского языка, СПб, 1850,** էջ 105/:

Տրամագծորեն հակառակ կարծիքի էր Մ. Աբեղյանը: Նա ոչ միայն թույլատրելի էր համարում նման հատումը, այլև դիտում էր այն որպես ռիթմական միապաղաղությունից խուսափելու և անդամավոր շարժման զգացողությունն ուժեղացնելու նոր, առավել արդյունավետ միջոցներից մեկը /տե՛ս ***Մ. Աբեղյան,*** հիշ. աշխ., էջ 85 և հջ/:

Այս հարցում, ի՛նչ խոսք, իրավացի էր Մ. Աբեղյանը:

Ոտքի ռիթմական դերի թուլացումը այս և նման գործերում բնավ չի ազդում խոսքի բանաստողծական հնչեղության վրա, քանի որ այն լիուլի հատուցվում է ռիթմական ավելի մեծ միավորի *հատածի* նշանակության մեծացումով: Հատածը երկար տողերը հաստատուն կերպով բաժանում է հավասար, այսինքն՝ վանկերի թվով հավասար մասերի /երբեմն՝ նույնիսկ անհավասար կամ մինչև անգամ երեք կամ չորս մասի՝ ստեղծելով, այսպես կոչված, *երրորդական, չորրորդական տողեր*/ տողամիջի ռիթմական զգալի դադարներով դրանով իսկ պահպանելով ոտանավորի ռիթմիկ-անդամավոր առաջխաղացումը:

**ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ:** *Նյութից փոքր-ինչ շեղվելով՝ հարկ ենք համարում երկու խոսք ասել հատածի մասին: Սրա ըմբռնումը խիստ հակասական է: Օրինակ՝ Վ. Ռադլովը հատած էր համարում «առհասարակ տողերի ռիթմական մասերի միջև եղած ամեն մի սահման», որտեղ առկա է արտասանական դադար: Սրանով հատածը կարող էր նույնանալ և ըստ էության նույնանում էր անդամի հետ, նույնիսկ ոտքի /հմմտ. **В. В. Радлов, Образцы народной литературы (Наречие киргизское), СПб, 1870,** էջ XXII/:*

*Այս միտքը ավելի որոշակի է արտահայտվել հետևյալում: Խոսելով ղազախական 11 վանկանի չափերի մասին՝ նա նշում էր, որ այն բաղկացած է երեք ոտքից՝ համապատասխանաբար երեք հատածով /և.տ./:*

*Ի. Լապտևը հատածը նույնացնում էր շարահյուսական դադարի հետ: Նրա կարծիքով՝ շարահյուսական ամեն մի դադար հատած է /տես **И. Лаптев, Материалы по казак-киргизскому языку, М., 1900, вып. 11,** էջ 104/: Նկատի ունենալով այս չփոթը դեռևս Բ. Տոմաշևսկին էր զգուշացնում. «Տաղաչափական սովորական ձեռնարկներում «հատած» հասկացության մեկնաբանումը խիստ հակասական է. և սա պետք է հաշվի առնել տաղաչափական հարցերին նվիրված գրականության ընթերցման ժամանակ: Հատածը ամենից հաճախ մեկնաբանում են բանատողերի կենդանի արտասանության տեսանկյունով, որպես տողի տրոհում՝ արտահայտված ձայնի միջոցով, իբրև դադար կամ հնչերանգային ընդհատում: Այս տեսակետից հատածը կորցնում է իր տաղաչափական նշանակությունը, դադարում բանաստեղծական կառույցի ձևական ու իրական /օբյեկտիվ/ երևույթ լինելուց և արտացոլում է բանատողերի մեջ պատահական, ճշգրիտ հյուսվածքի համար ոչ պարտադիր խոսքային հնչերանգի ներթափանցման դեպքերը:*

*Այս հայացքի կողմնակից հեղինակները հատածը ուսումնասիրում են ըստ մեկուսացված տողերի և հավասարեցնում այն բանաստեղծորեն արտահայտված նախադասությունների շարահյուսական քիչ թե շատ շոշափելի տրոհման հետ» **Ֆ. В. Томашевский, Русское стихосложение. Метрика, Пг., 1923,** էջ 24-25/:*

*Հատածը ոտքի կամ անդամի հետ են շփոթում և նոր ժամանակներում. օրինակ՝ Բ. Կենժեբաևի և Ա. Ժովտիսի ղազախական նշանավոր բանաստեղծ Աբային նվիրված ուսումնասիրության մեջ կարդում ենք, որ նրա 11 վանկանի չափով գրված գործերում «ռիթմի պահպանման խնդրում կարևորվում են տողի ներսում եղած դադարները, այլ կերպ ասած՝ հատածները» (**Б. Кенжебаев, А. Жовтис, Заметки о ритмике стихов Абая. «Вестник АН Каз. ССР», 1954, № 9,** էջ 117):*

*Առավել համոզիչ է թվում հատածի Վ. Ժիրմունսկու ըմբռնումը: Նրա ձևակերպումով «Հատած է կոչվում տողի տաղաչափորեն պարտադիր հատումը որոշակի վանկից հետո: Հատածը տաղաչափական տրոհում է, այսինքն նախապես տրված ընդհատում ռիթմական շարժման մեջ, որպես տողի կառուցման ընդհանուր օրենք, տաղաչափական գծապատկերի /սխեմայի/ տարր» /**В. М. Жирмунский, Введение в метрику., М., 1925,** էջ 145/:*

*Անհետաքրքրական չէ Մ. Աբեղյանի սահմանումը. «Հատածն (cesure) ընդհանրապես մի դադար, հանգիստ /պաուզա/ է բովանդակության համեմատ, միայն ոչ թե տողի վերջում, այլ միջում, ուր հատածի հետ վերջանում է բառական ոտքը» /**Մ. Աբեղյան**, հիշ. աշխ., էջ 134/: Սակայն ավելի ուշագրավ են հատածի տաղաչափական յուրահատկությունների նրա բացահայտումները, մասնավոր արտահայտությունների ու ձևերի բնութագրումները ըստ հայոց բանաստեղծության ընձեռած փաստանյութի /հմմտ. նույն տ., էջ 135 և հջ./:*

*Հատածի ռիթմական դերը ընդհանրապես օժանդակ է, մասնավորապես, անդամավոր ոտանավորում, որպիսին է հայոց չափածոն: Կարճ, մինչև 8-9-10 վանկանի տողերում այն կարող է բոլորովին էլ չզգացվել: Ավելի երկար տողերում այն կիրառվում է կիսատողերի ստեղծման համար: «Եվրոպական լեզուներում, - ասում է Վ. Ժիրմունսկին, - [բանատողերի] նորմալ չափը ըստ վանկերի թվի լինում է (7) – 8 – 9 (10)»: Սրանք հատածի կարիք չունեն: Ուստի և «հատած, որպես տաղաչափական պարտադիր հատում, ունեն այն չափերը, որոնք գերազանցում են բանատողի նորմալ սահմանները /.../, որոնք չունեն կայունություն և հակված են տրոհվելու կիսատողերի» /տես **В.М.Жирмунский, Рифма, её история и теория, «Академия», Пг., 1923**, էջ 49/:*

*Նույն միտքն է հաստատում նաև Լ. Շչերբան ֆրանսերենի մասին. «Ավելի քան ութ վանկանի տողերում ավանդաբար շարահյուսական դադար /իր արտահայտությամբ կանգառ – **остановка**/ է ստեղծվում որոշակի հատվածում, որը և կոչվում է հատած» /**Л. Б. Щерба, фонетика французского языка, М., 1955,** և 173:*

*Ռուսական բանաստեղծության մասին նույն միտքն է արտահայտում և Լ. Տիմոֆեևը. «Հատածը հանդիպում է այնպիսի չափերում, որոնք բաղկացած են համեմատաբար շատ թվով ոտքերից կամ վանկերից ընդհանրապես» /տես **Л. И. Тимофеев, Теория литературы, М., 1948,** էջ 264/:*

Կրկին գանք Պ. Սևակին: Նրա չափածոյում, ինչպես տեսանք ու էլի կտեսնենք, ռիթմական անսովոր զուգորդությունները «հերքում են»

չափ ու ձևի ավանդական ու օրինականացված ըմբռնումները առաջադրելով տաղաչափական խնդրի նոր լուծումներ:

Նշված կառույցի գործերում, ինքնըստինքյան հասկանալի է, թեև բարդ ոտքի ռիթմ չկա կամ գրեթե չկա, սակայն բոլոր տողերը օրինաչափորեն բաղադրված են քառավանկ միավորներից: Դրանց քանակը տատանվում է երկուսի և չորսի միջև:

Բառական և ռիթմական ոտքերի նույնատիպ խաչածև հատում կա և հետևյալ հատվածում, որտեղ նմանապես զգալի է հատածի դերը առաջին երկու տողերում: Ի տարբերություն նախորդի այստեղ, սակայն, գերիշխում են ոչ թե խառը, այլ 4-րդ պեոններ, որով ստեղծվում են հայոց ոտանավորին էապես հարազատ բարձրացող տողեր:

Երբ լուսաբաց / ն է լրտեսում // ապակինե / րը մեր խավար,
Ու կիսամութ / ն է խուզարկում // անկյունները / մեր տների,
Դու երևի / արթնանում ես
Արևի հետ /ն.տ., 190/:

Նման կառույցները, չնայած արտաքին տպավորությանը, ամենևին էլ անչափ ու անկշռույթ չեն:

Պ. Սևակը, այսպիսով, զարգացնում է մեր մեծավերջյան ավանդական ոտանավորը հնագույն կառույցների մեջ հայտնաբերելով ու նորովի հնչեցնելով ռիթմիկ-երաժշտական բազմաթիվ ու բազմատարր գործոններ, հյուսվածքային ինքնատիպ արտահայտություններ:

4. Պ. Սևակի նախասիրություններից է նաև հինգվանկանի բարդ ոտքը: Սա ևս նորություն չէ հայոց բանաստեղծության համար և գալիս է դեռևս շատ վաղ ժամանակներից: Անցյալում այն սովորաբար կազմվում էր երկու հիմնական բավականաչափ տարածված չափերի մեծավերջի ու վերջատանջի այլևայլ զուգորդություններից, ինչպես 2+3, 3+2, 2+3 // 3+2, 3+2 // 2+3 և այլն. հմմտ.

Ես աչք, ու դու լույս, / հոգի՛, առանց լույս / աչքն խավարի. //
Ե՛ս ծուկ, ու դու ջուր, / հոգի՛, առանց ջուր / ծուկն մեռանի
/Ն. Քուչակ/:

Ասում են ուռին //
Աղջիկ էր ինձ պես, //
Մնում էր յարին, //
Ու չեկավ նա տես /Հ. Թումանյան/:
Անհայտ, անորոշ, / անձև տենչերով //
Չգում է հոգիս / հեռու, շատ հեռու //

Տխուր ու մռայլ, / ինչպես մշուշ ծով... /Ավ. Իսահ./:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Նկատի ունենալով իշխող կամ հիմնական շեշտը՝ տեսականորեն հնարավոր է պենտոնի հինգ արտահայությունն /նույն սկզբունքով՝ ինչպես պեոնները/ 1-ին պենտոն /¯˘˘˘/, երկրորդ պենտոն /˘¯˘˘/ և այլն: Այսպիսի տարբերակումը, սակայն, ավելի տեսական, քան գործնական նշանակություն ունի: Երբ չի պահպանվում շեշտերի կայուն դասավորությունը, կարևորվում է ոչ թե պենտոնի տեսակը՝ ըստ շեշտված վանկի կամ իքթի, այլ ընդհանրապես պենտոնը՝ անկախ հիմնական շեշտից կամ ուժեղ վանկի դիրքից: Այն սովորաբար կոչում են նաև հինգվանկանի բարդ ոտք կամ անդամ:*

Նման ոտքերը կամ պենտոնները իրարից զատվում են շոշափելի դադարով, որ ավելորդ ապացույց է դրանց՝ իբրև ռիթմական որոշակի միավորի ինքնուրույն գոյության: Պենտոնները երբեք չեն կարող ծուլվել իրար, ինչպես մեծավերջն ու վերջատանջը /հենց թեկուզ պենտոնի կազմում/, մեծասարն ու մեծավերջը և այլն:

Ինչպես իր նախորդ շրջանի գործերում, այնպես և «Եղիցի լույս» ժողովածուում նա սիրով է կիրառում նաև այս չափը: Բավական է ասել, որ հայ քնարերգության հազվագյուտ այնպիսի մի երկ, որպիսին է «Եռածայն պատարագը», սկզբից մինչև վերջ շարադրված է հնգավանկ անդամներով:

Ինչ վերաբերում է բարդոտնյա անդամի ներքին բովանդակությանը, ապա մեկեն պետք է ընդգծել, որ զուտ բարձրացող ռիթմով, այսպես ասած, դասական կառույցը թեև կիրառում է, բայց ոչ հետևողական կերպով ու, մանավանդ, ուղղագիծ: Առանձին գործերի մեջ, պատահում է, որոշ հատվածներ հյուսվում են մեծավերջի ու վերջատանջի անխառն հաջորդականությամբ: Թեև քիչ, բայց կան և ամբողջկան բանաստեղծություններ՝ կառուցված երկվանկ ու եռավանկ ոտքերի այնպիսի միացությամբ, որտեղ շեշտերը պարբերաբար կրկնվում են միևնույն դիրքով ու քանակով, համեմատաբար փոքր ու աննկատելի շեղումներով: Այդպիսիք են, օրինակ, «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաշվիչ մեքենաներին ու ճշգրիտ սարքերին», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» ոտանավորները և էլի մեկ-երկու գործ:

Իբրև նմուշ կարդանք մի բանատուն «Ճառագայթային ախտ» ստեղծագործությունից, որ զարգանում է մաքուր բարձրացող 2+3, տեղ-տեղ՝ 3+2 կառույցով ու շեշտադրությամբ:

1. Այս ախտը միայն / նրա՛նց է կպչում,
2. Ովքեր ապառաժ / անտաշ քարի մեջ
3. Տեսնում են ֆորում, / տեսնում Զըվարթնոց.

4. Ժայռի զանգվածում / տեսնում Աջանտա, / էլլորա, Գեղարդ.
5. Անգույն կտավին / Սրբազան ընթրիք / ու Մագթաղինե.
6. Եվ ամեն անցնող / երիտասարդի / հոգու խորքերում
7. Մի ննջող Համլետ, / արթուն Օթելլո... /ԵԼ, 215/:

Մինչև երրորդ տողը ներառյալ կանոնավորապես շեշտված են 2, 5, 7, 10-րդ վանկերը, նույնպիսի շեշտադրություն կա և 4-րդ տողում, միայն թե այստեղ ավելացել է մեկ անդամ, որտեղ մեծավերջն ու վերջատանջը փոխել են իրենց տեղերը: Նման ձևափոխություն կա և հաջորդ տողերում, երկու տեղ նաև շեշտասղում */ու Մագթաղինե, երիտասարդի/*, ինչը, սակայն, չի ազդում ռիթմական ընդհանուր ալիքի վրա: Չնայած մեծավերջի ու վերջատանջի մասնակի տեղաշարժերին /վերջին վերջատանջին, օտար շեշտադրության պատճառով փոխարինել է քողաղոտը *Օթելլո*/, *այս հյուսվածքը կարելի է համարել հայկական հինավուրց ձևի հարազատ արտահայտություն:*

Սակայն Պ. Սևակը իր գործը ոչ թե ավարտում է այստեղ, այլ սկսում է հենց այստեղից: Քաջահմուտ գիտնականի նախանձելի խորիմացությամբ ուսումնասիրած լինելով ազգային, այլև Արևելքի և առավել Արևմուտքի տաղաչափական արվեստի հիմունքներն ու մասնահատկությունները անհիշելի ժամանակներից մինչև նոր ու նորագույն շրջանները նա բարձրացրեց հայոց ոտանավորի գեղագիտական որակը ռիթմական-երաժշտական նոր հնչեղություն հաղորդելով նրան:

Ավանդական ձևերի կողքին նա գործառության մեջ մտցրեց ու գոյության իրավունք տվեց հաճախ այլոց կողմից մերժված կամ անուշադրության մատնված չափական այնպիսի տարրերի, որոնք էապես ներդաշնակում են հաղորդվող նյութի ներքին բովանդակությանը և ասես բխում են նրանից:

Բազում նման իրողություններ տեսանք քառավանկ միավորների քննության ընթացքում: Ռիթմական նույնքան բազմազան դրսևորումներ կան և հնգավանկ անդամների գործառության մեջ:

Նախ նկատել տանք, որ ինչպես քառավանկ, նմանապես և հնգավանկ բարդ ոտքերի թիվը տողերում կայուն չէ ու հետևողական, թեև ընդհանուր առմամբ գերիշխում է 10 վանկանի չափը /դոմինացիան = **ЯА** $_{н}^{2}$/, բայց այն տալիս է զգալի տատանումներ մեկից մինչև եռամասնյա, «Եռաձայն պատարագում» նույնիսկ մինչև քառամասնյա կազմությամբ 5 – 20 վանկերի սահմաններում /**ЯА** $_{н}^{4}$/:

Այսորակ տատանումը, բնավ չխաթարելով ռիթմական առաջխաղացումը, ավելի է ուժեղացնում զգացական ներգործման թափը, քանի որ առկա է տողերի անդամավոր կառուցվածքը, և չափը ամեն անգամ

բխում է ներքին բովանդակությունից: Սրանով է պայմանավորվում խոսքի չափաբերական առոգանումը, ասել է թե՝ խոսքի բանաստեղծական հյուսվածքը: Համեմատեցեք.

1. Ճառագայթաձև / այս ախտը բնավ / նոր չէ, բարեկա՛մ.
2. Նա նորածին չէ,
3. Այլ առնվազն / ութ հազար և ութ / հարյուր տարեկան /ն.տ., 214/:

Առաջին և երրորդ տողերը եռանդամ են, երկրորդը բարդոտնյա միանդամ չափով: Մեծավերջի ու վերջատանջի խառը միացություններով հնգավանկ միանդամանի տողերը, իսկն ասած, նույնպես նորություն չեն մեզանում: Հիշենք թեկուզ Ն. Շնորհալու ծանոթ տաղը.

Առաւո՛տ լուսոյ,
Արեգա՛կն արդար,
Առ իս լո՛յս ծագեայ /ՄՀՔ, 1, 81/:

Այս և նման կառույցները սովորաբար ունենում են կայուն շեշտադրություն՝ 2+3 կամ 3+2 սկզբունքով, վերջին՝ հինգերորդ վանկի վրա ընկնող հիմնական շեշտով:

Ասես հեռվից հեռու արձագանքելով իր մեծ նախորդին՝ Պ. Սևակը գրում է.

1. Ասվոտ լուսո՛ր,
2. Առավոտ մի ջի՛նջ,
3. Ջի՛նջ, ինչպես ոչինչ,
4. Ջի՛նջ, սակայն դեռ պա՛ղ /ն.տ., 7/:

Առաջին երկու տողերը հարազատ են դասական գծապատկերին (3+2 // 3+2), իսկ 3-րդ և 4-րդ տողերում տեղի է ունեցել մեկական շեշտի հավելում, որով շեշտակիր են դարձել կենտ վանկերը՝ 1, 3, 5 // 1, 3, 5: Հինգ վանկի մեջ երեք շեշտի առկայությունը արդեն իսկ ինքնին նախանշում է ռիթմական թրթիռների հաճախականության ավելացում, ուրեմն և ավանդական ձևի հարստացում ինչ-որ նոր նրբերանգով: Հնչյունական նման ելևէջավորումը, եթե, մանավանդ, բխում է թեմատիկ նյութի էությունից ու արված է արվեստով, խոսքին հաղորդում է դաշնակավոր արտահայտություն ու չափ:

Հնգավանկ ոտքերով միանդամանի տողեր ունեցող ամբողջական ստեղծագործություններ, սակայն, չկան գրքում: Այսպիսիք ներկայացնում են առանձին հատվածներ կամ բանատներ, իսկ ավելի շատ, տեսանք, մեջընդմեջ գործառվում են մեկ և ավելի անդամ ունեցող տողեր, ինչը առավել մեծ հնարավորություններ է ընձեռում կատարելու շեշտերի անկաշկանդ տեղաշարժեր, փոխադարձաբար հատելու բառական ու ռիթմական ոտքերը, ինչպես նաև թույլ տալու շեշտերի սղում կամ հավելում:

Ինչ վերաբերում է հինգվանկանի ոտքերի ներքին, քերականական հյուսվածքին, այն կարող է ունենալ բաղադրելիության մի շարք արտահայտություններ: Իբրև կազմիչներ հնարավոր է գործառել վանկերի տարբեր քանակություն ունեցող բառեր տարբեր հաջորդականությամբ, ըստ որի և կարող են լինել կառուցվածքային հետևյալ տարբերակները /փակագծերի մեջ պատահական բառեր ու կապակցություններ են, որոնք, սակայն, ներկայացնում են նշված շեշտադրությունը և վանկերի քանակը/ .

1. 1+4 = 5 /մի երիտասարդ/,
2. 1+1+3 = 5 /մի լավ երեխա/,
3. 1+1+1+2 = 5 /ով էլ որ լինի/,
4. 1+1+1+1+1 = 5 /էլ ով կա, թող գա :/.
5. 1+1+2+1 = 5 /մենք էլ ընրանց պես/.
6. 1+2+1+1 = 5 /մի քանի օր է/.
7. 1+2+2 = 5 /Նա այսպես ասաց:/.
8. 1+3+1 = 5 /Նա այսպիսին է:/.
9. 2+1+1+1 = 5 /Էսպես է որ կա:/,
10. 2+1+2 = 5 / Էսպես է ասել/:

Եվ բազմաթիվ այլ հաջորդականություններ ու հերթագայություններ, և այդ բոլորի հայելային շրջված դասավորությունը, որ կազմում է անհավանական մեծ թվեր: Այս բոլորը անսպառ հնարավորություններ են ընձեռում հեղինակին ռիթմական անդամներին հաղորդելու ամենաբազմաբնույթ թրթռումներ:

Բառական կազմով, ավելի ստույգ բառընտրության տիպով ու բառադասությամբ են պայմանավորված հիմնական և երկրորդական շեշտերի դրվածքը, շեշտասղումը /պիռհիքոս/ կամ շեշտահավելումը:

Բառերը այստեղ ընդհանուր առմամբ թեև մի տեսակ «լուծվում են» ռիթմական անդամների մեջ, այսինքն մի ընդհանուր շղթա են կազմում առանց սահմանաբաժան դադարի, բայց տարանջատ են, և դա ընկալվում է մեր գիտակցությամբ: «Ինչ էլ որ լինի, - ասում էր Վ. Ժիրմունսկին, - բառերը տվյալ լեզվով խոսողի գիտակցության մեջ, որպես իմաստակիր միավորներ, իրարից առանձնացված են բավականաչափ հստակ, և այս առումով բառանջատումների բաշխումը վերածվում է ռիթմական բաժանման փաստի չնայելով, որ բառերի միջև բացակայում է ժամանակավոր ընդմիջում» */В. М. Жирмунский,* **Введение в метрику, Л., 1925,** էջ 168/:

Այժմ քննենք բաղադրելիության առավել բնորոշ մի քանի դրսևորումներ:

Ա. Առանձին ու ամբողջական բառ-միավորներ. հմմտ.

Բացառությունն է կուսություն խախտում.
Եվ դրանից է
Ծնվում մեր մանուկ *Արդարությունը* /Ն.տ., 69/:

Վերջին անդամը ամբողջական բառ է:

Բ. *Լրացում-լրացյալի.* այդ թվում *ենթակա-ստորոգյալի* այլևայլ *զուգորդություններ.* հմմտ.

Մազերիդ բույրից
Հին աստվածներն են հարություն առնում /Ն.տ., 141/:
Իսկ ո՞վ չգիտի. Մարիամ. անունըդ.
Որ հորիզոնի նման է, Մարիամ,
Երբ ընկրկում ենք.
Նա մոտենում է.
Երբ մոտենում ենք.
Հեռանում է նա... /Ն.տ., 140/:

Նման կառույցներում, ինչպես սպասելի է, առկա է լինում երկու շեշտ, մեկը հիմնական, մյուսը երկրորդական, որոնք գրավում են ամենատարբեր դիրքեր: Եթե առաջին տողում իշխում են ավանդական բարձրացող վերջատանջն ու մեծավերջը /3+2/ տողավերջի հիմնական շեշտով, որով ստացվել է արական տող, ապա միանգամայն այլ է կառույցը ընդգծված մյուս տողերում, որտեղ հիմնական շեշտի տակ են երկու տեղ 4-րդ վանկերը /«Նա մոտենում է, Երբ մոտենում ենք/, վերջին տողում 3-րդ վանկը, որով համապատասխանաբար ստացվել են իգական և ստեղնյան տողավերջեր */կլաուզուլա,* որ չպետք է շփոթել վերջույթի հետ/:

Իրարահյուս հենքի վրա բարձրացող ու ընկնող ռիթմերի նման խառը գործառությունը թարմ շունչ է ներարկում խոսքին դարձնելով այն առավել դյուրասահ ու տպավորիչ:

Գ. *Լիիմաստ բառերի զուգակցում ոչ լիիմաստ բառերի հետ* /կապ, շաղակապ, ձայնարկություն, եղանակավորող և շաղկապական բառեր/. հմմտ. «*Բայց* քիչ *հետո* /հասկանում եմ *// Որ* դա հեշտ է, *// Ինչպես* մարդու / երկու աչքում...» /Ն.տ., 137/:

Այս առնչությամբ հարկ է նշել, որ քերականական սպասարկու ձևույթներին դիմելը չափաբերական խոսքում հեշտությամբ կարող է ծառայել որպես գայթակղության քար: Իրենց քերականական ու տաղաչափական դերով դրանք չպետք է չարաշահվեն: Բավական է, որ ընթերցողը մի պահ զգաց, որ այսինչ սպասարկու բառը, ասենք ձայնարկությունը, կապը չեն օգնում մտքի առավել պարզ ձևավորմանն ու խորացմանը կամ զգացական լիցքավորմանը և դրվել են լոկ վանկերը կամ հանգը տեղը բերելու համար. հենց այդտեղ իսկ խոսքը շատ բան է կորցնում իր գեղագիտական արժեքից:

Պ. Սևակը հեռու է նման գայթակղությունից: Քիչ է ասել, թե «փուչ» տեղեր նրա խոսքում առհասարակ չկան: Նույնիսկ նյութական-առարկայական իմաստից զուրկ այդ երկրորդական ձևույթները երբեմն այնպես են իմաստավորվում, որ մնում ես զարմացած, թե ինչպես է հեղինակին հաջողվում բովանդակության խտացման ու շիկացման հասնել մինչև իսկ դրանց այդ սպասարկու բառերի միջոցով: Առնենք մի քանի տող «Եռաձայն պատարագից».

Եվ այդ թվին էր,
Որ մի ողջ ազգի / աղոթքը սառեց / շրթունքի վրա,
Լերդացավ բերնին
Բերնից դուրս ժայթքող / արյան *հետ* ու *պես*... /Ն.տ., 247/:

Չի կարելի չնկատել *հետ* ու *պես* կապերի անսովոր կիրառությունը մեկ և նույն խնդրի հետ /*արյան*/: Դրանով հեղինակը ոչ միայն խուսափել է, թվում է, անխուսափելի կրկնությունից /*արյան* հետ ու *արյան* պես/, այլև մեծացրել հենց այդ սպասարկու ձևույթների մտային կշիռը: Դրանք այլևս սոսկական կապեր չեն, որ կոչված են ձևավորելու նախադասության անդամներ /ձևի պարագաներ/, այլև օժանակ միջոց ավելի ևս բորբոքելու առանց այն էլ շիկացած պատկերը:

Կապերի նման զուգահեռ խնդրառությունը ընթերցողին թույլ չի տալիս թեթևակի սահելու տողերի վրայով, այլ ստիպում է մի պահ մտածել թափանցելու իրողության խորքերը: Մտքի զարգացման ու լարումին համեմատ փոխվում է նաև ռիթմական արտահայտությունը, վերջին տողի երկու անդամներում, այդ թվում ընդգծված կիսատողում կատարվել է մեկական շեշտի հավելում, որով ասպարեզ է եկել, այսպես ասած, նոր տակտամաս քողաբորբ /երկշեշտ եռավանկ ոտք/, որ, ինչպես ասացինք, հազվադեպ պատահող չափ է հայոց բանաստեղծության մեջ:

Վերջին տողի գծապատկերը կլինի ˘—/—˘—/˘—/—˘—:

Այստեղ ցայտուն կերպով երևում է շեշտերի անհանգիստ խաղը, որ հար ու ներդաշնակ է ընդանուր տրամադրությանը, շանթող մթնոլորտին:

Դ. *Բարդոտնյա անդամի բաղադրամաս* կորող են լինել բազմակի լրացում-անդամները, բառական ու քերականական հոմանիշներ ու համանիշներ: Հմմտ.

1. Ուզում եմ նայել / *ինձ ու աշխարհին*
2. Լիացած, ժպտուն / *ու գոհ աչքերով*
3. *Հաղթելով և քաղց.* / և պապակ-փափագ:
4. *Ուզում եմ ապրել* / *անչար ու բարի*
5. Գմբեթի ճեղքում բուսած տուղտի պես... /Ն.տ., 144/:

Բոլոր ընդգծված անդամների մեջ միավորվել են երկ-երկու լրացումներ կապակցվելով *և* կամ *ու* շաղկապներով կամ շարահարությամբ /անուղղակի խնդիր. ձևի պարագա. ուղիղ խնդիր և նորից ձևի պարագա/: Երրորդ տողավերջում երկու ուղիղ խնդիրներ միացել և տվել են բառական մեկ միություն հարադրություն *պապակ-փափագ:* Թեմատիկ նյութի ու բովանդակության բերումով հոմանիշների շարքը կարող է մեծանալ ու անցնել ռիթմական նոր անդամների մեջ, ինչպես այդ դիտելի է երկրորդ տողում (*լիացած. ժպտում / ու գոհ* աչքերով):

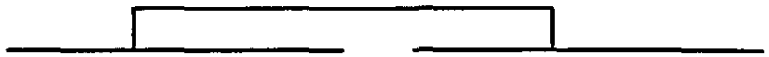
Հնգավանկ անդամների բաղադրության մեջ Պ. Սևակը տեղ է հատկացնում երկվանկ ու եռավանկ ոտքերի բոլոր տեսակներին անխտիր մեկ անգամ ևս հավաստեկով հայոց լեզվի անսպառ հնարավորությունները տաղաչափական ամենադժվարին խնդիրների լուծման մարզում:

Ասես հերքելու համար այն շատ տարածված ու արմատացած կարծիքը, թե հայերենը իբր աղքատ է ընկնող ոտքերի տեսակետից. նա. մանավանդ, իր վերջին շրջանի ստեղծագործություններում, թվում է. հատուկ մի միտումով ավելի ու ավելի է դիմում խոնարհմանը դրա մեջ մտցնելով մեկ, երբեմն երկու, նույնիսկ երեք անշեշտ վանկեր /առաջին պեոն/, որով հավասարի իրավունք է վերապահում նրան բարձրացող ոտքերի կողքին: Մեծասար ու քողաղոտ ոտքերով շարժվող տողեր այլ առիթներով տեսանք վերի քննության ընթացքում: Այստեղ մենք գտնում ենք տակտամասի մի նոր արտահայտություն ստեղն, որ առկա է երրորդ տողի երկրորդ անդամի սկզբում, որին հաջորդել է մի մեծավերջ: Բայց լոկ դա չէ խոնարհումը, այսինքն ընկնող ռիթմը տողերում. այսպիսի. միայն թե մեծասարով արտահայտված /նաև քողաղոտով/ ռիթմական վարիջումներ կան և առաջին, և երկրորդ, և չորրորդ տողերում (հմմտ. ուզում եմ... / ˘¯˘ / . ինձ ու / ¯˘ /. և քաղց / ¯˘ / և այլն):

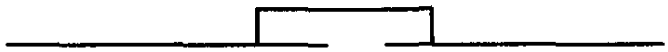
Քանի որ խոսք եղավ «հատուկ միտումի» մասին, տեղին է նկատել, որ Պ.Սևակը և ընդհանրապես ամեն մի իսկական բանաստեղծ չի ստեղծագործում նախապես ծրագրված կառույցներով, տաղաչափական ի սկզբանե մշակված կաղապարներով: Իսկական «միտումը», եթե այդպիսին կա իրոք, այն է, ինչ ուրիշ կերպ կոչվում է լեզվի բանաստեղծական զգացողություն, բանաստեղծական ենթագիտակցություն ու բնազդ: Վ.Գյոթեի դիպուկ արահայտությամբ «Չափը բխում է բանաստեղծական տրամադրությունից, ասես անգիտակցաբար: Իսկ եթե բանաստեղծություն գրելիս սկսես մտածել չափի մասին, կխելագարվես և, իհարկե, ոչ մի կարգին բան դուրս չի գա» /տես ***И.П. Эккерман*, Разговоры с Гёте, М., 1934,** էջ 336/:

Ե. *Անդամները* կարող են բաղադրվել նաև մտային-շարահյուսա-

կան տեսակետից միմյանց հետ աղերսակցություն չունեցող բառական տարրերից: Այլ կերպ ասած՝ ռիթմական անդամը կարող է հատել բառական շղթան՝ հաշվի չառնելով, թե եզրերի ներքին օղակների միջև քերականական որևէ կապակցություն կա՞, թե՞ ոչ, ճիշտ այնպես, ինչպես բառական ոտքն է հատում ռիթմական անդամը կամ հակառակը /տե՛ս վերը/ բոլորովին չխախտելով ռիթմական միությունը: Համեմատեցե՛ք.



Այս ախտով մարդիկ / չեն վարակվում, չէ՞,



Այլ վարակված են / ծնվում մայրերց /Ն.տ., 214/:

Առաջին տողում ռիթմական անդամը հատել է ենթակայի և ստորոգյալի կապակցությունը, երկրորդում՝ վերլուծական կազմություն ունեցող բառական միությունը [*են / ծնվում*]: Առաջին անդամի մեջ պարփակված բառական միավորներից երկրորդն ու երրորդը, իսկապես, չունեն քերականական առնչակցություն. *ախտով* անուղղակի խնդիրը մյուս անդամի մեջ մտած *չեն վարակվում* բայի լրացումն է և ոչ թե *մարդիկ* գոյականի, որին անմիջապես նախորդում է՝ նրա հետ միասին կազմելով մեկ և նույն անդամը /*այս* որոշչի հետ մեկտեղ, իհարկե/: Նույնպիսի իրողություն կա և երրորդ անդամում, որտեղ *են* օժանդակ բայը ոչ թե *վարակված*-ի հետ է կապվում, այլ կից անդամի մեջ մտած *ծնվում* բայի (վարակված *են / ծնվում*):

Տաղաչափական այս հյուսվածքը պայմանավորված է հայոց լեզվի շարահյուսական համակարգային էությամբ և ամենից շատ, թերևս, բառադասության առանձնահատկություններով, մասնավորապես՝ նրա ճկուն ու խաղացկուն հատկությամբ:

Հայտնի է, որ լրացումն ու լրացյալը կարող են քիչ կամ շատ հեռանալ միմյանցից՝ ընդմիջվելով մեկ և ավելի շարահյուսական միավորներով՝ լրացման լրացումներով: Վերցնենք մի բայական խնդրային պարզ կապակցություն *կարդալ հոդվածը*: Սա ինքնին կարող է հանդես գալ՝ որպես տաղաչափական միավոր՝ կազմելով բարդ ոտք և մտնել տողամեջ՝ որպես մեծավերջ-քողաղոտյան չափ: Սակայն ստորադաս տարրը կարող է ստանալ լրացում կամ լրացումներ, դիցուք՝ այսպե՛ս՝

ԿԱՐԴԱԼ *մի տասն օր / սրանից առաջ / լրագրում տպված / ծանոթ ՀՈԴՎԱԾԸ*: Պարզ է, որ լրացումների աճին համեմատ աճում է և ոտքերի թիվը, ինչը իր հերթին փոփոխման է ենթարկում նաև նախասկզբնական անդամի /*կարդալ հոդվածը*/ բառակապակցությունը: Ծավալված օրինակում բայական կապակցության գերադաս և ստո-

րադաս եզրերը ընդմիջվել են մի շարք նոր միավորներով դառնալով համապատասխանաբար, մեկը առաջին անդամի առաջին պարզ ոտքը, մյուսը վերջին, չորրորդ անդամի երկրորդ ոտքը: Առաջին անդամի հաջորդ, նորամուտ տարրերը, որ առանձին ոտք են */մի տասն օրվ*, այսպիսով, և բովանդակությամբ, և քերականորեն որևէ առնչություն չունեն անմիջապես իրենց նախորդող բայի հետ */կարդալ/*, այլ մի նոր կապակցություն են, որը, ամբողջությամբ վերցրած, ժամանակի տևողության չափի պարագա է՝ քիչ հետո եկող *սրանից առաջ* կապակցության համար:

Լեզվական օրինաչափությունների ու բանաստեղծական ռիթմի նուրբ զգացողություն է պետք նման ծավալուն բառակապակցությունների առկայության դեպքում ևս հասնելու առավելագույն արտահայտչականության՝ հստակորեն պահպանելով թե՛ բառերի շարահյուսական անհրաժեշտ հարաբերությունները, թե՛ չափավոր շարժումը, ասել է թե ռիթմական բարձրագույն միությունը:

Այս հատկանիշները, բազմիցս առիթ ունեցանք համոզվելու, չեն պակասում Պարույր Սևակին:

Բերենք ևս մեկ-երկու վկայություն: Եղեռնից հետո և նրա պատճառով սփյուռքում ցրված հայորդիներին կոչ անելով հայրենադարձվելու կամ, ինչպես ինքն է ասում նորադարձվելու, բանաստեղծը գրում է.

Եկե՛ք միանա՛նք,
Որ մեր այս փոքրիկ, / շա՛տ փոքրիկ հողի / երազանքը մեծ
Մարմին ստանա / մեր միս-ոսկորով... /Ն.տ., 292/:

Մեկ այլ տեղ կարդում ենք.

Ոմանք բայերի / խոր գաղտնիքներն են / ուսումնասիրում,
Ջանում են հանել / ածականների / դիմակը ողորկ /Ն.տ., 120/:

Ապա նաև

Այս խոսքիս վրա
Շունըս իր ետին / ոտքերից մեկը / կկըտրի գետնից
Եվ անդաստիարակ- / անկիրթի նման
Կթրջի պատի / քարը սրբատաշ ... /Ն.տ., 101/ և այլն:

5. *Քառավանկ ոտքերը* քննելիս տեսանք, որ բանաստեղծը ինչ-ինչ նկատառումներով ստեպ-ստեպ ռիթմական ձևափոխության է դիմում տողերի վերջում: Դա ընդհանրապես չափակշռված խոսքի իր նախասիրած միջոցներից է, որ բավականաչափ հաճախված է նաև հնգավանկ անդամներով հյուսվածքներում: Ընդսմին, ի տարբերություն նախորդի, որտեղ նոր տող էր անցնում սովորաբար մեկ, հազվա-

դեպ երկու վանկ /երկմեծավերջի կամ երկմեծասարի առկայության դեպքում/. այստեղ հաջորդ բանատողն են տեղափոխվում պարզ երկվանկ կամ եռավանկ ամբողջական ոտքեր. որոնք էությամբ պայմանավորում են ոտանավորի չափավոր առաջխաղացումը հնգավանկ բարդ անդամներով: Այլ կերպ ասած՝ նայած թե ռիթմական ինչ չափով է զարգանում գործը. նոր տող է անցնում մի մեծասար կամ մեծավերջ /եթե այն ունի 3+2 կառույց/ կամ մի քողաղոտ կամ վերջատանջ և այլն /եթե կաղապարն է 2+3/:

Սկսենք նրանից, որ Պ. Սևակը թույլ է տալիս մասնատելու նույնիսկ միանդամանի տողը ստորին տողն իջեցնելով նրա վերջին տակտամասը: Այսպես են կառուցվում «Ողջույնի քմայքներ» շարքի «Բարի գալուստ» խորագրով ոտանավորի մի քանի բանատների առաջին տողերը. որոնք բոլորը, իբրև թեմատիկ նյութի կենտրոն, ունեն «Եկար» նախադասությունը: Հմմտ. հետևյալ քառատողը.

Եկա՜ր,
Որ (բա՜վ է) / էլ չապավինեմ
Կարոտ հոլովող / բառերին ծխոտ,
Եվ որ (հերի՜ք է) / ձեռքերս այլևս / չսովեն կրկին /ն.տ.. 126/:

Ակնհայտ է, որ առաջին տողը ռիթմական տեսակետից թերի է, և նրանում սպասելի երեք վանկը, տվյալ դեպքում մի քողաղոտ [*որ* (բա՜վ է)] անցել է երկրորդ տող, որտեղ, բնականաբար, նույնպես տեղի է ունեցել ռիթմական ձևափոխություն. տողը 5 կամ 10 վանկի փոխարեն պահում է 8 վանկ: Ահա և եզրափակիչ երկատողը, որտեղ ևս առկա է ռիթմական նմանատիպ ձևափոխություն:

Եկա՜ր,
Որ նրանք / հարություն առնեն / սրբերի նման... /ն.տ., 127/:

Երկու դեպքում էլ առանձին տող տրամադրելով թերի անդամին մեծացվել է շարահյուսական համապատասխան դադարը, որը հազիվ թե զգացվեր, եթե տակտամասի անցում չկատարվեր մյուս տողը: Չէ՞ որ ամեն դեպքում տողավերջի արտասանական միջոցը ավելի տևական է տողամիջի միջանդամային դադարներից, եթե, առանձնապես, մտային տեսակետից այն ավարտուն միավոր է, այստեղ գերադաս նախադասություն «Եկար /, որ.../»: Ռիթմական միավորի նման «խախտումը» հեղինակին թույլ է տվել տրոհելով ավելի ևս ընդգծելու բուն ասելիքը՝ «Եկար»: Բանաստեղծի համար սա է, վերջին հաշվով, պահի մեծագույն երջանկության պարգևատուն:

Փոքր-ինչ շեղվելով նյութից՝ նկատել տանք, որ այս երևույթը միայն հայոց բանաստեղծությանը չէ, որ հատուկ է: Վ. Մայակովսկին

նույնիսկ «կիսում» էր բառը՝ կեսը տեղափոխելով առանձին տողի վրա հանգավորելու նպատակով, երբեմն մինչև անգամ երեք մասի բաժանում և ամեն մի մասը հանգավորում առանձին տողի առանձին հանգաբառի հետ: հմմտ.

**Легко оперлись *ноги*,**
***Но ги-***
**Бель фонарей**
**(«Собр. Соч.,», т. 1, М., 1912, էջ 4):**
**Начштаба морщит *лоб.***
**Пальцы корявой *руки***
**Буквы непослушные ГНУТ:**
**Врангель *оп-***
***Раки-***
***Нут***
**(«Полн. собр. Соч.», т. 5, М., 1937, էջ 186):**

Կրկին գանք Պ. Սևակին: Ահա այլ օրինակ.

Դու թե՛լըդ խմիր:
Սառե՞լ է:
Տեսա՞ր: / Ձրի թոքերի / բորբոքումն անցավ:
Կանցնի և քոնը /ն.տ., 91/:

Վերջին հատվածում երկրորդ տողը թերի է. նրա հետ մեկ միասնական անդամ կազմող մի մեծավերջ /«Տեսա՞ր»/ անցել է կից տողը ամբողջական անդամների կողքին՝ ստեղծելով 2+5+5 յուրատիպ լոգաեդիկ կառույց:

Տաղաչափական տիրապետող միտումը այս կառույցի մեջ յուրաքանչյուր տողում մտային-շարահյուսական առանձին ու ինքնուրույն արժեք ունեցող միավորի տեղադրումն է, մեծ մասամբ նախադասության: Սրա ծավալի համեմատ աճում կամ նվազում է անդամների թիվը, հարկ եղած դեպքում, ինչպես երևում է վերի վերլուծություններից, տրոհվում է անդամը, և բաղադրիչ ոտքերից մեկը անցնում է հաջորդ տողը՝ այն անխախտ պայմանով, որ երկու տողը միասին ներկայացնեն ռիթմական մեկ, ավելի մեծ միություն, երկուսի մեջ առկա անդամների՝ պարզորոշ կերպով տարորոշված առաջխաղացումով: Նման տրոհում ավելի հաճախադեպ տեղի է ունենում բազմանդամ տողերի վերջում: Վերջին անդամը այստեղ մնում է թերի, իսկ նրա սպասելի տակտամասը, որ նույնպես մի երկվանկ կամ եռավանկ պարզ ոտք ներկայացնող բառ է, լինելով հաջորդ նախադասության միավոր, փոխադրվում է ստորին տողը: Համեմատեցե՛ք հետևյալ քառատողը.

Աթոռից միշտ էլ / զերծ պահել նրանց.
Ում ինքը կյանքը / դեռ չի սրսկել
Այն ախտականխիչ / համապատասխան / շիճուկով.
Որի / մի ասեղն արժե / ... մի բանտարկություն /Ն.տ., 66-67/:

*Որի* դերանունը ազդարարում է սկիզբը կախյալ նախադասության, որ ծգվում է ամբողջ ստորին տողի երկարությամբ: Վերի տողի վերջին բառով */շիճուկով/* էլ ավարտվում է նախորդ նախադասությունը: Երկու գերադաս և ստորադաս նախադասությունների սահմանը, այսպիսով, չի համընկնում ռիթմական միջանդամային դադարին, այլ հատում է բարդ ոտքը բաժանելով այն երկու կից տողերի, որոնցից մեկը, բնականաբար, մնում է թերի /կատալեկտիկ/, մյուսը ավելավանկ /հիպերկատալեկտիկ/ 5+5+3 // 2+5+5 բնորոշ հյուսվածքով:

Բարդ ոտքը տրոհելով երկու բաղադրելիների և դրանք /տվյալ դեպքում, պայմանական ասած, վերջատանջն ու մեծավերջը/ ցրելով տարբեր տողերի վրա հեղինակը, թվում է, մի պահ խախտում է ոտանավորի անդամավոր շարժումն ու ռիթմական իներցիան: Սակայն քիչ անց մնացած անդամի թերին լրանալուց հետո /«Շիճուկով, որի / մի ասեղն արժե...»/ անխուսափելիորեն առաջ է գալիս ռիթմական մի նոր դադար: Դրանով իսկ կրկին իրեն սկսում է զգացնել տալ ռիթմական նույն ալիքը, որը երևի չէր լինի, եթե հիշյալ բառը */որի/* լիներ ոչ թե նախորդ անդամի շարունակությունը, այլ նոր անդամի սկիզբը, դիցուք այսպես «*Որի մի ասեղն* / արժե տաս տարի»:

Պարզ է, որ փոփոխված տարբերակում ընդգծված մեծավերջի ու վերջատանջի միջև չի կարող լինել ռիթմական քիչ թե շատ զգալի միջոց, որովհետև նախ մտնում են մեկ և նույն անդամի մեջ, երկրորդ հատկացուցիչ-հատկացյալներ են, ինչը իր հերթին միտում է միացնելու դրանք նաև արտասանությամբ: Այս միտումը թուլանում, նույնիսկ չեզոքանում է, երբ այդպիսիք մտնում են ոչ թե նույն, այլ տարբեր անդամների մեջ: Այստեղ է ահա, որ նույն լրացում-լրացյալների միջև ստեղծվում է պարտադիր ռիթմական դադար, ինչպես որ է բնագրում: Ահա ևս մեկ-երկու համանման կառույցներ.

Թե պատասխանիս / վրա ծիծաղեն / ինչ-որ աղջիկներ.
Որոնց անունը / չգիտեմ իրոք.
Իբրև պատասխան / *ես կասեմ.*
*«Չուն ե՞մ* / ձեր կաղապարը».
Եվ կխռնվեն / նրանք իմ շուրջը.
Մարդիկ սիրում են / միշտ խոսեցնել / *մորանց.*
*Ում իրենք* / խելառ են հաշվում /Ն.տ., 54-55/:

Տողավերջի ռիթմական ձևափոխությունները երկու դեպքում էլ

պայմանավորվել են շարահյուսական նույն գործոններով. ինչ որ վերը. գերադաս նախադասություններն ավարտվում են *անդամի մեջ* և ոչ թե *անդամի հետ*: Ուստի և. հավատարիմ մնալով տաղաչափական իր նախասիրություններին. հեղինակը անդամի թերի մասը. որ մտնում է շարահյուսական նոր միավորի մեջ. տանում է հաջորդ տողը:

Ստորև բերվող հատվածում կարելի է դիտել վերոհիշյալ իրողությունները միաժամանակ. և միանդամանի տողի մասնատում. և չափի փոփոխություն տողի վերջում.

*Դրսում*
*Երևի* / աստղերն են ելնում / ողջ շքախմբով.
Իջնում է նորից
Մի ճշմարտապես / աստվածաշնչյան / *գիշեր*
*Պարզունակ* / ու նույնքան խորունկ /և.տ.. 63/:

Տարբերությունը. թերևս. նախադասությունների ծավալումն է մի քանի տողի վրա. թեև. համենայն դեպս. կրկին պահպանված է ամեն մի տողի ընդգրկած բառ-միավորների արտասանական-մտային ներքին ավարտվածությունը: Ինչ վերաբերում է պարզ ոտքերի դասավորությանը հնգավանկ անդամների մեջ. այն. տեսանք. ըստ մեծի մասին. ազատ է. և չկա շեշտերի քիչ թե շատ կանոնավոր ու հետևողականորեն կիրառվող հաջորդականություն. այսինքն չկա 3/2 կամ 2/3 չափերի կանոնավոր հերթագայություն կայուն շեշտադրությամբ:

Բերենք մի հատված տողավերջում փակագծելով բարդ անդամները բաղադրող բառերի տեսակն ըստ վանկերի թվի. և շեշերի դիրքը:

1. Հրաշքով փրկված. (3+2. 3. 5)
2. Աշխարհեաշխարհ զարկված որբերի ողբը ողորմուկ
(5 / 2+3 / 2+3. 5, 7, 10, 11, 15)
3. Եվ այրիների անեծքը անծուխ. (1+4 / 3+2. 5. 7. 10)
4. Որ բռնի լլկված զսպանակի պես թռչում անդրադարձ.
(1+2+2 / 4+1 / 2+3. 3, 5. 10, 12. 15)
5. Բայց չհասնելով ոչ սատանային և ոչ էլ աստծուն
(1+4 / 1+4 / 1+1+1+2. 5. 6. 10. 12. 15)
6. Վերադառնում է զսպանակաթափ. - (4+1 / 5. 4. 10)
7. Վերադառնալով բնակվում է նա (5 / 3+1+1. 5. 8. 10)
8. Այս անգամ արդեն նրանց տներում. (1+2+2 / 2+3. 5. 7. 10)
9. Ովքեր հատեցին ջիղը այրության (2+3 / 2+3. 5. 6. 10)
10. Եվ այրիության գիրը տպեցին (1+4 / 2+3. 5, 6, 10)
11. Ճակատի վրա մի ո՛ղջ աշխարհի. (3+2 / 1+1+3. 3. 5. 7. 10)
12. Բնակվում այնտեղ ալլահի տեղակ. (3+2 / 3+2. 5. 8. 10)
13. Վարձք ու օրհնության տեղը գրավում (1+1+3 / 2+3. 1. 5. 6. 10)

14. Նրանց տներից դուրս վռնդելով (2+3 / 1+4. 2. 5. 6. 10)
15. Եղած ու չեղած ջիներին բարի. (2+1+2 / 3+2. 2. 5. 8. 10)
16. Ծղրիդին անգամ. (3+2. 3, 5)
17. Ճռիկին նաև... (3+2. 3. 5. ԵԼ. 276):

Այստեղ հարկ է տալ մի բացատրություն: Բերված որոշ տողերի կառույցը առերևույթ կարող է հակասական թվալ: Օրինակ *աշխարհաշխարհ* բառը մենք, մի կողմից բաժանել ենք 3+2 մասերի (վերջատանջ+մեծավերջ), մյուս կողմից նշել միայն մեկ շեշտ 5-րդ վանկի վրա: Խնդիրն այն է, որ չորս և ավելի վանկանի բառերը ունենում են երկու շեշտ, առաջինը թույլ, մյուսը զորեղ: Սա սովորաբար դրվում է վերջին վանկի վրա չհաշված շեղումները: Առաջին շեշտը նման պարագայում դիտվում է իբրև անդամը սկսող ոտքի շեշտ, բայց ոչ որպես ռիթմական շեշտ ընդհանրապես: Վերջինիս պարտականությունը կատարում է անդամի վերջին ոտքի շեշտը, այսինքն բառական իշխող շեշտը, որ նորագույն տերմինաբանությամբ է անդամի իքթը (հմմտ. ***Մ. Աբեղյան,*** Երկեր, հ. 5, էջ 301, 496. Մ. Աբեղյանը, իհարկե, այն չի կոչում *իքթ*): *Արտաշեսը* բառը, օրինակ, թեև էությամբ երրորդ պեոն է [illegible], բայց առոգանվում է իբրև երկմեծասար [illegible]: Առաջին մեծասարի շեշտը թույլ է, հազիվ զգալի, երկրորդը ուժեղ շեշտով *Արտաշես* (հմմտ. ***Բ. Աբեղյան,*** հիշ. աշխ., էջ 71-72):

Նկատի ունենալով այս իրողությունը ոմանք նույնիսկ առաջարկում են տարբերակել թույլ և ուժեղ շեշտերը իբրև իքթերի տարատեսակներ մեկը նշելով հորիզոնական գծով (--), մյուսը գծի վրա դնելով նաև շեշտ (-- )(տես ***А. Н. Колмогоров*, Пример изучения метра и его ритмических вариантов. В.сб. «Теория стиха»**):

Իսկ թե բառի հատկապես որ վանկն է ընկնում թույլ, որը ուժեղ շեշտի տակ և ինչու, այլ հարց է և կարոտ առանձին ուսումնասիրության:

Կրկին վերադառնալով բնագրային կառույցին նշենք, որ որքան խստորեն է պահպանված տողերի ռիթմիկ զարգացումը հնգավանկ բարդոտնյա անդամներով, նույնքան և ավելի ազատ են շեշտերը պատահական հաջորդականությամբ ու ցրված: Տեղ-տեղ առկա շեշտասղումը էլ ավելի է «խճճում» առանց այն էլ անկանոն շեշտաբաշխումը: Իսկապես, այս ընդարձակ հատվածում հազիվ գտնվեն մեկ-երկու զույգ տողեր, որ ունենան բացարձակ նույնական հյուսվածք: Հմմտ. առաջին ու նախավերջին 9-րդ ու 14-րդ տողերը: Շեշտերի այս «խճճված» խաղը կապված բառաբաշխման ու բառադասության հետ, որ ունի ամենաբազմաբնույթ դրսևորումներ, ամենևին չխաթարելով ռիթմական շարժումը իներցիան, թույլ է տալիս հեղինակին առանձնացնելու և դրանով իսկ ընդգծելու անհրաժեշտ միավորը, թեմատիկ

բուն նյութը. բուն ասելիքը:

Մի քանի տեղ առկա են նաև շեշտերի հանդիպադրումներ:

Հայտնի է. որ բանատողում շեշտերի կից գործառությունը այնքան էլ ցանկալի չէ. քանի որ դրանցից մեկնումեկը սովորաբար «տուժում» է. թուլանում կամ սղվում. ինչը կարող է խախտել ռիթմը: Պ. Սևակը. սակայն. բանաստեղծական իր նուրբ զգացողությամբ այնպես է դասավորում ու կապում բառերը և այնպիսի չափ է գործածում. որ եթե հանդիպում էլ են. ապա մեծ մասամբ հանդիպում են ոչ թե *միևնույն.* այլ *տարբեր* անդամների շեշտեր. շեշտի տակ են մտնում. ասենք. մեկ անդամի վերջին և հաջորդ անդամի առաջին վանկերը. այսինքն եթե կից անդամներից մեկը ավարտվում է ամբարձումով. մյուսը սկսվում է խոնարհվող ոտքով. ավանդական տերմինաբանությամբ ասած վերջատանջից հետո. օրինակ. գալիս է մի մեծասար կամ ստեղն. կամ առաջին պեոն և այլն:

Դրանով էլ հենց պահպանվում է միջանդամային դադարը. ինչը թույլ է տալիս խուսափելու շեշտերի անհարկի անկումից (հմմտ. Զարկված որբերի / ողբը ողորմուկ .˘¯+˘˘¯/¯˘+˘˘¯. Վարձք ու օրհնության / տեղը գրավում. ¯˘+˘˘¯/¯˘+˘˘¯ և այլն):

Թեև ոչ հաճախադեպ. բայց և այնպես շեշտերի նման հանդիպադրում կարող է լինել նաև միևնույն անդամի ներսում (տես վերը):

Շեշտերի խաղացկուն ու շարժական դրությամբ. այսպիսով. առաջ են գալիս ռիթմական տարաբնույթ արտահայտություններ հնչյունական բազմազեղուն ու ախորժալուր ելևէջավորումով հար ու ներդաշնակ հաղորդվելիք նյութի բովանդակությանն ու տրամադրությանը:

6. Պ. Սևակի կիրառած չափը «Եղիցի լույս» գրքում. տեսանք. բազմաբնույթ է ու բազմատարր: Այդ են վկայում նույնպես թեև քիչ հանդիպող. բայց բարձր արվեստով ու ինքնատիպորեն հյուսված. վանկական սկզբունքով շարժվող վեց վանկանի բարդ ոտքերով ոտանավորները:

Այս ձևը. պետք է ասել. նոր երևույթ է հայերենի համար: Հնագույն շրջաններից հազիվ մեկ-երկու դեպք կարելի է հիշատակել նման չափով կառուցվածքների /հմմտ. Ն. Շնորհալու «Նոր եւ առաջին լոյս» տաղը. որ զարգանում է 6+6 կիսատողերով/: Սրա բնորոշ բանաձևը **Я** $^{6}$ ¯ն է $\mathbf{П}_1$ – ով կամ $\mathbf{П}_2$-ով. բայց ոչ $\mathbf{П}_3$ –ով կամ $\mathbf{П}_6$ – ով:

Ալեքսանդրյան կոչված այս չափը բավականաչափ տարածված էր 18-19-րդ դարերում ռոմանական. մասնավորապես ֆրանսիական բանաստեղծության մեջ. որտեղից և անցավ Ռուսաստան: Սակայն 19-րդ դարի երկրորդ կեսին այն կորցրեց իր նախկին «հեղինակությունը».

սկսեց համարվել ծանրաշարժ ու անճկուն, ինչպես ընդունված էր ասել «վեցփթանոց» («**шестипудовый**»):

Վերջերս այն կրկին գրավեց բանաստեղծների ուշադրությունը: Բավական է ասել, որ Ջ. Բայրոնի «Դոն-Ժուանը», ավելի քան 16000 տող, ռուսերեն թարգմանվեց հենց **Я**$^{6}$-չափով:

Ֆրանսիացիները այն պարտադիր էին համարում, մանավանդ, ողբերգության և ընդհանրապես պոեմի համար: Դրա բնորոշ առանձնահատկություններն էին՝ ա. պարտադիր հատածը **Я**$^{3}$–ից հետո, բ. կանոնավոր հաջորդականությամբ խաչաձև փոփոխվող արական և իգական տողավերջերը /իգականը ստեղծվում էր մեծ մասամբ բառավերջի «խուլ», չարտաբերվող e հնչյունով/: Սակայն ֆրանսիացիք իրենք իսկ սկսեցին խախտել այս սկզբունքները, որով և ալեքսանդրյան չափ կոչվեց առհասարակ պարզոտնյա **Я**$^{6}$-ը՝ անկախ վերջավորություններից: Իբրև հիմնական հատկանիշ պահպանվեց կիսատողերի և տողավերջերի զորեղ ու կանոնավոր շեշտադրությունը. 6-րդ և 12-րդ վանկերը պարտադիր կերպով պետք է լինեին ռիթմական շեշտերի տակ, իսկ մյուս շեշտերի դիրքը ազատ էր /հմմտ. ***Մ. Արեղյան***, հիշ. աշխ., էջ 106, այլև ***Եղ. Զրբաշյան***, Գրականության տեսություն, Եր., 1972, էջ 285, այլև ***Г.Шенгели*, Техника стиха**, էջ 128 և այլն/:

Այս ձևը հարկ է տարբերել հայ հին և նոր շրջանների չափածոյում բավականաչափ տարածված, վանկաշեշտական սկզբունքով հորինված 12 վանկանի ոտանավորներից, որոնց տարատեսակներն են բոլոր զույգ վանկերի ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դասավորությամբ մեծավերջյան բարդոտնյա 4+4+4 կառույցը կամ, որ նույնն է՝ (2+2)+(2+2)+(2+2), այլև վերջատանջյան երկանդամը (3+3)+(3+3), որ, ինչպես երևում է թվանշումներից, ունի 3, 6, 9, 12-րդ վանկերի զորեղ շեշտադրություն:

Գալով Պ. Սևակին՝ անհրաժեշտ է ընդգծել, որ նա, որպես նկատել ենք և այլ առիթներով, չի կաշկանդում իրեն շեշտերի կայուն ու կանոնավոր հաջորդականությամբ, վարվում է միանգամայն ազատ: Նույնը վերաբերում է և խնդրո առարկա հյուսվածքին: Նրա մի քանի գործերում կարելի է դիտել ալեքսանդրյան չափի *արտաքին* որոշ հատկանիշներ, ասենք՝ կիսատողերի /6 և 12-րդ վանկերի/ ռիթմական շեշտերով: Հմմտ.

Սպասում եմ: Մի պա՞հ: / Թե՞ բովանդակ մի կյանք,
Որ խաչվում է քո տան / սանդուղքների գլխին /ն.տ., 150/:

Երկու տող վերը մեր կիրառած *արտաքին* բնութագիրը ամենևին էլ պատահական չէ, որովհետև միանգամայն պատահական է նշված տողերի աղերսը ֆրանսիացիների նախասիրած բանաստեղծական

կառուցվածքի հետ: Խնդիրն այն է, որ հեղինակը չունի քիչ թե շատ ամբողջական որևէ ստեղծագործություն, որ սկզբից մինչև վերջ հորինված լինի 12 վանկանի տողերով, թեև այս քանակությունը, ինքնին վերցրած, դեռևս ալեքսանդրյան չափի հայտարարը չէ:

Արդ եթե գործառվում է այն սկզբունքը, ըստ որի ամեն մի տող պիտի ներկայացնի շարահյուսական ավարտուն մի միավոր /նախադասություն, բառակապակցություն և այլն/, ապա տողում համապատասխանաբար տեղավորվում են մեկ կամ երկու անդամներ 6 կամ 12 վանկի ընդգրկումով: Համեմատեցեք.

Եվ ամենքս հիմա / վատ բաներ ենք հիշում,
Եվ ամենքս հիմա / հոռետես ենք դարձել,
Ամե՜ն ինչից զզված,
Զզված նաև մեզնից /ն.տ., 105/:

Առաջին երկու տողերն են միայն երկանդամ. դրանք հիշեցնում են որքան ալեքսանդրյան, այդքան և ավելի հայկական ավանդական վերջատանջյան երկանդամ չափը զուտ ծագող ոտքերով (˘˘¯+˘˘¯/˘˘¯+˘˘¯//˘˘¯+˘˘¯/˘˘¯ +˘˘¯. 3+3/3+3 // 3+3/3+3 գծապատկերով), այսինքն $\mathbf{А}_{\text{и}}^{4}$:

Երրորդ և չորրորդ տողերը միանդամանի են՝ բոլորովին տարբեր ոտքերով ու շեշտադրությամբ (2+2+2//2+2+2. ˘¯+˘˘+˘¯//˘¯+˘˘+˘¯),այսինքն $\mathbf{Я}^{3}\mathbf{П}_{2}$: Այստեղ իշխողը արդեն պարզոտնյա մեծավերջյան չափն է՝ երկրորդ ոտքերի շեշտասղումով ($\mathbf{П}_{2}$):

Շեշտերի ոչ միակերպ, այլ շարժուն դրությամբ բանաստեղծության մեջ ռիթմի կրողը հիմնականում դառնում է բարդոտնյա անդամը, որ հաճախ նույնանում է տողի հետ /հմմ. վերի օրինակի վերջին տողերը/: Այս կառուցատիպը մեծ հնարավորություններ է պարփակում իր մեջ՝ իրար կից գործառելու այլատեսակ պարզ ու բարդ ոտքեր՝ երկուսից մինչև չորս վանկանի: Ահա ևս մի բնագրային վկայություն.

Անտարբերությո՜ւնը...
Ուխտյալ թշնամու պես / հետևում է նա ինձ,
Բուսնում խոտի նման,
Թառում փոշու նման,
Խեղդում խորխի նման...
Եթե կարճակոճղ / իր հասակը ներեր
Ու ծեռքը հասցըներ / իմ կոկորդին բարակ,
Խեղդամահ էր արել / նա ինձ վաղո՜ւց /ն.տ.. 92/:

Անդամների մեջ այստեղ խառը գոյակցում են երկվանկ. եռավանկ ու քառավանկ բառական ոտքեր: Առաջին տողը ներկայացնում է բառական մեկ վեցվանկանի միավոր վերջընթեր ռիթմական շեշտով, մյուս, այսպես ասած, երկրորդական թույլ շեշտը, որ պատկանում է

առաջին տակտամասին, միտում է ընկնելու հենց առաջին ձայնավորի վրա (անտարբերությունը), որովհետև բուն ռիթմական իշխող կամ կենտրոնական շեշտը միշտ էլ հակված է չեզոքացնելու առընթեր վանկերի շեշտերը: Մյուս տողերում խառը համագոյակցում են երկվանկ, եռավանկ ու քառավանկ բառական ոտքեր, որոնց մեջ կարելի է գտնել և՛ բարձրացում, և՛ խոնարհում: Այսպես՝ երկրորդ տողի առաջին կիսատողը պահում է մեկական մեծավերջ ու երրորդ պեոն (2+4. ˘¯+˘˘¯˘): Երկրորդն ունի երկու վերջատանջ (3+3. ˘˘¯+˘˘¯), ընդամենը՝ 12 վանկ՝ երկու անդամ: Երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ տողերը, որ ունեն նույնական կազմություն՝ ծագող-իջնող ոտքերով, պարունակում են մեկական մեծավերջ ու երկրորդ պեոն (2+4. ˘¯+˘¯˘˘), բոլորն էլ մեկանդամանի: Խոսքի կամ, որ նույնն է, տրամաբանական շեշտերը դնելով կապի խնդիրների վրա (*խոտի, փոշու, խորխի*) հեղինակը երեք տեղ կրկնված կապը (*նման*) մտցրել է խոնարհման տակ զրկելով բառական շեշտից, տողերն, այսպիսով, ավարտելով ոչ թե դասական ամբարձումով (արական տող), այլ վարիջումով՝ ստեղծելով ստեղնյան տողավերջեր /կլաուզուլա/:

Դիտելի է, որ հորինվածքը փոխվել է ոչ միայն ըստ անդամների քվի, այլև ըստ այդ անդամները բաղադրող ոտքերի տեսակի ու առոգանության: Բայց շարունակենք քննությունը: Հաջորդ բանատից բերված առաջին երեք տողերը կրկին երկանդամ են: Եթե սրանց առաջին տողի ռիթմական շարժումը հար և նման է «Ուխտյալ թշնամու պես...» տողին, ապա մյուս երկուսում առաջ են գալիս ոտքերի նոր տեսակներ՝ շեշտերի այլ հաջորդականությամբ, որ պարզ երևում է նաև եհտևյալ գծապատկերից. 3+3/4+2//3+3/2+2. ˘¯˘+˘˘¯/˘˘˘¯+˘¯ /˘˘¯+˘˘¯/˘¯+˘¯: Այստեղ շրջանառության մեջ են մտել մի-մի քողարկոտ */ու ծեռքը/* և չորրորդ պեոն */իմ կոկորդին/*, իսկ վերջին անդամը նույնիսկ թերատակտ է՝ 4 վանկ՝ 6-ի փոխարեն */նա ինձ վաղո՛ւց./*:

Վեցվանկանի բարդոտնյա անդամներով զարգացող չափը, ինչպես ասվեց, թեև ռիթմական մյուս անդամների համեմատ քանակական առումով այնքան էլ հաճախված չէ, սակայն վկայում է բանաստեղծի հակումների մասին:

Նշված հյուսվածքը գտնում ենք «Դարակեսի պարգևներ» շարքի, բացի «Անտարբերություն» բանաստեղծությունից, «Սխալ խոսք սխալի մասին», «Աշնանային վալս» գործերում, ապա «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքի «Դռան զանգի առաջ», «Օտար սիրո այբուբենը», մասամբ «Ավելորդ անհավատություն» և էլի մեկ-երկու գործերի մեջ:

* * *

Պ. Սևակը իր ստեղծագործությամբ. մասնավորապես «Եղիցի լույս» ժողովածուով զգալիորեն զարգացրեց հայ բանաստեղծության վանկական համակարգը հարստացնելով այն տաղաչափական նոր ու բազմազեղուն տարրերով, արտահայտություններով ու հնչումներով:

Նա մեր բանաստեղծությանն էր առաջադրում և ինքը առաջինը փորձում լուծել չափաբերական հորինվածքի նոր սկզբունքներ ու խնդիրներ: Ռիթմական անհամասեռ. հաճախ այլոց կողմից մերժված կամ անուշադրության մատնված տաղաչափական ձևերի արվեստավոր զուգակցումներով ու գործառությամբ Պ. Սևակը ոչ միայն ստեղծեց խորապես ազգային. նույնքան և ավելի ինքնատիպ բանաստեղծական անկրկնելի քերթվածքներ. այլև մեծացրեց մեր չափածոյի տեսադաշտը:

Ընդգրկելով անչափելի ու անհասանելի հորիզոններ նա անհունորեն խորացրեց միտքն ու գաղափարը շատ ու շատ առաջ անցնելով ժամանակից. «ժամանակի կարգախոսական պարտադրանքից»:

# ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Իր «Վարք մեծաց» հայտնի բանաստեղծությունը Պ. Սևակը սկսում է այսպիսի տողերով.

Ո՜ւշ-ո՜ւշ են գալիս, բայց ոչ ուշացած.
Ծնվում են նրանք ճիշտ ժամանակին:
Եվ ժամանակից առաջ են անցնում...

Սա ի՛ր իսկ էության ու կոչման լավագույն ինքնաբնութագրումներից է:

Պ. Սևակը մեր ժամանակի ծնունդն էր և ժամանակից առաջ անցնելով՝ եղավ ապագայի պատգամախոսը: Դառնալով իր մեծ նախորդների գործի շարունակողը՝ նա հայոց գեղեցիկ գրականությունը հասցրեց զարգացման նոր՝ առավել բարձր աստիճանի ու որակի, համազգային ու համաշխարհային հնչեղություն հաղորդեց մեր բանաստեղծական մտածողությանն ու արվեստին:

Նա պայմանավորեց մեր գրականության ծավալումը ազգային սահմաններից դուրս՝ դեպի լայն հրապարակ, նրան պարգևեց համամարդկային հնչեղություն ու ճանաչում:

Նա աննախադեպ հարստության հասցրեց արդի հայ չափածոյի լեզուն, մասնավորապես, նրա բառապաշարը՝ բացահայտելով առաջընթացի նորանոր, նախկինում անուշադրության մատնված կամ ըստ հարկի չօգտագործված բազում աղբյուրներ, հնարավորություններ, նաև օրինաչափություններ: Նա մեր գրական-գեղարվեստական լեզուն համեմեց ժողովրդայնությամբ, թարմ շունչ ու ոգի ներարկեց նրա մեջ, դարձրեց ավելի հյութեղ ու կենդանի, առնականորեն առողջ:

Պ. Սևակը հայոց դարավոր քնարերգության լավագույն ավանդույթների մոլի պաշտպանն էր ու շարունակողը: Բայց նա նաև մեծ ավանդախախտ էր, ինչպես ամեն մի իսկական նորարար: Եվ, որպես այդպիսին, ի հայտ բերեց բանաստեղծության հնչեղության, հնչյունային գործիքավորման, ընդհանրապես բանաստեղծական կառուցվածքի նորանոր ձևեր, արտահայտություններ:

# ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ա -- *Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու, հ. Ա, Եր., 1972:
ԱՋ -- *Պարույր Սևակ,* Անլռելի զանգակատուն, Եր., 1966:
Անհ.մտ. -- *Պարույր Սևակ,* Անհաշտ մտերմություն, Եր., 1953:
Անմ. հր. -- *Պարույր Սևակ,* Անմահները հրամայում են, Եր., 1948:
Բ -- *Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու, հ. Բ, Եր., 1972:
ԲԵՀ -- Բանբեր Երևանի համալսարանի, հանդես, Եր.:
Գ -- *Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու, հ. Գ, Եր., 1973:
ԳԱՏ – Նույնը ԵրՊՀ ԳԱՏ:
ԳԱՐ -- «Գարուն» հանդես, Եր.:
ԳԹ -- «Գրական թերթ» շաբաթաթերթ, Եր.:
Դ -- *Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու, հ. Դ, Եր., 1973:
Ե -- *Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու, հ. Ե, Եր., 1974:
Եժ – *Պարույր Սակ,* Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, Եր., 1972-1976:
ԵԼ – *Պարույր Սևակ,* Եղիցի լույս, Եր., 1969:
ԵրՊՀ ԳԱՏ -- Եր. պետ. համալսարանի «Գիտական աշխատությունների տեղեկագիր», Եր.:
Զ -- *Պարույր Սևակ,* Երկերի ժողովածու, հ. Զ, Եր., 1976:
ԷԱԲԲ--*Էդ. Աղայան,* Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., 1976:
ԺՀԼԲ -- ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, հհ. 1-4, Եր.,1969-1980:
ԼԻԱԺ – ՀՍՍՀ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի «Աշխատությունների ժողովածու», Եր.:
ԼՀԳ -- ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Եր.:
ԼՈՀ – ՀՍՍՀ ԳԱ Լեզվի ինստիտուտի «Լեզվի և ոճի հարցեր», ժողովածու, Եր.:
ՀԲԲ -- *Ստ.Մալխասյանց,* Հայերէն բացատրական բառարան, հհ. 1-4, Եր., 1944-1945:
ՀԼՀԲ -- *Ա. Սուքիասյան*, Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Եր., 1967:
ՀՍՍՀ ԳԱՏ –ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների», Եր.:
ՄԱՄ – *Պարույր Սևակ,* Մարդը ափի մեջ, Եր., 1963:
ՆՔՀ – *Պ. Սևակ,* Նորից քեզ հետ, Եր., 195:
ՊԲՀ -- «Պատմաբանասիրական հանդես», Եր.:
ՍԱՐ -- «Սովետական արվեստ» ամսագիր, Եր.:
ՍԳ -- «Սովետական գրականություն» ամսագիր, Եր.:
ՍԴ -- «Սովետական դպրոց» շաբաթաթերթ, Եր.:
ՍՀ -- «Սովետական Հայաստան» օրաթերթ, Եր.:
ՍՃ – *Պարույր Սևակ,* Սիրո ճանապարհը, Եր., 1954:
ՍՆ – *Պարույր Սևակ,* Սայաթ-Նովա, Եր., 1969:

**ВЯ – «Вопросы языкознания», ежемесечный журнал АН СССР, Москва.**
**ЛА – «Литературная Армения», ежемесячный журнал, Ереван.**
**ЛГ – «Литературная газета», еженедельник, Москва.**

# ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐՈՒ ՉԱՓԱԾՈՅԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ՀԱՐՑԵՐ

Գուրգեն Մահարին /բուն ազգանունով՝ Աճեմյան/ գրական ասպարեզ եկավ 20-րդ դարի 20-ական թվականներին: Այս շրջանը հայոց գեղարվեստական մտքի զարգացման տեսակետից բնորոշվում է նրանով, որ իր բանաստեղծական ուղին արդեն ավարտել կամ ավարտում էր Հ. Թումանյանը: Վ. Տերյանի գրական ուղին ավարտվեց 1920թ. դաժանորեն վրա հասած վաղաժամ մահով: Ավ. Իսահակյանը, Կոստան Զարյանն ու Ե. Չարենցը շարունակում էին ստեղծագործել, իսկ իրենց ստեղծագործական առաջին քայլերը նոր-նոր սկսել էին Գ. Մահարին, Ն. Զարյանը, Ա. Վշտունին, Գ. Սարյանը, Վ. Նորենցը, Ս. Տարոնցին, Մ. Արմենը:

Եթե նկատի չունենանք Ավ. Իսահակյանին, որ արդեն ստեղծել էր իր բանաստեղծական աշխարհը՝ արժանանալով եվրոպական չափանիշներով համընդհանուր ճանաչման ու բարձրագույն դրվատանքի, 1920-ական թվականներից սկսվում է Եղիշե Չարենցի տիրական իշխանությունը:

Նոր ձևավորվող գրական շարժման մեջ իր քաղաքացիական հզոր ու անխորտակելի կրքով, կենսական շնչով, էպիկական թափով ու խորությամբ, բանաստեղծության հասարակական հագեցվածությամբ ու հնչեղությամբ, հատու ռիթմերով շրջապատից վիթխարիորեն առանձնանում ու բարձրանում է Ե. Չարենցի անհատականությունը: Նրա չափածոն դառնում է գրական ամեն մի գործի բաղդատության եզր ու նմուշ, գնահատման չափանիշ:

Գ. Մահարուն նմանապես վերաբերում է ասվածը:

Նրա համար այս ժամանակահատվածը, պետք է ասել, ընդհանրապես գրական ազդեցությունների շրջան էր, նաև բանաստեղծական ձևերի ու թեմատիկայի որոնումների շրջան:

Մինչև Ե. Չարենցի հետ ծանոթանալը /թե՛ բուն անձնական և թե՛ ստեղծագործական իմաստներով/ նա հափշտակված էր Վահան Տերյանով, և ավելի շատ՝ արևմտահայ բանաստեղծությամբ: Դեռևս որբանոցային տարիներին ստացած գրական առաջին տպավորությունների մասին նա գրում է. «Իր տխրաշունչ ու թավշե շնչով ինձ օրորել էր Վահան Տերյանը, և անձրևով ու մշուշով լցվել էի ես, որբանոցը, Երևանը, աշխարհը: Սիամանթոյի ահարկու տեսիլներով էի հուզվում, Վարուժանն էր ինձ տանում մինչև հեթանոսականը, թափառում էի Մեծարենցի «ճամփաներուն վրա»: Ինձ գրավում էր Թեքեյանի «Հանըմը», Կնուտ Համսենի «Պանը»» /*Գուրգեն Մահարի,* Եղիշե Չարենց. տես

«Հուշեր եղիշե Չարենցի մասին» գրքում, Եր., 1986, էջ 118/:

Սա գրական ազդեցությունների առաջին շրջանն էր, որ բնականաբար ուղեկցվում էր տաղաչափական ձևերի, պատկերների, խորհրդանշանների /սիմվոլների/, ընդհանրապես արտահայտչամիջոցների փնտրտուքով:

1920-ական թթ. գործեր կան գրված, որոնցում որոշակիորեն զգացվում է հատկապես Վ. Տերյանի շունչը: Հիշենք դրանցից մեկը.

Պայծառ աչքերով նայե՛ մշուշին,
Օ՜, թող նա ծածկե՛ դաշտ, հովիտ ու սար,
Թող մեզ օրորե՛ օրերի փոշին,
Ա՜խ, ինչո՞ւ իմ ցուրտ երկիրը հասար...

/ԳՍՏ, 10/:

Այս շրջանին հաջորդեց գրական և մանավանդ անձնական ծանոթությունը Ե. Չարենցի հետ: Զարմանալի մի զուգադիպությամբ Ե. Չարենցը, որպես դաստիարակ, պաշտոնավարում էր Երևանի որբանոցներից մեկում, որի սանը այդ շրջանից մի երկու տարի առաջ եղել էր Գ. Մահարին: Հենց այս որբանոցում էլ տեղի ունեցավ առաջին ծանոթությունը, որը հետո պիտի վերածվեր ջերմ ու անկաշառ, իսկական բարեկամության ու գրական համագործակցության: Մերձեցումը մեծ բանաստեղծի հետ շուտով հանգեցրեց պաշտամունքի նրա նկատմամբ:

«Չարենցն իր վիթխարի ձայնով խլացրեց /.../ ժամանակակից բոլոր բանաստեղծների ձայները, - գրում է Գուրգեն Մահարին իր հուշերում: Իմ մասին խոսելն անգամ ավելորդ է. ես բոլորովին մեջ-մեջ եղա» /*Գ. Մահարի*, հիշ. աշխ., էջ 127/:

Նրա և Ե. Չարենցի մտերմությունը վճռական դեր խաղաց գրական որոնումների մեջ գտնվող, զանազան ուղիների խճճանկար խաչմերուկներում մոլորված երիտասարդ Գ.Մահարու բանաստեղծական անհատականության ձևավորման գործում:

Հիմա էլ սկսվում է Ե.Չարենցի ազդեցությունների շրջանը:

Ե. Չարենցի հեղինակությունն ու հմայքն այնքան մեծ էին, որ նրան ընդօրինակում էին համարյա բոլորը: Նմանակվում էին ոչ միայն մտքերն ու գաղափարները, այլև պատկերները, խորհրդանիշները, բառազուգորդությունները և ամենից շատ տաղաչափական ձևերը, չափերը, ռիթմերը:

Ե. Չարենցի ազդեցությունը իսկապես շատ մեծ էր, և դրանից ազատվելը դյուրին չէր բնավ: Գ. Մահարին էլ զերծ չի մնացել այս ազդեցությունից: Ահա նրա երախայրիքից ինքնատիպ խորագրով անդ-

րանիկ ժողովածուից «1920 ? – 1923 !» քաղված մի քառատող.

Լուսաբաց էր, ու ես համառ, թողած ետևս մուժ ու թախիծ,
Վազում էի դեպի վակզալ մութ, մահահոտ ուղիներից.
Վազում, դառըն փնչում էի, հասնում էի, վազում, վազում.
Ետևս քաղաքն էր տերերի ծխաններից թախիծ հազում / էջ 11/:

Դժվար չէ նկատել Ե. Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի չափերն ու ռիթմերը, նույնիսկ մտածողության եղանակը:

Ե. Չարենցը «Տաղարան» շարքում գրում էր.

Կուզեմ հիմի փչե գուռնեն, հարբած ըլիմ մինչև էգուց.
Ամեն մարդու ընկեր ըլիմ ու բաց ըլիմ մինչև էգուց:
Ֆայտոն նստած անցնեմ քուչով, պատուհանից վրես նայես,
Էշխըդ անքում սիրտըս ընկնի, ու լաց ըլիմ մինչև էգուց
/*Ե.Չարենց*, Երկեր, Եր., 1985, էջ 51/:

Գրեթե նույն պատկերներով, տրամադրություններով ու չափերով գրում էր և Գ. Մահարին.

Գնամ հիմա, բոսյակի պես ընկնեմ փողոց, ընկեր գտնեմ,
Ու մտնեմ բաց դռներից ներս, հաց ու գինի ու կին գտնեմ.
Ու կիսահարբ, կեպիս ծռած, ծեծեմ դարպաս ու լուսամուտ...
/և այլն, էջ 12/:

Ազդեցությունն ու նմանությունը ակնառու են: Կարելի է ասել մինչև իսկ լեզվամտածողությունն է նույնը: Եվ դա, ինչպես տեսանք քիչ առաջ, չէր էլ թաքցնում հեղինակը: Ե. Չարենցի նման գրելը պատիվ էր: Ե. Չարենցը ուսուցիչ էր, ռահվիրա: Առնվազն միամիտ կլինի կարծել, թե այս կամ այն գրողից ազդեցություն կրողը անձամբ չգիտե իր ազդեցության աղբյուրը կամ կարող է թաքցնել այն:

Խոսելով Գ. Մահարու բանաստեղծական դիմանկարի ձևավորման, ազդեցությունների հաղթահարման ու ինքնահաստատման դժվարին ու տառապալից ճանապարհի մասին չի կարելի շրջանցել մի քանի կարևոր հանգամանքներ, որպիսիք են ժամանակի գործոնը, գրական ընդհանուր մթնոլորտը, ժամանակի գաղափարական պահանջները, վերջապես:

1920-ական թվականներն էին: Այս թվականները իրենք իսկ ամեն ինչ ասում են: Նոր հաղթած հեղափոխությունը Ռուսաստանում և Հայաստանում /նաև այլուր/: Այն ամենը, այդ թվում և գեղարվեստական գրականությունը, ինչ որ կապված էր հնի հետ, հին էր, դատապարտելի էր, մերժելի էր, և մերժվում էր:

Նոր, բանվորական, պրոլետարական գրականություն էր պետք, պրոլետարական «կուլտուրա» մշակույթ, «բանվորական կուլտուրա» /«պրոլետկուլտ»/, ճիշտ այդպես նաև բանվորական ու գյուղացիական բանաստեղծություն /«բանվորագյուղացիական պոեզիա»/: Բանվորի, մշակների, հողի աշխատավորի մկաններին, աշխատանքին ու հետաքրքրություններին վայել ռիթմեր ու հնչյուններ էին պետք, նաև պատկերներ, խորհրդանիշներ. երկաթե ու պողպատե պոեզիա էր պետք: Սիրո ու քնարի, վարդ ու ծաղկի, ընդհանրապես բնության երգ ու գովքի ժամանակներն անցել էին:

Դա արդեն իշխող և ընհանուր գաղափարախոսություն էր, միակուսակցական գաղափարախոսություն՝ իշխող միակ, կոմունիստական կուսակցության գաղափարախոսությունը նոր կազմավորված Խորհրդային Միության ողջ տարածքում:

Խորհրդային Հայաստանում այդ ուղղության մարտնչող առաջնորդներն էին կարճ մի շրջանում Ե. Չարենցը, ավելի տևականորեն Գևորգ Աբովն ու Ազատ Վշտունին:

Մերժում էին ամեն ինչ, ինչ որ հին էր, հին պատկերները, տաղաչափական հին ձևերը, սկզբունքները, ողջ հայ հին գրականությունը. մերժվում էր անցյալը: Ամեն ինչ նորից և զրոյից պետք էր սկսել: Պետք էր խոպանը հերկել: Անցյալը «ախտավոր» էր, վնասակար. պետք էր ոչնչացնել այն նորը կերտելու համար:

Եվ ոչնչացնում էին անխղճորեն:

Գ. Մահարին /ինչպես և մյուսները/ իր ժամանակի ծնունդն էր, ապրում էր ժամանակի մեջ և չէր կարող տուրք չտալ ժամանակի մտայնությանը: Եվ տուրք է տվել: «Մեռնող զանգեր» բանաստեղծության մեջ գրված 1929 թ., կան այսպիսի տողեր.

Օ՜, հիսուսյան մրափ,
Մռայլ ու ժանգակեր,
Հին ժամերի զանգեր
Քաղաքների վրա:
Հին ժամերի զանգեր,
Որ հնչել եք մի օր
Օրորոցիս վրա,
Որպես դաժան օրո՜ր,
Թունավորել կյանքը
Ու բուրել խունկ ու մահ... /ԳՄԵԺ, Ա, 95/:

Այսպիսի տողեր շատերն էին գրում: Ե. Չարենցն էլ, պատահել է, չի դիմացել և տուրք է տվել այս գաղափարախոսությանը:

Ժխտողական հայացքը անցյալի դասական ժառանգության նկատմամբ գալիս էր ռուս ֆուտուրիստներից: Դրա արտահայտութ-

յուններից մեկը Ե. Չարենցի «Ամենապոեմն» էր: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ս. Աղաբաբյանը, «Դասական արվեստի դեմ ուղղված «Ամենապոեմի» խռովությունը ֆուտուրիստների գեղագիտական ծրագրերի արծագանքն էր, անխոհեմ ու ծուռ մի հայացք, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ավելի խորացավ 1922-1923 թվականներին գրած նոր գործերում» /*Սուրեն Աղաբաբյան*, Եղիշե Չարենց, Ա. Եր., 1973, էջ 266/:

Այս «անխոհեմ ու ծուռ հայացքը» ծայրահեղ չափերի հասավ հատկապես «Ռոմանս անսեր» ստեղծագործության մեջ: «Եթե «Ամենապոեմում» գեղագիտական նիհիլիզմը դեռ սաղմնային վիճակում է, շարունակում է հետազոտողը, - ունի նաև արդարացումը արվեստի գեղեցկությունը ժխտում է «կյանքի գեղեցկության» ու առաջնության դիրքերից, ապա հետագայում /«Ռոմանս անսեր»/ նիհիլիզմը հասնում է դասական ձևակերպման» /տե՛ս Ն.տ., 267/:

Հայտնի է, որ 1922 թվականին Ե. Չարենցը Գ. Աբովի և Ա. Վշտունու համագործակցությամբ ստեղծեց նույնիսկ մի խմբակցություն «Երեքը» անունով: Գրական այս խմբակցությունը նույն թվականի հունիսի 14-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում /№ 130/ հրատարակեց իր պատգամ-հռչակագիրը «Երեքի դեկլարացիան», որը հեղինակները համարում էին իրենց «գրական սկզբունքների մանիֆեստը» /«Երեքի ստեղծման մանրամասն պատմությունը տե՛ս Գ.Աբովի հուշերում. «Հիշողություններ Ե. Չարենցի մասին», էջեր, 119-127/:

Սակայն, բարեբախտաբար, Ե. Չարենցի այս մոլորությունը կարճ տևեց: Նա շատ շուտ հրաժարվեց իր նիհիլիստական սկզբունքներից և դուրս եկավ «Երեքի» հիշյալ խմբակցությունից: Նրա դուրս գալով խմբակցությունն էլ շուտով լուծարվեց:

Ըստ Գ.Մահարու «Երեքի» և նրան հարող մյուս նիհիլիստների մերժած հին երգը «ծղրիդների երգ» էր ընդամենը, ո՛չ ավելին: «Ռադիոյի», «աերոպլանի» ու «երկաթի» երգ էր անհրաժեշտ:

Թո՛ղ ծղրիդները երգեն իրենց երգը հնամյա,
Երկաթավոր իմ դարում ո՛չ մի երգ չի դիմանա , -

գրում էր Գ.Մահարին «Երկիր» բանաստեղծության մեջ 1926 թ. /ԳՄեժ, Ա, 126/:

Ու խորտակում էին բոլոր հին երգերը:

Բայց Ե. Չարենցի հաղթական արշավանքը դեպի հայոց Պառնասը շարունակվում էր: Շարունակվում էր նաև նրա անհաղթահարելի ազդեցությունը իր կրտսեր գրչակիցների վրա:

1920-ական թվականների սկզբներին Գ.Մահարին դեռևս գտնվում էր Եղիշե Չարենցի և ո՛չ միայն նրա ազդեցությունների ոլորտում:

«Լինելով տպավորվող բանաստեղծական խառնվածք, - գրողի

այս շրջանի որոնումների մասին գրում է նրա կենսագիրն ու հետազոտողը. - Մահարին իր «քնարական աշխարհը» կառուցելիս, բնականաբար, սկզբում գնում է սիրելի բանաստեղծների հետքերով: Նրա տողերն են խուժում տերյանական-մեծարենցյան հուզապրումներ, վարուժանյան-թեքեյանական ոճածներ, եսենինյան քնարի իջնող-տխուր գույներ, չարենցյան բարձրացող-պաթետիկ տրամադրություններ, լեֆիստական-ֆուտուրիստական պատկերներ վերացական, կոսմիկական հռետորության խառնուրդով» /*Ս. Բ. Աղաբաբյան*. Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. Ա, եր., 1986, էջ 520/:

Եվ այս բոլոր «ակունքները», ըստ Ս.Աղաբաբյանի, Գ.Մահարու վաղ շրջանի ստեղծագործություններում պարզորոշ երևում են «կամ ուղղակի յուրացումների», «կամ անուղղակի անդրադարձումների տեսքով» /տես և.տ./:

Դեգերելով այլոց հնչումների և սեփական որոնումների, բանաստեղծական ավանդական ձևերի և նորաճաշակ ուղիների ու ուղղությունների ոլորաններում Գ. Մահարին հետզհետե ավելի ու ավելի է գտնում իր բանաստեղծական ինքնատիպ աշխարհը, իր ինքնուրույնության ներքին ուժը:

Այսպիսով 1920-ական թվականների կեսերին ձևավորվում ու իր ավարտին է հասնում Գ.Մահարու գրական անհատական դիմագիծը: Նա գտնում է իր սեփական երգի ճշմարիտ ուղին սեփական հնչումներով, սեփական պատկերներով, թեմատիկայով, մոտիվներով, ռիթմերով, բանաստեղծական կառուցածներով:

Այդ ճանապարհը, սակայն, սահուն ու անարգել պողոտա չէր: «Երկաթի» ու «չուգունի» գովքն ու դավանանքը շարունակում էին մնալ բանաստեղծության հիմնական ու առաջատար «գաղափարական սկզբունքներ», որոնց դեմ գնալը խիզախություն էր պահանջում և հղի էր վտանգներով: Այս և հաջորդ տարիներին պետք է մշակվեին գեղագիտական նոր սկզբունքներ, հաղթահարվեին հին գաղափարական ու հոգեբանական շատ պատնեշներ:

Այս դժվարին ճանապարհին հանդիպող արգելքների ու խութերի բնավ ոչ դյուրին հաղթահարումով Գ. Մահարին հասավ ինքնահաստատման: Նաև տաղաչափական ձևերի փնտրտուքը հանգեցրեց ռիթմերի ու պոետիկայի մահարիական, անհատական ու ինքնատիպ աշխարհի հայտնագործմանը:

Եվ նա արձանագրեց. «Իմ այգում հասել է իմ երգը, չեմ եղել երգի մուրացիկ»: Միանգամայն ճշմարիտ բանաձևում:

Գ.Մահարին ուներ գրական և ոչ գրական շատ հակառակորդներ, որոնք նրա ամեն մի շեղումը, այսպես կոչված, պրոլետգրականությունից համարում էին դավաճանություն, նրա անհատական-անձ-

նական ապրումների երգը ժամանակավրեպ, քաղքենիական ու մանրբուրժուական մտայնության արտահայտություն: Սակայն նրա քնարական ներշնչանքները, թեմատիկ ընտրությունը, բանաստեղծական խոսքի կառուցման ձևերն ու միջոցները շատերին էլ հարազատ էին: Վերջիններիս մեջ էր գրողի ստեղծագործական կյանքին մշտապես հետևող, նրա գաղափարակից ու գրչակից եղիշե Չարենցը:

Գ. Մահարու «Մրգահաս» ժողովածուին Ե. Չարենցը ծոնել է իր հետևյալ հայտնի քառյակը.

Պայծառ է մեր երկրի գալիքը,
Օ՛, բերրի՛ հերկերի գուսան:
Թող հավե՛տ ապրի այս ծաղիկը
Մեր դաշտերում բուսած:

Սա լավագույն գնահատականն էր գրողի քնարերգության:

Մինչև հիշյալ ժողովածուի հրատարակվելը Գ. Մահարին արդեն անցել էր ստեղծագործական որոնումների ու զարգացման տասնամյա մի ժամանակաշրջան «որբանոցային սկսնակ բանաստեղծից» հասնելով Հելիկոնի սահմանները: Այդ կարճ ժամանակահատվածում, չհաշված մամուլում ու հանդեսներում տպագրված չափածո և արձակ գործերը, նա արդեն հասցրել էր հրատարակել բանաստեղծություններիհինգ ժողովածուներ, որոնցից առաջինը «1920? – 1923 !» անսովոր վերտառությամբ էր /Ալեքպոլ, 1923/, մյուսները «Տիտանիկ» /Ալեքսանդրապոլ, 1924/, «Շիրակի ջրանցքը» /Լենինական, 1925/, «Բարդիներ» /Երեվան, 1927/, «Վարսակներ» /Թիֆլիս, 1928/:

«Մրգահասը» /Երևան, 1932/ վեցերորդ ժողովածուն էր, որ ընդգրկում էր քնարական բանաստեղծություններ, պոեմներ ու բալլադներ: Հատկանշական է, որ գիրքը ձևավորել էր այն ժամանակ արդեն հռչակված նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը: Այս գիրքը ոչ միայն թռիչք էր գրողի կենսագրության մեջ, այլև, ինչպես նկատված է, «արդարև, նորագույն քնարերգության գեղարվեստական հայտը» /*Մ. Աղաբաբյան*, հիշ.աշխ., էջ 523/:

Այսպես Ե. Չարենցից հետո և նրա կողքին բարձրացավ Գ.Մահարին: Նա 1930-ական թվականներին դարձավ երկրորդ դեմքը հայոց Պառնասում՝ նույն Ե. Չարենցից հետո:

Նշելի է նաև, որ որպես բնանկարիչ նա գերազանցեց նույնիսկ իր մեծ ուսուցչին ու գրչընկերոջը: Ակսել Բակունցի վկայությամբ Գ. Մահարին այն գրողն է, որը ամենից լավ է տիրապետել բնությունը, «որից առավել քանքարով ոչ ոք չի նկարագրել բարդիները, լուսինը, ջրերի երգեցիկ զրույցը» /*Ակսել Բակունց*, Երկերի ժոցովածու, հ. Ա, Եր., 1976, էջ 315/:

Ժամանակակից հայ գրաքննադատության մեջ ոմանք փորձել

են ընեմացնել Գ. Մահարու չափածո ստեղծագործությունը գերապատվությունը տալով նրա արձակին: Այս խնդրում չի կարելի չհամաձայնել Ս. Աղաբաբյանի հետ, որը, պատասխանելով գրողի ստեղծագործության այս և նման անճիշտ ու կողմնակալ բնութագրումներին, շեշտում էր. «Գ. Մահարու արձակը, անտարակույս, գեղարվեստական ծաղրակշիռ երևույթ է, բայց նրա բանաստեղծական ներշնչանքները ևս, մասնավորապես այգեստանների ու հնձանների, բարդիների ու կակաչների, անտառի ու անձրևի, մանկության ու սիրո երգերը, ընդգծված տեղ են գրավում ժամանակի հայ քնարերգության խճանկարի մեջ» /*Ս. Աղաբաբյան*, հիշ.աշխ., էջ 531/:

Գ. Չարենցի մասին իր հուշերում Գ.Մահարին գրում էր. «Դժվար, շատ դժվար է Չարենցից հետո բանաստեղծ դառնալը» /տե՛ս «Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին», Եր., 1986, էջ 127/:

Եղիշե Չարենցը ամենից առաջ և ամենից շատ նորարար էր բանաստեղծական ձևերի, չափերի, կառույցների, հանգավորման, ընդհանրապես տաղաչափության ասպարեզում: Գ. Մահարին Ե. Չարենցի ժամանակակիցն էր: Այդ նշանակում է, որ նրա կողքին ու նրա հետ ստեղծագործողի ամենամեծ մտահոգությունը պետք է լիներ հաղթահարել Ե. Չարենցի ծգողականության ուժը, դուրս գալ նրա ազդեցության ոլորտից, ստեղծել բանաստեղծական մտածողության սեփական ձևերը, պատկերները, չափ ու կշռույթը, հնչումներն ու ռիթմերը, հանգաբանությունը, ընդհանրապես չափածո խոսքի կառուցվածքը:

1920-ական թվականների վերջերին, հատկապես 30-ական թվականներից սկսած Գ. Մահարին, կարելի է ասել, արդեն հաղթահարել էր իր մեծ ուսուցչին ու գրչակցին: Դա արտահայտվեց ինքնատիպ գույների, գծերի, պատկերային համակարգի, հաճախ նաև թեմատիկայի, ամփոփ ասած, սեփական բանաստեղծական աշխարհի հայտնաբերումով:

Այստեղ մեր նպատակն է ցույց տալ մասնավորապես տաղաչափական այն առանձնահատկությունները, որոնցով բնութագրվում է Գ. Մահարու չափածոն, և որոնք հայտերն են նրա բանաստեղծության կառուցվածքային ինքնատիպության:

## 1. *Ոտքը, անդամը, չափը*

Հայտնի է, որ երաժշտության մեջ տակտն է ապահովում ռիթմը, խոսքում ոտքը: Ոտքը բանաստեղծության ամենանախնական ու հիմնական ռիթմական գործոնն է: Նրանից է ածանցվել *ոտանավոր* բառը բանաստեղծության անվանումը, որ նշանակում է *ոտք ունեցող* /խոսք/: Երաժշտական տակտը կազմվում է իրենց ուժգնությամբ իրա-

րից տարբերվող հնչյունամասերից, իսկ բանաստեղծական ոտքը շեշտված և անշեշտ վանկերի հերթագայությունից:

«Լեզվի մեջ, - գրում է Մ. Աբեղյանը, - հնարավոր է երաժշտական ռիթմ առաջ բերել, որովհետև թե երաժշտությունը և թե ոտանավորը նյութ ունին հնչյունները. երաժշտությունը լոկ հնչյունները, իսկ ոտանավորը բառերի վանկերը, որոնք հնչյուններից են կազմված: /.../ Երաժշտության հնչյուններին լեզվի մեջ փոխանակում են վանկերն իրենց տևողությամբ և շեշտով» /*Մ. Աբեղյան*, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երկեր, հ. Ե, եր., 1971, էջ 12/:

Ոտքերն էլ իրենց հերթին լինում են պարզ և բարդ: Պարզ են երկվանկ և եռավանկ ոտքերը. բարդ են քառավանկ և հնգավանկ ոտքերը, որոնք ըստ էության երկվանկ և եռավանկ ոտքերի ռիթմական միացություններ են:

Ըստ շեշտերի դիրքի ոտքերը լինում են *բարձրացող /ամբարձվող* կամ *ծագող/* և *իջնող /խոնարհվող* կամ *մարող/*: Հայերենին ավելի հատուկ են բարձրացող ոտքերը: Այս օրինաչափությունը բխում է մեր լեզվի հնչյունական համակարգից, բառական շեշտի վերջին վանկի վրա լինելու հատկությունից: Շեղումներն էլ և մի շարք այլ գործոններ պայմանավորում են հայոց չափածոյում այստեղ ու այնտեղ մերթ ընդ մերթ հանդիպող խոնարհվող տողերը:

Չափը կամ մետրը [որից ունենք *մետրիկա* = տաղաչափություն, հունարեն metron = *չափ* բառից], ուրեմն այլ բան չէ, քան ոտքերի ներդաշնակ ու որոշակի հերթագայությամբ շարժումը, այդպիսի շարժման պարբերաբար կրկնվող ալիք: Որքա՛ն և ինչպիսի՛ ոտքերից որ, դիցուք, կազմվում է տողը, այն ունի ճիշտ այդպիսի բանաստեղծական չափ: Մ. Աբեղյանի արտահայտությամբ չափը «որոշ թվով ռիթմական ոտքերի կամ անդամների կանոնավոր հաջորդության կարգն է մի ավելի մեծ ռիթմական միության ոտանավորի /տողի/ մեջ» /*Մ. Աբեղյան*, հիշ. աշխ., էջ 17/:

Ինչ վերաբերում է անդամին՝ սա ավելի բարձր ռիթմական միություն է, քան ոտքը. այն պարզապես երկու պարզ ոտքերի միություն է, ինչպես ասվեց վերը: «Պարզ ռիթմական ոտքերը, արտասանությամբ միանալով, առաջ են բերում մի բարձրագույն ռիթմական միություն կամ բարդ ոտք, որը սովորաբար կոչվում է անդամ /հունարեն «կոլոն» - «անդամ» / /տե՛ս նշ.տ., էջ 98/:

Համաշխարհային քնարերգության պատմությունը վկայում է, որ գեղարվեստական գրականության մեջ չափաբերական խոսքը ավելի վաղ է գոյացել ու զարգացել, քան արձակը: Այն նախապես կապված է եղել երգի, երաժշտության ու պարի հետ: Սրանց ընդհանուր ու միացնող հատկանիշը ռիթմն է կամ *չափ*-ավոր շարժումը, Պ. Սևակի ձևա-

կերպմամբ *չափ ու կշռույթը*: *Չափածո* անվանումը հենց այս է նշանակում: Հետևաբար, բանաստեղծության հիմքը, կարելի է ասել հիմքերի հիմքը, ռիթմն է կամ չափ ու կշռույթը: Սրանով էլ նա տարբերվում է արձակից, որ շարժվում է ազատ կամ անկանոն ռիթմով: Եթե արձակն էլ ստանում է կանոնավոր ռիթմ, այսինքն սկսում է շարժվել չափ ու կշռույթով, այն ևս ըստ էության վերածվում է չափածոյի կամ միջին մի դիրք գրավում ոտանավորի և արձակի միջև, որ կոչում են *արձակ բանաստեղծություն* /հմմտ. Ավ.Իսահակյանի արձակի զգալի մասը/:

Խոսքի ռիթմը վանկերի, շեշտերի, բառերի, կիսատողերի, հատածների, տողերի ու տողախմբերի կամ բանատների համաչափ ու ներդաշնակ շարժումն է՝ հնչյունային որոշակի ելևէջումով ու արտահայտությամբ, հնչյունների, հնչյունախմբերի, բառերի ու բառազուգորդությունների արտաբերական ընդհատումներով: Հնչյունների այս *որոշակի ելևէջումը, արտաբերական ընդհատումները* /պաուզա/ հենց այն գործոններն են, տաղաչափական օրինաչափությունները, կարգերը /կատեգորիաները/, որոնք ապահովում են տողի, տողախմբերի, բանատան, ընդհանրապես խոսքի ռիթմական շարժումն ու ընթացքը: Ըստ Մ. Աբեղյանի «Չափածո խոսքը կամ ոտանավորը /.../ կաշկանդված է առանձին ձևական կանոնների պահպանումով, որից առաջանում է կանոնավոր ռիթմ, և խոսքն ավելի երաժշտական է դառնում» /*Մ. Աբեղյան,* հիշ.աշխ., էջ 9/:

Ամեն մի լեզու ունի իր բանաստեղծության կառուցման որոշակի սկզբունքները, և այդ սկզբունքների հիմքում ընկած է տվյալ լեզվի հնչյունական համակարգը /մասամբ՝ բառապաշարը, ավելի քիչ՝ քերականական կառուցվածքը/:

Իսկ ո՞րն է հայկական բանաստեղծության հիմնական տեսակը:

Նախ հարկ ենք համարում նշել, որ մինչև Մ.Աբեղյանը հայ տաղաչափության մեջ ընդունված էր տարբերակել չափածո խոսքի երկու տարատեսակներ՝ *ամանակական* կամ *չափական* և *թվական* կամ *շեշտական*: Մ. Աբեղյանը, սակայն, «/.../ ելնելով պոեզիայի նոր տվյալներից և հենվելով գերմանական ու ռուսական բանասիրության վրա, ընդունում է ոտանավորի կառուցվածքի հինգ տեսակ. 1. *ամանակական* /կամ *չափական*/ ոտանավոր, որը հատուկ է եղել անտիկ լեզուներին և հենվել է երկար ու կարճ ձայնավորների զուգակցման միջոցով հարևան տողերի արտասանական տևողության հավասարության հանգամանքի վրա, 2. *վանկական* /կամ *ռոմանական*/ ոտանավոր, որի մեջ ռիթմի հիմնական պայմանը վանկերի թվի հավասարությունն է տողերի ներսում, 3. *շեշտական* ոտանավոր /ռուսական և գերմանական պոեզիային հատուկ/, որը, բացի վանկերի թվի հավասարությունից, հաշվի է առնում նաև շեշտերի օրինաչափ դասավորությունը, 4. *համա-*

*շեշտ* ոտանավոր. որի մեջ ռիթմի հիմնական պայմանը հարևան տողերի մեջ շեշտերի թվի հավասարությունն է. և 5. *ազատ* ոտանավոր / Մ. Աբեղյանը դա կոչում է նաև «ազատ ռիթմական պրոզա»/. որի մեջ դեր են խաղում առավելապես շարահյուսական. արտասանական գործոնները» /*Էդ. Զրբաշյան*. Մ. Աբեղյանը և հայկական տաղաչափության հարցերը. «Բանբ. Եր.համալսարանի». Եր.. 1968. № 1. էջ 88/:

Անդրադառնալով հայոց չափածոյի բնույթին ու կառուցվածքին պետք է ասել. որ այս հարցում չկա միասնական ըմբռնում: Հայոց հին տաղաչափությամբ շատերն են զբաղվել: Հրապարակի վրա կան մի շարք հետազոտություններ: Հիշատակենք մի քանի առավել նշանակալիները. *Սարգիս Գասպարեան*. Տաղաչափութիւն արդի հայերէն լեզուի /Կ. Պոլիս. 1895/. *Յակոբ Գուրգէն*. Համառօտ արուեստ տաղաչափութեան /Կ. Պոլիս. 1897/. *Ստեփանոս Կուրտիկեան*. Հայկական տաղաչափութիւն /Նյու-Յորք. 1922/. *Էդ. Հիւրմիւզեան*, Հայկական տաղաչափութիւն /«Բազմավեպ». 1873. № 2/. նույնի Առձեռն բանաստեղծութիւն /Վենետիկ. 1939/ և այլն:

Այս աշխատություններում դեռևս բացակայում էր տաղաչափություն առարկայի և նրա կառուցվածքային էության հստակ ըմբռնումը: Մասնավորապես անուշադրության էր մատնված տաղաչափության հիմնահարցը բանաստեղծական կառուցվածքի առնչությունը տվյալ ազգային լեզվի հնչյունական համակարգի. ընդհանրապես բառապաշարի և քերականության հետ:

Մեկ հարցում. սակայն. բոլորը միաձայն էին. հայոց բանաստեղծությունը հիշյալ հետազոտողները միահամուռ համարում էին *վանկական* /sillabe կամ sillabic/:

Այս պայմաններում էր ահա. որ Մ. Աբեղյանը ձեռնամուխ եղավ հայոց բանաստեղծության կառուցվածքային համակարգի. նրա գիտական սկզբունքների ու տեսության մշակմանը: Նա գրեց «Հայոց լեզվի տաղաչափություն /մետրիկա/» աշխատությունը. որը 1912թ. արդեն պատրաստ էր տպագրության /տես «Հեղինակի առաջաբանը»/: Մասնակի վերամշակումով այն հրատարակվել է 1933 թվականին. ապա երկրորդ անգամ հեղինակի մահից հետո 1971թ. «Երկերի» ե հատորում. որը և եղել է մեր ձեռքի տակ սույն աշխատանքը շարադրելիս:

Մ. Աբեղյանի այս երկասիրությամբ իրապես ստեղծվեցին հայոց տաղաչափության գիտական հիմունքները: Անկասկած իրավացի է Էդ. Զրբաշյանը. երբ ընդգծում է. որ «*Աբեղյանն է հայ տաղաչափության*. իբրև մեր բանասիրության առանձին ճյուղի. *իսկական հիմնադիրը*. նրա առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների բացահայտողը» /*Էդ. Զրբաշյան*. հիշ. աշխ.. էջ 85/:

Մ. Աբեղյանը հայոց դասական տաղաչափության հիմնական սկզբունքը համարում է շեշտական կառուցվածքը: Ըստ որում այս դրույթը նա առաջ է քաշել փաստորեն իր անդրանիկ գիտական հետազոտության մեջ «Դավիթ և Միերի» առաջաբանում տակավին 1889 թվականին /տես *Մ. Աբեղյան,* Դավիթ և Միեր, էջ 6/: Հայոց մետրիկայի վանկաշեշտական սկզբունքին նա անդրադարձել է նաև իր հետագա ուսումնասիրությունների ընթացքում, սակայն ամենից ավելի հստակ ու որոշակի, անչափ հարուստ ու ծովածավալ փաստերի համակարգային վերլուծության վրա խարսխված տեսությունը հիմնավորել ու ներկայացրել է «Հայոց լեզվի տաղաչափության» մեջ: Այստեղ նա կրկին ու վերջնականապես հիմնավորում է հայոց բանաստեղծության *շեշտական,* ժամանակակից տերմինաբանությամբ *վանկաշեշտական* բնավորությունը /տես *Մ. Աբեղյան,* Երկեր, հ. Ե, էջ 108 և հջ./:

Այս սկզբունքի էությունը այն է, որ բանաստեղծական /տվյալ դեպքում հայոց բանաստեղծության/ ռիթմը, ամփոփ ձևակերպմամբ, առաջանում է տողերի մեջ վանկերի հավասար քանակությամբ և շեշտերի համաչափ տեղաբաշխմամբ ու պարբերականությամբ:

Մ. Աբեղյանի այս տեսակետը հետագայում պաշտպանեցին Պավել Շարաբխանյանը, Սարգիս Հարությունյանը, տողերիս հեղինակը և այլք /տես *Պ. Շարաբխանյան,* Հանգի մի քանի առանձնահատկություններ Չարենցի երկերում. «Բանբ. Եր. համալսարանի», Եր., 1969, № 2, *Ս. Հարությունյան,* Մանուկ Աբեղյան, Եր., 1970, էջ 431/:

Տողերիս գրողը այս հարցին անդրադարձել է հետևյալ աշխատություններում. «Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը» /Եր., 1970/, «Չափածոյի լեզվական արվեստի հարցեր» /Եր, 1976, գրքի առաջին մասը, որտեղ քննված է Հ. Սահյանի տաղաչափությունը/, «Ակնարկներ Պարույր Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության» /Եր., 1991/, «Դասական մի քանի ավանդույթներ ժամանակակից հայ չափածոյում» /«Լրատու Եր. պետ. համալսարանի», 1973, № 2/, «Խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության երաժշտականության լեզվական տարրերը» /«Սով. գրականություն», հանդես. Եր., 1971. № 12/ և այլուր:

Մանուկ Աբեղյանի տեսությունը վիճարկողներ ևս եղան: Ըստ որում անչափ հետաքրքիր է, որ նրա դեմ առաջինը վեճի մեջ մտավ ինքը Ե. Չարենցը, որի տաղաչափությունը ամենից ավելի խորքով ու լայնքով, խորապես գիտականորեն ու համակողմանի էր վերլուծել ոչ այլ ոք, քան հենց Մ. Աբեղյանը: Հակադրվելով Մ. Աբեղյանի տեսությանը Ե. Չարենցը ընդգծում էր. «Մեր տաղաչափությունը իր հիմքում, այնուամենայնիվ, վանկային է» / տես *Ե. Չարենց,* Գրականության մասին, Եր., 1957, էջ 157/:

Առարկելով Մ. Աբեղյանին՝ հայոց չափածոյի բնորոշ ու դիմորոշ հատկությունը վանկական է համարում նաև Էդ.Ջրբաշյանը, որը հայոց տաղաչափության լավագույն գիտակներից ու հետազոտողներից մեկն է մեզանում /տե՛ս ***Էդ. Ջրբաշյան***, հիշ. հոդվածը, այլև «Գրականության տեսություն», Եր., 1961, «Պոետիկայի հարցեր», Եր., 1986/:

Նույն կարծիքին է նաև գրականագետ Դավիթ Գասպարյանը /տե՛ս նրա «Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը», Եր., 1979/:

Վանկական սկզբունքի կարևոր հատկությունը այն է, որ ոտանավորի կշռույթը գոյանում է տողերի վանկերի թվի հավասարությամբ՝ անկախ շեշտերի դիրքից ու քանակից:

Չխորանալով հարցի էության մեջ՝ ավելացնենք, որ հայ բանաստեղծության կառուցվածքի բնութագիրը եղել և մնում է մեր տաղաչափության ամենավիճահարույց հիմնահարցը և կարոտ է հետագա ուսումնասիրության:

Միաժամանակ նշենք նաև, որ բացի նշված գործոններից /ոտք, անդամ, հատած, կիսատող, բանատող, բանատուն/, չափածոյում ռիթմը գոյացնում է նաև հանգը՝ իր բազմազան դրսևորումներով, ընդհանրապես՝ հանգիտությունը:

Այս հարցի մասին մեր խոսքն ավարտելուց առաջ հարկ ենք համարում շեշտել նաև այն, որ հայոց բանաստեղծության ոգին վանկական սկզբունքը համարող հետազոտողները չեն ժխտում մեր տաղաչափության նախապես վանկաշեշտական /կամ շեշտական/ լինելը: Սակայն նրանց կարծիքով՝ այս սկզբունքը՝ շեշտերի որոշակի քանակութունն ու հերթագայությունը «սահմանափակում է» բանաստեղծության կառուցվածքային հնարավորությունները, ուստի և պետք է համարել իրեն սպառած: Եվ իբր ա՛յդ է պատճառը, որ նոր ու նորագույն բանաստեղծները ավելի ու ավելի են հակվում չափածո խոսքի ռիթմը ստեղծելու հավասար վանկերից կազմված տողերի ու կիսատողերի միջոցով՝ անուշադրության մատնելով շեշտերի թիվն ու դասավորությունը, որից էլ հենց գոյանում է վանկական սկզբունքը:

Մեկեն պետք է ասենք, որ սա վանկաշեշտական համակարգի, ընդհանրապես տաղաչափության թյուր ըմբռնում է:

Վանկաշեշտական համակարգը երբեք չի սպառել իրեն. տեսականորեն և գործնականորեն այն սպառել պարզապես անհնար է: Հիշենք թեկուզ հենց միայն մեծավերջյան /յամբական/ չափը, որը այդքան բնորոշ է հայոց դասական քնարերգությանը:

Ինչպես վկայում են ուսումնասիրությունները /այս մասին այլ առիթով վերը արդեն խոսել ենք/, շեշտական ոտանավորին հատուկ չափերից միայն մեկի՝ երկոտնյա մեծավերջից /**Я**$^2$/ մինչև ութոտնյակի /**Я**$^8$ **.Я = ямб**/ սոսկ մեկ քառատողը կարող է ունենալ 96.000–ից ավելի

ռիթմական դրսևորումներ:

Համաշխարհային չափածոյի ողջ պատմության ընթացքում այս տարաբնույթ արտահայտությունների *մեկ տոկոսն* անգամ գործառված չէ /տե՛ս ***Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960***, էջ 45/:

Որքա՜ն անսահման են, իրոք, չափ ու կշռույթի, տվյալ դեպքում *հենց միայն մեծավերջի* հնարավորությունները: Եվ դա դեռ ընդամենը չորս տողի սահմաններում: Իսկ վե՞ց տողում, ո՞ւթ տողում, ինը-տասը և ավելի տողերում ո՞ւր կհասնեն այդ հնարավորությունները: Բայց չէ՞ որ սա սոսկ *մեծավերջն* է: Իսկ եթե շրջանառության մեջ մտնեն *մեծասա՞րը, վերջատա՞նջը* և մյո՞ւս չափերը: Շեշտական ոտանավորը իսկապես որ սահմաններ չգիտե:

Այժմ կրկին գանք Գուրգեն Մահարուն:

Գ. Մահարին կիրառել է հայոց բանաստեղծության ավանդական բոլոր ձևերը: Ընդհանրապես նա այս խնդրում խիստ ավանդապահ է, և նրա չափածոն հայ դասական բանաստեղծության լավագույն ավանդների շարունակությունն է ու զարգացումը: Ինչպես և կարելի էր սպասել, նրա չափածոյի կառուցվածքային հիմքը կազմում է վանկական համակարգը, որը, արդեն ասվեց, հատկանշվում է շեշտերի ոչ կայուն հերթագայությամբ: Այս կառույցը Գ. Մահարու չափածոյի ընդհանուր հայտարարն է, և սրա մասին դեռ կխոսվի: Սակայն նրա ստեղծագործության մեջ մերթ ընդ մերթ հանդիպում են և մաքուր վանկաշեշտական սկզբունքով կառուցված գործեր, զուտ մեծավերջյան, զուտ վերջատանջյան կամ մեծավերջ-վերջատանջյան տողերով:

Սրանք բոլորը աբմարծվող ռիթմեր են, որ ընդհանրապես հատուկ են հայկական տաղաչափությանը: Ահա ամենավաղ շրջանի գործերից մեկը: Այն զարգանում է երկոտնյա և քառոտնյա մաքուր վերջատանջյան չափով.

Դու մի նուրբ աղջիկ ես, /˘˘¯/˘¯˘/
Դու մի սև վերջալույս. /˘˘-/˘˘-/
Ես քո դեմ՝ կապույտ կայմ՝ /˘˘¯/˘˘¯/
Նրբաթև, միգասույզ: /˘˘¯/˘˘¯/
Մի օր, երբ կլռեն ծովերը մշտարթուն, /˘˘¯/˘˘¯//˘¯˘/˘˘¯/
Ծղրիդները կերգեն պարտեզում ու արտում /˘˘¯/˘˘¯//˘˘¯/˘˘¯/
Մի օր, երբ լեռներում արևը կքնի, /˘˘¯/˘˘¯/˘¯˘/˘˘¯/
Ծերացած լուսինը մահվան ծովը կընկնի, /˘˘¯/˘¯˘//˘˘¯/˘˘¯/
Կապույտ կայմը հոգնած /˘˘¯/˘˘¯/

Կկորչի մթնասույզ, /˘ ˘¯ ˘ ˘¯/
Դու սառած կմնաս, /˘ ˘¯/˘ ˘¯/
Դու մի սև վերջալույս.../ ˘ ˘¯/˘ ˘¯/

Բանաստեղծությունը գրված է 1920թ. տասնյոթամյա պատանու գրչով: Ուշագրավն այստեղ այն է, որ այդ տարիքում արդեն գրողը քաջ գիտեր հայոց տաղաչափության օրինաչափությունները, այն, որ, օրինակ, կարելի է թույլ տալ շեշտերի տեղափոխություն պահելով շարժման ընդհանուր ալիքը, խուսափելու համար միապաղաղությունից: Շեշտերի այդպիսի տեղափոխություններ կան առաջին, հինգերորդ, յոթերորդ և ութերորդ տողերում, որտեղ վերջատանջները փոխարինվել են քողաղոտով /աղջի՛կ ես = ˘¯˘, ծովե՛րը = ˘¯˘ և այլն/: Սակայն մեկ որ տողերը ընկնում են վերջատանջյան ալիքի վրա, շեշտերի հատուկենտ տեղափոխությունը ոչ միայն դույզն-ինչ չի խախտում ոտքերի ընդհանուր շարժումն ու չափը, այլև յուրօրինակ բազմազանություն է մտցնում ռիթմի մեջ, այն դարձնում ավելի խաղացկուն ու հետաքրքրական: Նշելի է, որ վաղ տարիներին գրողը հաճախ *էր դիմում վանկաշեշտական ոտանավորի սկզբունքին, որը քիչ չեն օգ*տագործել իր մեծ նախորդները, հատկապես Վ. Տերյանը, մասամբ Ավ. Իսահակյանը: Վերջինս սիրում էր եռոտնյա մաքուր վերջատանջյան չափը.

Դու բյուրեղ բարձունքո՛ւմ մի երա՛զ /˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/
Լուսազա՛րդ և քնքո՛ւշ, և գողտրի՛կ, /˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/
Մի երա՛զ սրբափա՛յլ ու անհա՛ս, /˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/ ˘ ˘¯ /
Հավիտյա՛ն հեռավո՛ր մի աստղի՛կ: /˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/

Ճիշտ այս չափով է գրել Գ. Մահարին իր «Ձյուն» բանաստեղծությունը: Ահա մի քանի տող.

*Ձյուն նազուն, մեղմօրոր ու խաղաղ,* /¯˘¯/˘ ˘¯/˘ ˘¯/
Երկնքում մահացած թռչունի /˘ ˘¯/˘ ˘¯/˘ ˘¯/
Փետուրնե՛ր նրբամաղ, փետուրնե՛ր, /˘ ˘¯/˘ ˘¯/˘ ˘¯/
Ու կարծես սկիզբ ու վերջ չունի: /˘ ˘¯/ ˘ ˘¯/˘¯/
Ինձ տիրել է հիմա մի անուշ, /˘ ˘¯/˘ ˘¯/˘ ˘¯/
Մի անզոր ամոքող մաքառում... /˘ ˘¯/ ˘ ˘¯ /˘ ˘¯/

Ուշագրավ է, որ վերջատանջյան չափը հեղինակը սկսում է ոչ թե հենց բուն բարձրացող վերջատանջով, այլ հայերենի համար անսովոր, եռավանկ երկշեշտ, բարձրացող-իջնող քողաբորբով /ամֆիմաքրոս/, որ գոյացել է մեկական միավանկ և երկվանկ լիիմաստ բառերի զուգորդությամբ /ձյո՛ւն նազո՛ւն =¯˘¯/:

Թեև ոչ հաճախ, բայց մաքուր վերջատանջյան չափը հանդիպում է ինչպես վաղ շրջանի, այնպես էլ ավելի ուշ գրված որոշ այլ գործերում: Երկոտնյա, եռոտնյա և քառոտնյա խառը ոտքերով, բայց մաքուր

վերջատանջյան չափով է շարադրված «Խնդություն» ոտանավորը /Ն.տ., 23/: Ռիթմական շեշտերի չնչին ձևափոխություններով երկոտնյա վերջատանջյան չափ ունի «Քո աչքերը այսօր» տողով սկսվող անվերնագիր բանաստեղծությունը /ԳՄԵ, 42/, եռոտնյա վերջատանջով է շարադրված «Իմ երկրի մի ճամփի վրա» երգը /Ն.տ., 104/ և այլն:

Վանկաշեշտական ռիթմական կառույցներում, սակայն, ավելի շատ կիրառված ենք գտնում մեծավերջյան չափեր: Մեծավերջը ևս, որպես բարձրացող ոտք, ինչպես նշվեց, հարազատ չափ է եղել հայ քնարերգության մեջ: Այն նույնպես բխում է մեր լեզվի հնչյունական համակարգից: Գ. Մահարու չափածոյում մաքուր վերջատանջով գրված ոտանավորները կառուցվածքային բազմազանություն են դրսևորում ոտքերի քանակով, շեշտակորստով կամ շեշտասղումով /պիռհիքոս/, վանկասղումով և այլ տաղաչափական օրինաչափություններով:

Ահա «Նախերգանք» բանաստեղծությունը, որով սկսվում է տաժանակրությունից նոր վերադարձած գրողի տասնութամյա լռությունից, հարկադիր լռությունից հետո հրատարակված «Երկեր» ժողովածուն /1954/: Կարդանք մեկ հատված.

1. Ողջո՛ւն, ողջո՛յն աշխատանքին, /˘¯/˘¯/˘˘˘¯/
2. Ու քրտնաթոր երգին ողջո՛ւյն, /˘˘/˘¯/˘¯/˘¯/
3. Կյանքի նման վեհ ու անգին, /˘¯/˘¯/˘˘/˘¯/
4. Ողջո՛ւյն մարդուն, կրկի՛ն ողջո՛ւյն, /˘¯/˘¯/˘¯/˘¯/
5. Միշտ բարձրացող ու շառաչուն /˘˘˘¯/˘˘/˘¯¯/
6. Ողջո՛ւյն հնչող անմահ գրին, /˘¯/˘¯/˘¯/˘¯/
7. Ողջո՛ւյն ուժին քո հարաճուն, /˘¯/˘¯/˘˘/˘¯/
8. Ընթերցողին ու իմ երկրին» /˘˘/˘¯/˘˘/˘¯/

Ինչո՞վ է բնորոշվում այս ոտանավորը տաղաչափական տեսակետից: Այն հայկական դասական քնարերգության տարածված, քառոտնյա մեծավերջյան չափով է շարժվում: Շեշտի տակ են միայն զույգ վանկերը: Այդ նշանակում է, որ շեշտի տեղափոխություն չկա: Սակայն չկա նաև միապաղաղություն, որ կարող էր ձանձրույթ առաջացնել: Խնդիրն այն է, որ թեև շեշտի տակ են *միայն զույգ վանկերը*, բայց *ոչ բոլոր զույգ վանկերն են շեշտված:* Այլ կերպ ասած տողերում առկա են շեշտասղումներ. սպասելի չորս շեշտված վանկերի փոխարեն տեղ-տեղ առկա են երեք /առաջին, երկրորդ, երրորդ, յոթերորդ տողերում/, տեղ-տեղ նույնիսկ երկու շեշտված վանկեր /հինգերորդ և ութերորդ տողերում/: Այսպես 2-րդ, 4-րդ, 6-րդ և 8-րդ շեշտվելիք վանկերի փոխարեն, որ մաքուր մեծավերջյան քառոտնյա չափի հիմքն է, առաջին տողում շեշտված են 2-րդ, 4-րդ և 8-րդ վանկերը, երկրորդ տեղում 4-րդ, 6-րդ և 8-րդ վանկերը, հինգերորդ և ութերորդ տողերում

միայն 4-րդ և 8-րդ վանկերը և այլն:

*Ռիթմական շեշտերի նման կորուստը պայմանավորված է* բառական միավորների ու բառազուգորդությունների ընտրությամբ: Մաքուր մեծավերջյան չափեր, առանց շեշտերի կորստի, ստանալու համար անհրաժեշտ է տողերը կառուցել միայն երկվանկ լիիմաստ բառերով, ինչպես, օրինակ, հիշյալ բանաստեղծության 4-րդ և 6-րդ տողերում /Ողջո՛ւյն մարդո՛ւն, կրկի՛ն ողջո՛ւյն և այլն/: Սակայն զուտ այսպիսի երկվանկ լիիմաստ բառերով ամբողջ մի բանաստեղծություն կամ թեկուզ մեկ բանատուն կարելի չէ կազմել՝ առանց խուսափելու միապաղաղությունից ու ձանձրույթից: Ուստի և երկվանկ բառերի հետ, նրանց զուգորդվելով, շրջանառության մեջ են դրվում երկուսից պակաս կամ ավելի վանկեր ունեցող լիիմաստ և ոչ լիիմաստ՝ սպասարկու բառեր:

Եթե տողում մի բառ ունի երկուսից ավելի վանկեր, արդեն իսկ անխուսափելի է շեշտի կորուստը, ասել է թե ռիթմը դուրս է գալիս միապաղաղ շարժման հունից և դառնում է խաղացկուն ու թրթռուն: Այսպիսիք են *աշխատանքին* բառը առաջին տողում, որի երկրորդ վանկի ամբարձումը բացակայում է, *ու շառաչուն* զուգորդությունը 5րդ տողում, որի առաջին մեծավերջի շեշտը բացակայում է՝ եզրերից մեկում եռավանկ բառի առկայության պատճառով: Այսպես /հարկավ՝ նաև այլ գործոններով/ մեծավերջյան չափը դառնում է ճկուն, բազմատարր ու շարժուն:

Այս առնչությամբ հարկ է նշել, որ ժամանակին տարածված է եղել այն թյուր կարծիքը, թե մեծավերջի հնարավորությունները սահմանափակ են, թե իբր մի քանի տողից կամ, լավագույն դեպքում՝ տներից հետո չափը սկսում է կրկնվել, և անխուսափելիորեն առաջանում է միօրինակություն, որի պտուղը տաղտուկն է: Իրականում, ինչպես նկատել ենք վերը, մեծավերջի հնարավորությունները սահմաններ չեն ճանաչում:

Գ. Մահարու չափածոյում, սակայն, ավելի հաճախված ենք գտնում մեծավերջյան ոտքերով այնպիսի բանաստեղծություններ, որոնցում ռիթմի բազմազանություն են առաջ բերում, բացի շեշտասղումից, նաև ուրիշ տաղաչափական օրինաչափություններ, հատկապես շեշտատեղափոխությունները: Կարդանք երկատողերով գրված «Հայաստան» բանաստեղծությունից մի հատված.

1. Օ՜, հրասիրտ ու հրակեզ, լուսապայծա՛ռ իմ Հայաստան, /1, 4, 8, 12, 16/
2. Չի մոռանա պոետը քեզ, լուսապայծա՛ռ իմ Հայաստան: /1, 4, 6, 8, 12, 16/
3. Հողըդ արնոտ, արյունըդ վառ, ու արևդ այրող ու շոգ /1, 4, 6, 8, 11,

14, 16/

4. Օ՜, արևդ արնաշողշող, լուսապայծա՛ռ իմ Հայաստան, /1, 3, 8, 12, 16/:
5. Որքան չար էր մութը անդեմ, ու գիշերը որքան ճնշող, /2, 3, 5, 8, 11, 16/
6. Այնքան վառ էր զարթոնքը քո, լուսապայծա՛ռ իմ Հայաստան: /2, 3, 6, 8, 13, 12, 16/ /ԳՄԵԺ, Ա, 185/

Ամբողջ ոտանավորը զարգանում է 16 վանկանի տողերով, մեծավերջյան չափով: Կանոնիկ ու ճշգրիտ շեշտադրության դեպքում բոլոր զույգ վանկերը պետք է շեշտված լինեին 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 սկզբունքով: Պետք է, բնականաբար, լիներ 8 շեշտված վանկ մեծավերջի քանակին համեմատ: Սակայն ինչպես երևում է տողավերջերում առկա փակագծված թվերից /դրանք նշում են շեշտված վանկերը/, նախ՝ ոչ մի տող չի պահում սպասելի ութ շեշտակիր վանկ: Ուրեմն առկա է շեշտասղում. ըստ որում՝ բաց են թողնված մեկից մինչև երեք շեշտեր. առաջին տողը պահում է 5 շեշտ, երկրորդը 6, երրորդը 7 և այլն ութի փոխարեն: Երկրորդ եղած շեշտերն էլ ոչ միշտ են ոտքի ամբարձման տեղում, այսինքն՝ զույգ վանկերի վրա, որ մեծավերջյան չափի գլխավոր պայմանն է: Անխտիր բոլոր տողերում գտնում ենք շեշտի տեղափոխություններ: Դա լավ երևում է փակագծված թվերից: Դժվար չէ նկատել, որ բերված վեց տողերից առաջին չորս տողերի ռիթմը զարմանալիորեն սկսվում է ոչ թե մեծավերջով /երկրորդ շեշտված վանկով/, այլ մեծասարով /առաջին շեշտված վանկով/: Այլ կերպ ասած՝ որտեղ պետք է ծայնի բարձրացում լիներ, առկա է խոնարհումը /հմմտ. առաջին տողում «Օ՜, հը – րասի՛րտ...», երկրորդ տողում «Չի՛ մո- ռանա...» և այլն/: Ավելին. որոշ տողերում առկա են մեկից ավելի խոնարհվող ոտքեր՝ մեծասար. այսպես՝ երրորդ տողում ոչ միայն առաջին ոտքն է խոնարհվող, դա հենց նոր տեսանք, այլև 6-րդը /11-րդ վանկը՝ «ու - արե՛- վըդ...»/, իսկ 4-րդ տողը փաստացի սկսվում է նույնիսկ երկու մեծասարով, այսինքն՝ երկու խոնարհվող ոտքերով /շեշտերը 1, 3/: Թվում է, թե հեղինակը ուզում է չափը փոխել և մտնել մեծասարյան ռիթմի մեջ: Բայց այդպես չէ: Տողասկզբների խոնարհվող ոտքերից հետո հետզհետե ավելի ու ավելի գերակշռող է դառնում մեծավերջյան ելևէջավորումը. պահպանված է այս չափի ամենակարևոր պայմանը, այն, որ բոլոր կիսատողերը /8-րդ վանկերը/ և տողավերջերը /16-րդ վանկերը/ ավարտվում են ամբարձումով: Իսկ շեշտերի տեղափոխությունները ոչ միայն չեն խաթարում մեծավերջյան ռիթմը, այլև ավելի բազմազան են դարձնում այն ու նվագուն:

Կասկածից վեր է, որ այսքան երկարաշունչ, 16 վանկանի տողերում՝ բոլոր զույգ վանկերը շեշտելով, այսինքն՝ մեկընդմեջ բոլոր վան-

կերը շեշտի տակ դնելով /8 շեշտ/ կառաջանար անցանկալի ու տհաճ միակերպություն: Այսպիսի միապաղաղությունից ու միաձայնությունից խուսափելու, ռիթմը գեղակերպ ու բազմաթրթիռ դարձնելու համար էլ կատարվում են նման շեղումներ կանոնավոր /ակալեկտիկ/ շեշտադրումից:

«Գերմանացի բանաստեղծները, - գրում է Մ. Աբեղյանը, - իրենց ոտանավորների խիստ կանոնավոր ելևէջից առաջացող տաղտուկը փարատելու համար /.../ խոսքի բնական շեշտը դնում են ոչ թե ռիթմական ոտքի տեղում, այլ խոնարհման. յամբական ոտանավորների մեջ, ուրեմն, շեշտից մեկն անցնում է նախորդ անզույգ վանկի վրա, ինչպես, օրինակ, Իսահակյանի «Սե՛րըս կուլա՛ ու բո՛ւն չունի՛» տողի մեջ: Կնշանակե՝ նրանք ավելի լավ են համարում մեկ-մեկ պակաս ռիթմիկ լինել, քան միակերպությամբ՝ ձանձրալի: Գյոթեն ու Շիլլերը սիրում են յամբական ոտանավորների սկզբում դնել շեշտված վանկեր» /*Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 89/:

Այսպես Գ. Մահարին էլ «յամբական ոտանավորի սկզբում դնում է շեշտված վանկեր»՝ բոլորովին չմտածելով, որ ձայնակցում է Գյոթեին ու Շիլլերին: Պարզապես նա՝ օգտագործում է հայոց ավանդական չափեր ու ռիթմեր՝ ինչպես Ավ.Իսահակյանը:

Ռիթմական նշված ձևափոխությունները հատուկ են եղել ու են ոչ միայն գերմանական դասական բանաստեղծությանը, այլև հայկական, նաև ռուսական, ընդհանրապես վանկաշեշտական բանաստեղծական համակարգին:

Գ.Մահարու նախասիրած չափերից է նաև 16 վանկանի քառադամ մեծավերջյան կառույցը: Սրա ռիթմական շարժումը ունի հետևյալ պատկերը՝ 4+4+4+4 = (2+2)+(2+2)+(2+2)+(2+2): Կիսատողերը տրոհվում են կայուն հատածով՝ պարտադիր 8-րդ վանկից հետո: Ահա մի հատված.

Ուր որ գնամ, հետս կգա սրնգահարըդ իրիկնային /2, 4, 5, 8, 12, 16/
Աբովյանի պատին կոթնած սրնգահարըդ իրիկնային: /4, 6, 8, 12, 16/
Բոլոր թողած կայաններում ես կլսեմ երգն այդ անկամ, /2, 4, 8, 12, 13, 16/
Որ երգել է հազար անգամ սրնգահարըդ իրիկնային : /3, 8, 12, 16/

/ԳՄժԵ, Ա, 29/:

Ինչպես նկատելի է, ռիթմական ձևափոխություններ կան գրեթե բոլոր տողերում. շեշտերի թիվը տատանվում է չորսից /չորրորդ տո-

ղում/ մինչև վեց /առաջին տողում/: Այս նույն տողերում կան նաև խոնարհվող ոտքեր, որոնք մեծավերջյան չափը դարձնում են բազմազեղուն ու ճկուն: Այս չափը ամենաերկար ռիթմական կառույցն է անցյալի և ժամանակակից հայ քնարերգության մեջ: Այն ըստ էության կրկնությունն է երկանդամ ութվանկանի տողերի: Այս չափը առաջին անգամ գործածել է Գր.Նարեկացին, հետո գր.Մագիստրոսը: Վերջինս նույնիսկ փորձեց բացատրել սրա էությունը .«Տաղ է սա Հոմերական քաջ ու ոլործալ. եւ սա տաղ դիւցազնական չափաբերեալ ըստ Ելլենացւոյն» /քաղվածքն ըստ Մ.Աբեղյանի, հիշ. աշխ., էջ 177/:

Այս չափը հետագայում բավականին տարածվեց և կիրառվում է ընդհուպ մինչև մեր օրերը: Սրա կանոնավոր դասական ու անթերի կառույցն է 4+4//4+4: Սրա հիմնական շեշտերը 4-րդ, 8-րդ, 12-րդ և 16-րդ - վանկերի վրա են. 8-րդ վանկից հետո առկա է կայուն հատած: Գ. Մահարին դասական կառույցից պարտադիր պահում է հատածը, իսկ հիմնական շեշտերից 8-րդ, 12-րդ և 16-րդ վանկերինը: Մյուս շեշտերը չի պահում: Կան և ուրիշ ռիթմական ձևափոխություններ /տեսնել փակագծված թվերը բանատողերի վերջում/, որոնք, սակայն, չեն ազդում չափական ընդհանուր կառուցվածքի վրա: Թե՛ այս և թե՛ նախորդ բանաստեղծությունը մնում են 16 վանկանի մեծավերջյան ոտանավորի դասական համակարգի սահմաններում:

Գ. Մահարին մեծավերջյան չափով գրված բանաստեղծություններում ռիթմական բազմազանության է հասնում նաև տողավերջերի ոտքերի ձևափոխություններով: Այսպիսի ձևափոխություն է լինում ամեն անգամ, երբ երկվանկ մեծավերջերով ու կանոնավոր շեշտադրությամբ ելևէջող տողերի վերջում ավելանում կամ պակասում է մեկ վանկ: Վերջին ոտքից մեկ տակտամաս պակասելու դեպքում առաջանում են *թերատակտ* կամ *կատալեկտիկ* տողեր, հավելելու դեպքում՝ *ավելավանկ/հիպերկատալեկտիկ/* տողեր: Տաղաչափական այս երկու օրինաչափություններն էլ պահում է գրողի չափածոն, թեև ավելի հաճախված է թերի կամ թերատակտ տողերով կառույցը: Այսպես՝ կանոնավոր մեծավերջյան շեշտադրությամբ ալիքվող, երևանին ծոնված մի «Գազելում», որ բաղկացած է չորս երկատողերից, բոլոր տողերը թերի են: Առաջին իսկ տողի առաջին իսկ տակտից հեղինակը խոսքը մղում է մեծավերջյան հունի մեջ: Բայց ավելի լավ է՝ վերլուծությունը կատարենք գոնե մեկ հատված ընթերցելուց հետո.

Այնքա՜ն կարոտ, այնքա՜ն կրակ // պիտի թողնեմ քո փոշում,
Ու արնավառ այնքա՜ն երակ // պիտի թողնեմ քո փոշում:
Թափառումներ հազարախոհ // ու կարոտներ անորոշ,

Այնքա՜ն երգ ու այնքա՜ն դրոշ // պիտի թողնեմ քո փո-
շում
/ԳՄԵԺ, Ա. 29/:

Նկատելի է, որ յուրաքանչյուր տողի չորրորդ մեծավերջից հետո գոյանում է զգալի դադար, այսինքն հնչյունազերծ մի ժամանակահատված, որ ազդարարում է տողի կեսի կիսատողի ավարտը /հատած կամ ցեզուրա/: Այս կիսատողի ստեղծման գլխավոր պայմանը բառական ոտքի ավարտն է: Ինչպես դժվար չէ համոզվել, ուղղահայաց գույգ գծերից առաջ ռիթմական ոտքերն ավարտված են /այնքա՜ն կրակ ˘¯/˘¯, այնքա՜ն երակ ˘¯/˘¯/: Չորրորդ մեծավերջով ավարտված կիսատողը բնականաբար պետք է ունենա 8 վանկ և իսկապես էլ ունի: Երկրորդ կիսատողը ևս սկսվում է մեծավերջյան ալիքով, որ ենթադրել է տալիս, թե նույնպես պետք է ունենա 4 մեծավերջ 8 վանկ: Այս պարագայում տողը կլիներ անթերի: Սակայն հեղինակը տողի երկրորդ կեսի վերջում թույլ է տալիս վանկասղում, այսինքն հատածից հետո սպասելի 8 վանկի փոխարեբն դնում է 7 վանկ:

Տողի ռիթմը կարելի էր պահպանել երկու եղանակով: ա. Երեք մեծավերջից հետո դնել մեկ թերի ոտք հաջորդ մեծավերջի առաջին անշեշտ վանկը /բոլորը միասին 7 վանկ/: Այս դեպքում մեծավերջյան տողը կավարտվեր խոնարհումով, և կխախտվեր մեծավերջյան ռիթմը: բ. Երրորդ մեծավերջի շեշտը տեղափոխել առաջ դնելով թերի միակ ոտքի վրա պահելով ամբարձվող ռիթմը: Այսպես է վարվել հեղինակը: Բոլոր տողերի վերջին վանկերը /կենտ վանկերը/ ամբարձման տակ են, այսինքն շեշտված: Շեշտից զրկելով վերջին լիարժեք մեծավերջը և շեշտի տակ դնելով վերջին թերի ոտքը հեղինակը ըստ էության տողավերջի ռիթմական ձևափոխությամբ ստացել է վերջատանջով վերջացող տողեր 6 մածավերջ և մեկ վերջատանջ, 15 վանկանի տողեր:

Այս չափը հայոց քնարերգության մեջ շատ էր տարածված հատկապես 19-րդ դարում: Այն շատ հարմար է առանձնապես վիպական երկարաշունչ պատումների համար: Դա հնարավորություն է տալիս կազմելու ծավալուն ու բազմաբաղադրիչ նախադասություններ ու պարբերություններ: Պատահական չէ, որ այս չափով են թարգմանվել Հոմերոսի «Իլիականը» /Գ. Թամամճյան/ և Ֆիրդուսու «Շահնամեն» /Ս. Գյուլզադյան/: Սա նաև Հով.Հովհաննիսյանի սիրած չափն էր:

Այս չափի կարևոր հատկանիշը, ինչպես արդեն ասվեց, կայուն հատածն է 8-րդ վանկից /4-րդ մեծավերջից/ հետո, որ պահում է տողերի հաստատուն մեծավերջյան ռիթմը:

Մեծավերջյան ոտանավորի մեջ Գ. Մահարին ոչ միայն մեկ, այլև երբեմն երկու վերջատանջ է մուծում, յուրաքանչյուր կիսատողում մեկական: Դրանք 14 վանկանի ոտանավորներ են յուրաքանչյուր կիսա-

տողում՝ երկու մեծավերջ և մեկ վերջատանջ: Կառույցն է՝ 4 (2+2)+3 // 4 (2+2) +3 =14:

Կարդանք մի հատված Հով.Հովհաննիսյանին ձոնված ոտանավորից, որ շարադրված է ի՛ր իսկ Հ.Հովհաննիսյանի սիրած չափով.

Որպես միգոտ մի հեռու՝ տեսնում եմ դարըդ վերջին, (2+2) + 3 // (2+2)+3

Օրերում ու երգերում տեսնում եմ դարըդ վերջին: (4+3) // (2+2)+ 3

Ու հիմա, երբ փողոցում քեզ պատահում եմ հանկարծ, (4+3) // (4+3)

Թվում ես միֆ ու երազ, տեսնում եմ դարըդ վերջին: (2+2) + 3 // (4+3) /ն.տ.,31/

Այստեղ արդեն շեշտադրությունը կանոնավոր է ու համապատասխանում է դասական կառույցին /տե՛ս շեշտադրության տվյալները՝ փակագծված/:

Այս չափի ամենակարևոր պայմանն է 4-րդ, 7-րդ, 11-րդ և 14-րդ - վանկերի ամբարձումը և 7-րդ վանկից հետո պարտադիր հատածը, որ կանոնավորապես առկա է բանաստեղծության բոլոր տողերում:

Այս չափը նույնպես տարածված էր նախանցյալ դարի վերջի հայ քնարերգության մեջ: Այն մասնավորապես արևմտահայ գրողների շատ սիրած կառույցն էր:

Իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում Գ. Մահարին հաճախ է դիմել վանկաշեշտական համակարգին, գրել մեծավերջյան այլևայլ կառուցվածքների բանաստեղծություններ՝ տողերի տարբեր երկարություններով, ռիթմական ձևափոխություններով: Դրանցից են «Օրոր» ոտանավորը, որ զարգանում է երկոտնյա մեծավերջով /ԳՄԵ, 34/, «Ծովի վրա»-ն՝ քառոտնյա մեծավերջով /ԳՄԵժ, Ա, 168/, «Օրոր-օրոր»-ը՝ վեցոտնյա մեծավերջով /ն.տ., 62/, «Գազել անանձնական» բանաստեղծությունը շարժվում է 15 վանկանի թերատակտ չափով /ն.տ., 184/ և այլն:

Հայկական դասական ավանդական ձևերից Գ. Մահարին հաճախ է շրջանառության մեջ դրել նաև մեծավերջ-վերջատանջյան չափը:

Այս տեսակը մեծապես տարբերվում է պարզոտնյա մեծավերջյան այն բանաստեղծություններից, որոնց տողավերջերում առկա է լինում մեկ վերջատանջ կամ երկու վերջատանջ՝ համապատասխանաբար կիսատողերի վերջում /տեսնել վերի կառույցները/:

Մեծավերջ-վերջատանջյան չափի ռիթմական էությունը բարդ ոտքն է, որ կազմվում է 5 վանկից, սովորաբար մեկ մեծավերջից և մեկ վերջատանջից: Այս պատճառով էլ կոչվում է մեծավերջ-վերջատանջյան /յամբանապեստյան/: Պարզ ոտքերի միացումով սետղծվում է ռիթ-

մական մեկ, ավելի մեծ միություն *անդամ*, որ բաղկացած է 5 վանկից: Ռիթմի պայմանը այս դեպքում, ուրեմն, հինգվանկանի անդամն է: Պարզ ոտքերի մեծավերջի ու վերջատանջի դասավորությունը անդամի ներսում ազատ է, այսինքն թեև ոտանավորը կոչվում է մեծավերջ-վերջատանջյան, բայց պարտադիր չէ, որ անդամի հենց առաջին պարզ ոտքը լինի մեծավերջ, իսկ վերջատանջը հաջորդի նրան: Կարող է առաջին ոտքը լինել վերջատանջ, երկրորդը մեծավերջ: Վերջապես, կարող է առաջին պարզ ոտքի շեշտը սղված լինել /պիռհիքոս/ պայմանով, որ 5-րդ վանկը լինի շեշտի տակ:

Մ. Աբեղյանը նույնիսկ հնարավոր է համարում կարճ տողերով մեկանդամանի մեծավերջ-վերջատանջյան ոտանավորի մեջ անդամն ավարտել խոնարհումով, ինչպես

Ծըլել է արտըս, /2, 4, ˘—˘—˘/
Ծըփում է արտըս, /2, 4, ˘—˘—˘ /
Կանաչ է դաշտը, / 2, 4, ˘—˘—˘ /
Կորավ երաշտը, / 2, 4, ˘—˘—˘ /
Ամառը հաշտ է / 2, 4, ˘—˘—˘ /

/*Մ. Աբեղյան,* հիշ.աշխ., էջ 211 և հջ./:

Մեր համոզմամբ սա եռոտնյա թերատակտ մեծավերջյան չափ է տողավերջի շեշտված վանկի սղումով:

Անդամի ներսում շեշտերի ազատ դասավորության պատճառով շատերը ընդհանրապես մերժում են մեր դասական բանաստեղծության մեջ այնքան հաճախված այս և նման կառույցների վանկաշեշտական սկզբունքը և դրանք մտցնում վանկական համակարգի մեջ /հմմտ. *էդ. Ջրբաշյան*, Մ. Աբեղյանը և հայկական տաղաչափության հարցերը, ԲԵՀ, 1968, № 1, էջ 90/:

Չխորանալով տեսական հարցերի քննության մեջ նշենք, որ Գ. Մահարին սիրով գործածել է նաև մեծավերջ-վերջատանջյան չափը իր մի քանի տարատեսակներով: Այսպես երկանդամ և միանդամանի խառը չափով է շարժվում «Կարմիր մարտիկի օրագրից» բանաստեղծությունը: Կարդանք այն.

Ձնգում է նորից // հուշերիս առուն / 2, 3 // 3, 2/
Այս ուշ գիշերում / 2, 3 /
Եվ իմ հուշերում / 2, 3 /
Բացվում է ահա // մի շքեղ գարուն: / 2, 3 // 3, 2 /

Մեր խումբն էր երգում // մթին անտառում, / 2, 3 // 2, 3 /
Մեր շուրջը խավար, / 2, 3 /
Ավեր ու ավար, / 2, 3 /
Առաջը կռիվ, // մահ ու մաքառում, / 2, 3 // 1, 4 /

Երգում էինք մենք // երգը գալիքի / 2, 3 // 1, 4 /
Եվ մակընթացը // վերջին ալիքի: / 1 , 4 // 2, 3 /

Ամբողջ բանաստեղծությունը բաղկացած է 10 տողից /երկու քառատողից և մեկ երկատողից/: Քառատողերի առաջին և չորրորդ տողերը երկանդամ են /թեք գծերը նշում են անդամների տրոհումը/, երկրորդ և երրորդ տողերը մեկանդամանի: Երկատողը ներկայացնում է երկուական անդամներով տողեր: Անդամները բարդ ոտքեր են բաղկացած մեծավերջից ու վերջատանջից: Ռիթմական հիմնական պայմանը երկանդամանի տողերում 5-րդ և 10-րդ վանկերի շեշտումն է, մեկանդամանի տողերում 5-րդ: Երկրորդական շեշտերի դիրքը ազատ է: Ինչպես կարելի է համոզվել փակագծված թվանշումներից, ռիթմական հիմնական շեշտերը գրեթե պահպանված են անխառն: Ասում ենք *գրեթե*, որովհետև, այնուամենայնիվ, մի տեղ նկատում ենք շեղում: Դա վերջին տողի «Եվ մակընթացը» բարդ ոտքն է, որ ամբարձման փոխարեն ունի խոնարհում: 16 անդամից /այդքան անդամից է կազմված բանաստեղծությունը/ մեկի խոնարհումը, հարկավ, բոլորովին էլ չի խախտում տողերի ռիթմական ալիքը:

Ինչ վերաբերում է անդամները բաղադրող պարզ ոտքերին, դրանք գերազանցապես մեծավերջ են ու վերջատանջ 2, 3 հաջորդականությամբ /թվերը նշում են ոտքերի տեսակները, 2-ը մեծավերջ, 3-ը վերջատանջ/: Բոլոր ոտքերը հավասարապես բարձրացող են մեծավերջի ու վերջատանջի համեմատ, այսինքն մեծավերջ-վերջատանջյան դասական չափով: Մեծավերջի ու վերջատանջի հատուկենտ դիրքափոխությունը /օրինակ 1-ին ու 4-րդ տողերի երկրորդ անդամներում/ չի կարող ազդել ռիթմական ընդհանուր ելևէջավորման վրա:

Այսպիսի չափերով գրված բանաստեղծություններ էլի ունի Գ. Մահարին: Կարդանք մի հատված «Ծաղկածորում» ոտանավորից փակագծված նշելով շեշտերի դիրքը և հատածը:

Օ՜, միրուքավոր Մագիստրոս Գրիգոր, / 1, 5 // 8, 10/
Կեչառա տխուր վանքերի դայակ, / 3, 5, // 8, 10/
Նաիրին դարձավ կարմիր երիքով / 3, 5 // 7,10/
Իսկ հոտերը քո հեզ ու փայփայած / 3, 5 // 6,10/

Փախել են ահա վանքերից թափուր, /2 5 // 8, 10 /
Որպես ժանտախտից կամ չեղած բախտից, / 2, 5 // 8, 10 /
Կանգնել են նրանք որպես կատակոմբ / 2, 5 // 7, 10 /
Անհուշ դարերի անուրախ ճամփին: / 2, 5 // 8, 10 /
/ԳՄԵԺ, Ա, 188/:

Սա արդեն մաքուր 10 վանկանի մեծավերջ-վերջատանջյան կառույց է դասական արտահայտությամբ: Բոլոր տողերը անխտիր

բաղկացած են երկուական անդամներից 5-րդ և 10-րդ կայուն շեշտված վանկերով: Եվ քանի որ բարդ ոտքերի մեջ պարզ ոտքերի դասավորությունը կայուն չէ, ոտքի ռիթմ հանդես չի գալիս, այլ միայն անդամի ռիթմ:

Երկանդամ 10 վանկանի մեծավերջ-վերջատանջյան չափով են գրված «Ռոպեն» /ԳՄԵժ, Ա, 194/, «Արծան» /ն.տ., 195/, «Սեր» /ն.տ., 214/, «Հնձանների փառք» /ն.տ., 219, «Էլեգիա սիրո, անջատման և սպասումի» /ն.տ., 132/ խորագրով գործերը և դարձյալ որոշ ոտանավորներ: Այս նույն չափով են գրված և «Վերջին մայիսը» /ԳՄԵժ, Ա, 293-302/, «Մեծ ճանապարհի վրա» /ն.տ., 302-313/, «Բալլադ մի ռուս զինվորի մասին» /ն.տ., 211-214/ պոեմների մի շարք հատվածներ:

Իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում Գ. Մահարին, ճիշտ է, ոչ հաճախ, բայց կիրառել է նաև զուտ խոնարհվող ոտքերով չափեր, որոնք այնքան էլ բնորոշ չեն հայոց հնչյունական համակարգին և տաղաչափությանը:

Այսպես ամբողջովին քողաղոտյան /ամֆիբրաքոս/ չափով է գրված «Տենդ» բանաստեղծությունը, որը մեջ ենք բերում առանց կրճատման.

Կանչում են, կանչում են, կանչում են, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Հեռու են, մոտիկ են, սրտումդ են, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Ձեռներ են, ձևեր են, տանջում են, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Սուլում են, ուրախ են, տրտում են: /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Քույրեր են, ծանոթ են, օտար են, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Մթնում է, ժպտում է, գալիս է, /˘—˘ /˘—˘/˘—˘/
Փողոց է, կածան է, անտառ է, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Ձյունում է, աշուն է, մայիս է: /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Լսո՞ւմ ես, լսո՞ւմ ես, լսո՞ւմ ես, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Շրջում են, շրջում են, տանջում են... /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Խոսում է, խոցում է: Մրսում է, /˘—˘/˘—˘/˘—˘/
Մրսում է իմ սիրտը, կանչում են: /˘—˘/˘—˘/˘—˘/

/ԳՄժ, Ա, 245/:

Գրված է 1937թ., հասկանալի է, բանտախցում /ձերբակալվել է, ինչպես հայտնի է, 1936 թ. օգոստոսի 9-ին/: Դատավարությունը ձերբակալման պահից երկու տարի հետո է տեղի ունեցել, տևել է երեք րոպե /տե՛ս ***Գուրգեն Մահարի,*** Երկերի ժողովածու, հ. Ա, Ինքնակենսագրական, էջ 8/:

Բանաստեղծի հոգու տվայտանքները, տառապանքը, ցավը, ճիչը ստացել են լեզվական ցնցող արտահայտություն: Ամբողջ բանաստեղծությունը շարժվում է պարզոտնյա եռամասնյա քողաղոտով, բացարձակ կայուն շեշտադրությամբ: Չկա ոչ մի շեշտասղում, շեշտի տեղա-

փոխություն.վանկասղում կամ վանկահավելում. այսինքն չկա ոչ մի ռիթմական ձևափոխություն: Կանոնավորապես շեշտի տակ են 2-րդ, 5-րդ և 8-րդ վանկերը. այսպես է անխտիր բոլոր տողերում /տեսնել փակագծված գծապատկերը/: Ըստ որում ամեն մի պարզ ոտք մի-մի պարզ նախադասություն է, ավելի ստույգ մի-մի ստորոգյալ բարդ համադասական նախադասության կազմում, շարահարական կապակցությամբ /«Կանչում են», «Հեռու են», Մոտիկ են», «Սրտումդ են» և այլն/: Միակ բացառությունը վերջին տողում է, որտեղ երկու քողադոտն են կազմել մեկ նախադասություն («Մըրսում է / իմ սիրտը»):

Այս չափը, որքան էլ բարձր արվեստով արտահայտած լինի հեղինակի հոգեկան տրամադրությունը, այսուհանդերձ, բնորոշ չէ նրա չափածոյին /և հայոց տաղաչափությանը ամբողջությամբ վերցրած/:

Ընդհանրապես պետք է ասել, որ շեշտական կամ վանկաշեշտական սկզբունքով գրված գործերը չեն բնութագրում Գ.Մահարու չափածոն, որը իր համակարգային ընդհանուր սկզբունքներով մնում է վանկական:

*Վանկական* բանաստեղծությունը /սիլաբիկ, հունարեն Sillabe – *վանկ* արմատից/ չափածո խոսքի հիմնական համակարգերից մեկն է: Սրա էությունը այն է, որ ռիթմը պայմանավորված է տողերի հավասարությամբ, ավելի ստույգ տողերի մեջ վանկերի թվի հավասարությամբ: Ինչ վերաբերում է շեշտերին, դրանց դասավորությունը, այլև քանակությունը էական դեր չի խաղում ռիթմի գոյացման համար: Վանկական ոտանավորը հեշտությամբ վերածվում է վանկաշեշտականի, հենց որ սկսում են զգացնել տալ շեշտերի քիչ թե շատ կանոնավոր դասավորությունը, հավասարությունն ու ներդաշնակ հերթագայությունը:

Վանկական տաղաչափությունը, ինչպես հայտնի է, հատուկ է ռոմանական ու սլավոնական բանաստեղծություններին /ֆրանսիական. իտալական. ռուսական, ուկրաինական, լեհական, չեխական, և այլն/: Այս կառուցածևը հաճախ գործում է նաև հայոց տաղաչափության մեջ: Իր ճնշող մասով վանկական սկզբունքի վրա է կառուցված մանավանդ ժամանակակից հայ քնարերգությունը:

Հայկական վանկական համակարգը, սակայն, որոշակիորեն տարբերվում է ռոմանականից: Ռոմանական բանաստեղծության մեջ այսպես թե այնպես առկա է ինչ-որ չափով կայուն շեշտադրություն: Դա արտահայտվում է նրանով, որ կանոնավորապես շեշտի տակ պետք է լինեն կիսատողերի և տողավերջերի վերջին վանկերը, ասենք 10 վանկանի տողերում 5-րդ և 10-րդ վանկերը, ալեքսանդրյան կոչված 12 վանկանի տողերում 6-րդ և 12-րդ վանկերը և այլն: Հայկական վանկական կառույցներում այս պայմանը այնքան էլ պարտադիր չէ:

Թե դասական, թե արդի քնարերգության մեջ, որքան ասեք, կան ստեղծագործություններ առանց հիշյալ օրինաչափության պահպանման:

Վանկական համակարգում, ասվեց, պարզ ոտքերը այլևս դադարում են ռիթմական միավոր լինելուց: Այստեղ, ուրեմն, խոսք լինել չի կարող մեծավերջյան, վերջատանջյան, մեծավերջ-վերջատանջյան, մեծասարյան և նման չափերի մասին, որոնք վանկաշեշտական ոտանավորի հիմնական գործակիցներն են:

Հայկական վանկական չափածոյի հիմնական պայմանը կամ ռիթմի հայտարարը, այսպիսով, դառնում է անդամը: Ըստ որում եթե տողը երկանդամ է, անդամը նույնանում է կիսատողի հետ: Տողի երկու անդամները, ուրեմն, երկու հավասար կիսատողեր են, որոնք պայմանավորում են ռիթմն ու չափը շնորհիվ վանկերի հավասար քանակության, անկախ շեշտերի դիրքից ու քանակությունից: Բայց կիսատողերը կարող են ընդգրկել նաև երկուական անդամներ, այս դեպքում տողերը կլինեն քառանդամանի: Ստացվում է, որ կիսատողերի առկայությունը պայմանավորում է տողերում զույգ թվերով անդամներ և ոչ երբեք կենտ: Ասվածից, սակայն, չի բխում, թե տողերում կենտ թվով անդամներ չեն կարող լինել: Անտարակույս կարող են լինել և կենտ թվով անդամներ, բայց այս դեպքում կիսատողեր չեն լինի: Բանատողերի ռիթմիկ շարժումը կիրացվի պարզապես առանց կիսատողերի, միայն անդամների ալիքի վրա:

Այժմ գանք Գ. Մահարու վանկական բանաստեղծությանը:

Թե իր վաղ շրջանի գործերում և թե հետագա տարիներին Գ. Մահարին հաճախ է օգտագործել հայկական վանկական ոտանավորի սկզբունքները:

Փոքր-ինչ շեղվելով նյութից հարկ ենք համարում նշել, որ Գ. Մահարու մասին շատ է խոսվել: Նրա չափածոն և արձակ ստեղծագործությունը մշտապես եղել և մնում են գրաքննադատների ու գրականության պատմաբանների սևեռուն ուշադրության կենտրոնում: Նրա մասին գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ, մի քանի մենագրություններ: Սակայն տաղաչափությունը ցարդ մնում է չուսումնասիրված: Եղած բնութագրումները ընդհանուր բնույթ են կրում և քիչ-շատ ամբողջական գաղափար չեն տալիս գրողի բանաստեղծական համակարգի վերաբերյալ:

Մի երկու տասնամյակ առաջ լույս տեսավ Դ. Գասպարյանի «Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» ծավալուն մենագրությունը /Եր., 1979/, որտեղ, թվում է, հանգամանորեն պետք է վերլուծված լիներ հատկապես հենց տաղաչափությունը խորհրդային բանաստեղծության ակունքներին կանգնած Գ. Մահարու, որը, ինչպես հայտնի է,

1920-30-ական թվականների հայ չափածոյում, Ե. Չարենցից հետո, երկրորդ դեմքն էր և այդպիսին էլ մնաց նաև հետագա տարիներին մինչև բանաստեղծական նոր սերնդի /Հ. Շիրազ, Պ. Սևակ, Հ. Սահյան, Վ. Դավթյան, Ս. Կապուտիկյան/ ասպարեզ գալը: Նա մի բանաստեղծ էր, որի մասին ինքը Ե. Չարենցն էր գրել՝ «Թող հավետ ապրի այս ծաղիկը՝ Մեր դաշտերում բուսած»:

Սակայն շուրջ չորսուկես էջի սահմաններում գրողի մասին գտնում ենք քիչ բան ասող դատողություններ: Սպասելի էր, անշուշտ, ավելի համակողմանի քննություն: Գ. Մահարին արժանի էր դրան:

Կրկին գանք Գ. Մահարու տաղաչափության քննությանը: Նրա չափածոյում հանդիպող, վանկական սկզբունքով շարադրված պարզագույն կառույցը 6 վանկանի տողերով ոտանավորն է: Այս կառույցը ակամա հիշեցնում է եռոտնյա մեծավերջյան ռիթմը, և այդպիսին էլ կլիներ, եթե քիչ թե շատ պահպանված լիներ ու զգացվեր մեծավերջի ալիքը: Իսկ երբ շեշտերի կանոնավոր դասավորությունը խախտված է, ռիթմի պայմանը դառնում է վեցվանկանի տողն ամբողջությամբ կամ անդամը: Ահա «Կանաչ արտեր» ոտանավորը՝ գրողի վաղ շրջանի գործերից /1929թ./.

Կանաչ արտեր էին, /2, 4 /
Արահետներ փոշոտ, / 4, 6 /
Մեկտեղ գնում էինք, / 2, 4 /
Արև էր վառ ու շոգ: / 2, 4, 6 /

Շուրջը՝ մարգեր, հող, թուփ, / 1, 4, 5, 6 /
Խնդություն էր կյանքը / 3, 5 /
Ու մեռնում էր հեռվում / 3, 6 /
Կիսավերակ վանքը / 4, 5 /
/ԳՄԵԺ, Ա, 36/:

Ինչպես երևում է փակագծված շեշտադրությունից, առաջին քառատողի միայն 2-րդ և 4-րդ տողերն են որոշ չափով հիշեցնում եռոտնյա մեծավերջյան չափը, իսկ երկրորդ բանատունը շատ է հեռու դրանից. բոլոր չորս տողերում կենտ և զույգ վանկերի վրա անկանոն ցրված շեշտերը մեծավերջյան ոտքի հետքն անգամ չունեն: Եթե չկա մեծավերջյան ռիթմական ալիք, չկա նաև մեծավերջյան ոտանավոր: Ռիթմը պարզապես իրացվում է վեցվանկանի անդամներով: Եվ քանի որ յուրաքանչյուր անդամ զբաղեցնում է մեկական տող, ուրեմն և առաջ է գալիս ոչ թե ոտքերի, այլ տողերի ռիթմ: Սակայն տողերի ռիթմը, ինչպես հայտնի է, զգալիորեն կախված է տողն ընդգրկող իմաստային գործոնից:

Տողը ռիթմական միավոր է դառնում առավելապես այն ժամա-

նակ, երբ շարահյուսորեն ավարտուն է լինում եթե ոչ ամբողջական նախադասությամբ, ապա գոնե շարույթով: Այս տեսանկյունով դիտելով բանաստեղծությունը՝ նկատում ենք, որ առաջին բոլոր չորս տողերը ներկայացնում են մեկ ընդհանուր բարդ համադասական նախադասության պարզ նախադասություն-բաղադրիչներ /«Կանաչ արտեր էին, արահետներ փոշոտ...»/: Նույնպիսի շարահյուսական կառույց ունի և երկրորդ բանատունը, միայն այն տարբերությամբ, որ 3-րդ և 4-րդ տողերը ընդգրկում են միևնույն համադաս նախադասությունը կազմող մեկական շարույթ /«Ու մեռնում էր հեռվում / կիսավերակ վանքը»/:

Ճիշտ այսպիսի չափով են գրված նաև «Հարազա՛տ իմ, անգի՛ն» /ն.տ., 37/, «Ո՛ տայր ինձ» /ն.տ., 176/ բանաստեղծությունները, «Գառնեի պես սպիտակ» տողով սկսվող ոտանավորը /ն.տ., 42/ և դարձյալ որոշ գործեր:

Անդամների թիվը տողում աճելով՝ կարող է հասնել երկուսի, որով ստացվում է ֆրանսիական 12 վանկանի ոտանավոր՝ ալեքսանդրյան չափով:

Կարդանք «Կարոտ» բանաստեղծությունից մի հատված.

Սիրած, ոսկե՛ աղջիկ, / դեղին, հասկե՛ աղջիկ,
Աղջի՛կ իմ ջինջ աչքով,
Իզուր տարվեցիր դու / անծրևների կանչից,
Իզուր հեռացար դու...
Ապրում էիր պայծառ / դաշտերում իմ հոգու,
Ծաղիկ էիր բացված,
Բարդու մի ծառ էիր, / իմ բարդենի՛, իմ քո՛ւյր,
Իմ ծաղկավո՛ր անցյալ...
Ահա օրը բացվեց / լիմոնի պես լուսե
ու նրա պես անուշ.
Ա՛խ, էլ ոչինչ, ոչինչ / իմ սիրտը չի հուզի,
Ա՛խ, էլ ոչ մի անուն... /ԳՄԵ, 26/:

Նկատելի է, որ փոխեփոխ հերթագայվում են մեկանդամանի և երկանդամանի տողեր՝ 6 և 12 վանկերի ընդգրկումով: Երկանդամանի տողերը ուղիղ մեջտեղում պարտադիր բաժանվում են երկու մասի յուրաքանչյուրը կազմելով մի տակտամաս կամ անդամ: Անդամի հետ միասին ավարտվում է նաև բառը /«Աղջի՛կ դու, պայծառ» և այլն/, որով առաջանում է հնչյուններից զերծ մի ժամանակամիջոց, այսինքն դադար, որ ազդարարում է հաջորդ ոտքի սկիզբը: Վեցվանկանի այս անդամը կարող է աղերսվել եռոտնյա մեծավերջյան չափին /2+2+2 կամ 2+4/ կամ երկոտնյա վերջատանջին /3+3/: Սակայն հիշյալ անդամը եռոտնյա մեծավերջի կամ երկոտնյա վերջատանջի կվերածվի միայն այն ժամանակ, երբ կանոնավորապես շեշտի ակ լինեն փակագծված

վանկերը չհաշված հնարավոր ձևափոխությունները: Մինչդեռ ալեքսանդրյան տողերը հենց նրանով են հեռանում մեծավերջյան կամ վերջատանջյան չափերից, որ ունեն շարժուն շեշտեր: Բացի վերջին շեշտից, մնացած շեշտերը ազատ են ո՛չ միայն դիրքով, այլև թվով, ինչպես բերված օրինակում:

Այս իսկ պատճառով առկա է ոչ թե ոտքերի /մեծավերջի կամ վերջատանջի/ չափ, այլ անդամների ռիթմ, որը առաջանում է «ամեն վեց վանկից հետո կանոնավորապես կրկնվող հաստատուն շեշտերով, երբ բառը պիտի վերջանա, ինչպես է և ֆրանսիական 12 վանկանի ոտանավորի մեջ» /*Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 251/:

Հայոց վանկական տաղաչափության համակարգում շատ է տարածված նաև 5 վանկանի անդամներով շարժվող ոտանավորը: Ինչպես 6 վանկանի, այնպես և 5 վանկանի անդամներով ոտանավորի պարզագույն արտահայտությունը մեկանդամանի տողերով կառույցն է: Այստեղ տողը բաղկացած է լինում ընդամենը 5 վանկից՝ անկանոն շեշտադրությամբ: Ռիթմը գոյանում է ամբողջ տողի երկայնքով փռված անդամի ավարտով: Եվ քանի որ տողն ու անդամը նույն ծավալն ունեն, ըստ էության առաջ է գալիս հենց տողի ռիթմ: Տողի ավարտով ավարտվում է նախադասությունը կամ շարույթը, և ազդարարվում է շարահյուսական դադար:

Կարդանք «Վահան Տերյանին» բանաստեղծությունից մի հատված.

1. Չեմ մոռանա իմ/1, 5/
2. Առավոտը, երբ /3, 5/
3. Քո գարնանային /5/
4. Պարտեզը երգեց: / 2, 5/
5. Դեռ ջրեր կանցնեն /3, 5/
6. Այն հին պարտեզով, /2, 5/
7. Կերգի անձրևը, /2, 4/
8. Ու կլինի զով: /4, 5/ .ԳՄԵԺ, Ա, 228/

Տողերի շեշտերի քանակից ու դասավորությունից պարզ նկատվում է, որ մեծավերջի ու վերջատանջի մասին չի կարող ակնարկ անգամ լինել: Պարզապես առկա է 5 վանկանի անդամի ռիթմ: Ըստ որում՝ տողերում վանկերի 5 թիվը պահելու և լիարժեք 5 վանկանի անդամներ ունենալու համար հեղինակը թույլ է տվել տողանցներ, այսինքն՝ «մի տեսակ խոսքի տողադարձ» տողերի մեջ /Մ. Աբեղյան/: Խնդիրն այն է, որ տողը կառուցելիս տողանց կարելի է կատարել միայն այնտեղ , որտեղ կա քիչ թե շատ շարահյուսական դադար: Այսպես ամեն մի ավարտուն շարույթ կարող է հիմք լինել տողանցի համար: Այլ խոս-

քով՝ նախադասության ծույլ միասնություն կազմող երկանդամ կամ բազմանդամ բառակապակցությունները կամ նախադասություն-բաղադրիչները և կամ ամբողջ նախադասությունները պետք է ավարտվեն տողի հետ՝ առաջ բերելով ռիթմի համար անհրաժեշտ մտքի դադար: Այս դեպքում տողը իսկապես վերածվում է ռիթմական բարձրագույն միության: Իսկ եթե տողավերջում բացակայում է մտքի դադարը, ռիթմը խաթարվում է: Ռիթմը այս հիմամբ կարող է խաթարվել, դիցուք, երբ տողավերջում թույլ է տրվում լրացում-լրացյալի /որոշիչ-որոշյալի, հատկացուցիչ-հատկացյալի և այլն/ «տողադարձ», այն է՝ լրացումը մնում է տողի վերջում, լրացյալը անցնում է հաջորդ տողը, ինչպես բերված բանաստեղծության առաջին տողում: Այստեղ *իմ* հատկացուցիչը մնացել է տողի վերջում, *առավոտը* հատկացյալը անցել է հաջորդ տողը («Իմ // առավոտը»): Ճիշտ նույն սկզբունքով բարդ ստորադասական նախադասության գերադաս և ստորադաս բաղադրիչները իրար զոդող *երբ* հարաբերականը մնացել է երկրորդ տողի վերջում, իսկ ստորադաս եզրը անցել է հաջորդ տողերը («... Առավոտը, երբ // Քո գարնանային // Պարտեզը երգեց»): Ճիշտ է, այսպիսի տողանցները ապահովում են անդամների մեջ հինգական վանկերի առկայությունը, սակայն խանգարում են տողի ամբողջությանը՝ որպես մի ռիթմական միության: Փաստորեն իմաստային և քերականական գործոնները զոհ են գնում տաղաչափական գործոնին:

Այսպիսի տողանցներից ընդհանրապես պետք է խուսափել:

Հնգավանկ միանդամանի տողերով է շարադրված նաև «Կածան մենավոր» գողտրիկ բանաստեղծությունը՝ գրողի վաղ շրջանի գործերից /1926/: Ահա այն.

Կածա՛ն մենավոր,
Հա՛մր հոգին իմ տա՛ր
Մինչև գիրկդ անդորր
Ու մինչև անտառ:
Հեռանալ մի օր
Այսպես անհաղորդ,
Մշուշի նավով,
Ցավով հեռանալ,
Կածա՛ն մենավոր /ն.տ., 46/:

Կանոնավոր ռիթմական շարժումով հնգավանկ միանդամանի ոտանավոր է սա, որ չունի ռիթմը խաթարող տողանցներ: Սակայն կա մեկ այլ անցանկալի ռիթմական շեղում, որը, չգիտես, միտումո՞վ է թույլ տրված, թե՞ սխալմունք է: Դա 2-րդ և 3-րդ տողերում *համր* և *գիրկդ* բառերի գաղտնավանկերի անտեսումն է. այդ բառերը երկվանկ են /*հա - մըր, գիր - կըդ*/, այնինչ առաջին իսկ տողից ստեղծված ռիթ-

մական ալիքը ստիպում է դրանք առոգանել մեկական վանկերով, և հիշյալ տողերը ընկալել որպես 5 վանկանի անդամներ /«*Համր* հոգին իմ տար», փոխանակ «*Համըր* հոգին իմ տար» բնական արտահայտության/:

Հինգվանկանի տողերը ենթադրում են կարճ նախադասություններ կամ, համենայն դեպս, կարճ շարույթներ, բառակապակցություններ: Այդ են վկայում վերի օրինակները: Ուրեմն, մտքի, խոհի ծավալման տեսակետից 5 վանկանի տողերը այնքան էլ հարմար չեն, պարզապես կաշկանդվածություն են ստեղծում: Այս առումով ամենահարմարն ու բարենպաստը երկանդամ տասնավանկ տողերն են, որպիսիք բավականաչափ հաճախված ենք գտնում Գ.Մահարու չափածոյում:

Ընթերցենք մի հատված «Ծաղկածորում» բանաստեղծությունից.

Այստեղ եղել է / հին մի ժողովուրդ,
Այսետեղ է վրան / խփել Նաիրին,
Ապրել են, մեռել / սերունդ առ սերունդ
Ու աղոթել են / այս գորշ քարերին:
Ապրել են, մեռել, / ու հիմա նայի՛ր,
Վանքերն են կանգնել / որպես լուռ վկա,
Ամեն մի նշան / մի մութ համայիլ,
Ցուրտ ժպտի նման / մեռած աղջկա:
Լուսե քարերը / վաղուց են մթնել,
Նրանք անուժ են, / որպես ցուրտ աճյուն,
Ու ոչ ոք, ոչ ոք / այստեղ չի գտնի
Ոչ նոր թափորներ, / ոչ ծաղկի աճում /ն.տ., 188/:

Դժվար չէ նկատել, որ բոլոր տողերը անխտիր ընդգրկում են 5 վանկանի երկուական անդամներ 5-րդ և 10-րդ վանկերի հիմնական շեշտերով, որոնք պայմանավորում են համապատասխան դադարը և ռիթմ գոյացնում: Մյուս շեշտերը ազատ են ու շարժուն, ուստի և ոտքի ռիթմ չի առաջանում, այլ միայն անդամի ռիթմ: Տողերը, ուրեմն, շարժվում են անդամների, այլ ոչ թե ոտքերի ալիքի վրա:

Թե՛ պարզ ոտքերով շարժվող, թե՛ բարդ ոտքերով կամ անդամներով կառուցված տողերը կարող են լինել թերատակտ /կատալեկտիկ/: Այդպիսիք են այն անդամները, որոնց վերջից պակասում է մեկ, երբեմն նաև երկու վանկ առանց ազդելու ռիթմական ընդհանուր շարժման վրա: Այդպես է կառուցված «Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին» սյուժետային ոտանավորը: Այն բաղկացած է քառատողերից: Յուրաքանչյուր քառատողի առաջին և երրորդ, այն է՝ կենտ տողերը լիարժեք անդամներ են՝ 10 վանկ, զույգ տողերը՝ երի՝ 8 կամ 9 վանկ: Ահա մի եկու քառատող.

Չալոն իմ շունն էր, / չալ-չալ աչքուն էր,
Չալոն չքնաղ էր, / պայծառ Չալո.
Ընկնում էր ոտիս, / աչքը փակում էր,
Բայց բանը / վերջացավ չարով:

Գաղթի մութ ճամփին / կորավ իմ շունը,
Ո՞վ գիտե, / ո՞ր ձին կոխոտեց...
Շուրջը մեռնում էր / վերջին աշունը,
Չըմնաց ինձ / ոչ մի ընկեր... /ԳՄԵԺ, Ա, 66-67/:

Ինչպես այս երկու քառատողը,, այնպես էլ ողջ «Բալլադը» զարգանում է կանոնավոր կամ անթերի /ակալեկտիկ/ և թերի /կատալեկտիկ/ տողերի հաջորդական հերթագայությամբ: Բոլոր կենտ տողերը /1-ին, 3-րդ, 5-րդ, 7-րդ և այլն/ անթերի են, երկուական լիարժեք անդամներով, իսկ զույգ տողերը /2-րդ, 4-րդ, 6-րդ և այլն/ թերի: Ըստ որում՝ թերատակտ անդամներին պակասում է երբեմն մեկ, ավելի հաճախ՝ երկու վանկ: Նշելի է, որ թերի անդամի դիրքը ևս կայուն չէ: Այսպես՝ երկրորդ տողում թերի անդամը հաջորդում է անթերի անդամին և ունի մեկ պակաս վանկ /«Պայծառ Չալո», չորս՝ հինգի փոխարեն/, իսկ չորրորդ տողում նախորդում է լիարժեք անդամին և ունի երկու պակաս վանկ /«Բայց բանը...», երեք՝ հինգի փոխարեն/:

Լիարժեք և թերի անդամների այսպիսի ներդաշնակ հերթագայությունը ոչ միայն չի խաթարում խոսքի չափաբերական շարժումը, այլև ավելի բազմազան ու հետաքրքրական է դարձնում առոգանումը: Անդամների և մանավանդ տողերի ռիթմիկ շարժմանը նպաստում է նաև այն իրողությունը, որ և՛ անդամները, և՛ տողերը պահում են իմաստային սերտ ամբողջություն կազմող բառերի կապակցություններ՝ շարույթներ, մինչև անգամ նախադասություններ /«Չալոն իմ շունն էր, / չալ-չալ աչքուն էր», «Չալոն չքնաղ էր, / պայծառ Չալո», «Ընկնում էր ոտիս, / աչքը փակում էր» և այլն/:

Հնգավանկ անդամներով կառույցը Գ. Մահարու նախընտրած չափն է. նա հաճախ է դիմում սրան:

Ինչպես տեսանք վերը, նա բավականաչափ կիրառել է մեկանդամանի, երկանդամ և եռանդամ տողեր, որոնք հարազատ են հայոց ավանդական չափածոյին: Նման չափերով են գրված նաև «Մի ռուս զինվորի մասին բալլադը» /ԳՄԵԺ, Ա, 155/, «Քանդակը» /ն.տ., 210/, «Սրտի խոսքեր» /ն.տ., 224/, «Չեմ նախանձում քեզ» /ն.տ., 241/ և ուրիշ մի շարք գործեր:

Գ. Մահարու ստեղծագործություններում հաճախ ենք հանդիպում նաև քառավանկ անդամներով ոտանավորների: Այս չափը, ինչպես նշել ենք վերը, հեշտությամբ կարող է վերածվել մեծավերջյան

կամ մեծասարյան երկոտնյա կառույցի, եթե կանոնավորապես շեշտվեն զույգ կամ կենտ վանկերը /2-րդ, 4-րդ կամ 1-ին, 3-րդ և այլն/: Զուտ մեծավերջյան բանաստեղծություններ, տեսանք, քիչ չունի գրողը: Քառավանկ բարդ ոտքերով քերթվածքները կարող են ընկալվել նաև որպես պեոնյան չափով ոտանավորներ, եթե բոլոր տողերում կանոնավորապես շեշտի տակ լինեն միևնույն վանկերը, ասենք 4-րդը /չորրորդ պեոն/, 3-րդը /երրորդ պեոն/ և այլն: Սրանք վանկաշեշտական համակարգի ռիթմեր են: Իսկ եթե շեշտերը փոփոխական են ու շարժուն, և նրանց քանակն էլ հավասար չէ տողերում, այս պարագայում արդեն առաջանում են քառավանկ անդամներով վանկական բանաստեղծություններ: Գ.Մահարին այս չափը սիրով է օգտագործում: Նա ունի և՛ միանդամանի, և՛ երկանդամ, և՛ եռանդամ, և՛ քառանդամ քառավանկ բարդ ոտքերով ոտանավորներ: Ահա մեկանդամանի «Օրոր» բանաստեղծությունից մի կտոր.

Քնի՛ր, իմ հեզ, /2, 4/
Օրորոցում, /4/
Երգեմ մոր պես /2, 4/
Խաղաղություն: /4/ /ԳՄԵ, 4/

Փակագծված թվերից երևում է, որ չկա կայուն ու կանոնավոր շեշտադրություն, տարբեր է շեշտերի քանակը: Սրանով էլ պայմանավորված է վանկական ոտանավորի սկզբունքը: Քառավանկ միանդամանի չափը առաջացնում է քնարական նուրբ ու թեթև զգացողություն: Նայած թե ի՛նչ բովանդակություն ունեն տողերը, այն կարող է յուրովի արագություն հաղորդել խոսքին, ազդակ լինել սյուժեի արագ ընթացքին ու զարգացմանը: Այսպիսի զարգացումը հատուկ է սյուժետային պատումներին, որտեղ դեպքերն ու իրադարձությունները հաճախ զարգանում են բուռն կերպով ու սրընթաց: Այդ թափը պետք է երևա նաև խոսքի կառուցվածքի մեջ: Այստեղ է, որ շատ հարմար է գալիս քառավանկ միանդամանի չափը: Հիշենք «Մի կաթիլ մեղրի» ծանոթ պատկերը.

Վերի թաղից, ներքին թաղից,
Ճամփի վըրից, գործի տեղից,
Ճիչով, լալով,
Հարայ տալով,
էլ հերն ու մեր,
Քիր ու ախպեր,
Կին, երեխեք,
Ընկեր տըղերք,
Զոքանչ, աներ,
Քավոր, սանհեր,

Քեռի, փեսա
Ի՞նչ իմանաս էլ ո՞վ է սա,
Գալիս են ու անվերջ գալիս,
Ով գալիս է, տուր թե տալիս /*Հ. Թում.*, Երկ.ժող., հ.Ա, Եր., 1969, 292/:

Հ. Թումանյանի կիրառած այս չափը հարազատ է և Գ.Մահարուն: Էպիկական շնչով գրված «Արնախեղդ վարդեր» պոեմում դարասկզբի քաղաքացիական կռիվների, արյան ու մղձավանջի, թոհուբոհի ու քաոսի պատկերները հաճախ այս չափով ու ռիթմերով են ներկայացված: Ահա խմբապետի հրամանը իր ջոկատին.

Ի՞նչ եք նստել,
Շա՛ն որդիներ:
...Վե՛ր կացեք, վե՛ր,
Ո՛ւս տվեք, ո՛ւս,
Ե՛տ գրավեք,
Ինչ տվինք դուրս:
...Վե՛ր կացեք, վե՛ր,
Ո՛ւս տվեք, ո՛ւս,
Շա՛ն որդիներ,
Հիսուս ձեզ հույս» /ԳՄԵ, 290-291/:

Էպիկական ընդարձակ նկարագրությունները, սակայն, պահանջում են ավելի երկար տողեր՝ ծավալուն նախադասություններով: Այս տեսակի պատումների համար շատ հարմար են երկանդամ տողերը՝ 8 վանկի ընդգրկումով: Թեև շեշտերը ընդհանրապես ազատ են, բայց կան նաև կայուն շեշտեր: Այսպիսի տողերում գրեթե միշտ շեշտի տակ են 4-րդ և 8-րդ վանկերը:

Գ. Մահարին մի շարք գործեր ունի՝ գրված այս չափով: Այս կառույցը հաճախ է հանդիպում մասնավորապես նրա էպիկական պոեմներում: Այսպես՝ «Էն տարին» պոեմը ծայրից ծայր գրված է երկանդամ 8 վանկանի տողերով:

Ահա պոեմի հենց սկիզբը.

Սևով բացվեց / էն սև տարին,
Կարդացողը / տեսնի բարին,
Կաքավն իջավ / մամռոտ քարին,
Կտուցը լիք / կարմիր արին:
Լուրը մտավ, / գյուղը բռնեց,
Ծեծեց երդիկ, / ծեծեց դռներ,
Ծիծաղը մեր / սրտում սառավ,
Իրար անցան / մանուկ, պառավ /ԳՄԵժ, Ա, 388/ և այլն:

Նկատելի է, որ հստակ գծագրված են քառավանկ անդամները

/տես թեք գծերը/: Բոլոր անդամները բարձրացող շեշտադրություն ունեն: Մյուս շեշտերը շարժուն են: Այս իսկ պատճառով զգալի է միայն անդամի ռիթմական շարժումը: Պարզ ոտքի ռիթմ չկա, քանի որ չկան պարզ ոտքերն իրենք:

Սա և այս կարգի մյուս գործերը անդամավոր կազմությամբ ոտանավորի լավագույն նմուշներն են Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ:

Այսպիսով տեսանք, որ երկվանկ ու եռավանկ պարզ ոտքերը, ինչպես և բարդ ոտքերը կամ անդամները իրենց ամենաբազմազան դրսևորումներով Գ. Մահարու չափածո տողի չափ ու կշռույթի ձևավորման կարևոր գործակիցներն են, խոսքի չափաբերական շարժումը պայմանավորող ռիթմական միավորները:

Այս կամ այն ոտքի կամ անդամի կիրառությունը պատահական չէ կամ ինքնանպատակ: Ինչպես նկատեցինք, տողը, ռիթմը, չափը, շեշտադրությունը բխում են հաղորդվելիք նյութի ներքին բովանդակությունից ու էությունից, կապված են իմաստի հետ ու պայմանավորված նրանով: Ռիթմը ևս չափածո խոսքի ներքին իմաստի ու ձևի բարձրագույն ներդաշնակության մի պարագիծ է:

## *2. Հանգիտություն*

Խոսքի մեջ համաչափ բաշխված բառական միավորների հնչյունների, հնչյունակապակցությունների ու վանկերի նույնությունը կամ նմանությունը ըստ ձայնային հատկանիշների, ըստ արտաբերման եղանակի և տեղի սովորաբար կոչում են *հանգիտություն:*

Հնչյունների ու հնչյունակապակցությունների այսպիսի «նույնությունը կամ նմանությունը», որ հանգիտության հիմքն է, ըստ Մ. Աբեղյանի ունի երեք արտահայտություն. ա. *բաղաձայնների հանգիտություն կամ բաղաձայնություն* /alliteration/, «որ է նույն կամ նման բաղաձայնների կրկնություն», բ. «*ձայնավորների հանգիտություն կամ առձայնություն*» /assonance/, «որ առաջ է գալիս նույն ձայնավորների կրկնությամբ գլխավորապես շեշտված վանկերի մեջ», գ. *բառերի վերջին մասի համահնչյունություն կամ հանգ* /գերմ. reim, ֆրանս. rime, ռուս. **рифма**/, «որ կազմվում է բառերի շեշտված ձայնավորի և սրան հաջորդող հնչյունների նույնությունից կամ նմանությունից» /*Մ. Աբեղյան,* Երկեր, հ. Ե, էջ 336/:

Բուն նյութի քննությանն անցնելուց առաջ հարկ ենք համարում նշել, որ ինչպես տաղաչափությունն իր ընդհանուր ամբողջության մեջ, այնպես էլ հանգիտությունը, մասնավորապես, եղել ու մնում են

հայոց լեզվի ամենից քիչ ուսումնասիրված բնագավառները: Հանգիտությանը վերաբերող առավել ծավալուն հետազոտությունը պատկանում է Մ. Աբեղյանի գրչին /«Հայոց լեզվի տաղաչափություն», Եր, 1933/: Երկրորդը տողերիս գրողի ուսումնասիրությունն է, որ վերաբերում է Հ. Սահյանի հանգիտության արվեստի քննությանը /տես սույն ժողովածուի համապատասխան բաժինը/, մենագրական բնույթի այլ աշխատանք չկա, կան նաև Պ. Շարաբխանյանի երկու անկասկած ուշագրավ հոդվածները /«Հանգը հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ», ՊԲՀ, Եր., 1969, № 1, «Հանգի մի քանի առանձնահատկություններ Չարենցի երկերում», ԲԵՀ, Եր., 1969,№ 2/:

Առայժմ այս գործերն են հրապարակի վրա: Սույն հետազոտությունը երրորդ մենագրական աշխատանքն է այս ուղղությամբ:

Գալով Գ. Մահարուն պետք է ասել, որ հանգիտության բոլոր տեսակներից նա օգտվել է և օգտվել է մեծ վարպետությամբ: Ինչպես կտեսնենք ստորև, հանգավորման արվեստը, իսկապես, նրա չափածո երկերում հասավ կատարելության:

## *Ա. Հանգը*

Սա հնչյունների դաշնակի ամենակարևոր արտահայտությունն է չափածո խոսքում, կարելի է ասել հանգիտության հիմքը: Հանգը, արդեն նշվեց, երկու կամ ավելի բառերի վերջին շեշտված ձայնավորների և նրանց հաջորդող հնչյունների կրկնությունն է: Հանգի հիմքը, ուրեմն, ձայնավորներն են, բայց ոչ բոլորը: Հայերենի վեց ձայնավորներից հանգ են կազմում հինգը, որոնք են *ա*-ն, *օ* /*ո*/-ն, *է* /*ե*/-ն, *ի*-ն և *ու*-ն: Հանգ չի կազմում *ը*-ն, որը երբեք շեշտի տակ լինել չի կարող հայերենի շեշտադրության օրենքի համաձայն /ինչպես նշել ենք այլ մի առիթով, բացառություն է կազմում հայոց մեջ գործածված եգիպտոսի պարսկաարաբական անվանումը *Մսը՛ր*, այլև բնաձայնական մի քանի բառեր *դը՛խկ, թը՛խկ, շը՛խկ, զը՛ռ* և այլն. «Ներս է մտնում մի *զը՛ռ* չոբան», Հ. Թում./:

Հիշյալ հինգ ձայնավորներից մեկնումեկով կազմված լիարժեք կամ շեշտակիր վանկին կարող է հաջորդել նաև մի անշեշտ թույլ վանկ վանկակազմիչ *Ը* ձայնավորով, որին միանում են կամ չեն միանում մեկ-երկու բաղաձայններ: Ըստ որում եթե հանգը շեշտակիր է, *արական* է, անշեշտ կամ հարաշեշտ *իգական:* Հայոց լեզվին, համապատասխան իր հնչյունային համակարգին, հասկանալի պատճառով ավելի հատուկ է արական, քան իգական հանգը: Արական հանգը, ուրեմն, *բարձրացող* կամ *ամբարձվող* է, իգականը *իջնող* կամ *խոնարհվող*:

Նշենք նաև, որ հանգը հայոց բանաստեղծության մեջ համեմատաբար ուշ է ծագել: Մեր չափածոյում հայտնված հանգավորման մասին առաջին տեղեկությունը տալիս է Գր. Նարեկացին իր «Մատյան ողբերգության» պոեմի *ԻԶ Բան*-ում գրելով, որ «Լալյաց երգերը եղանակողները նույն հնչյունով են վերջացնում տողերը, «ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն»: Ինքն էլ, հետևելով այդ ողբասացներին, նույն *ԻԶ Բան*-ում օգտագործում է պարզ *Ի*-ով վերջացող հանգեր: Ստացվում է, որ, նկատի չունենալով բանավոր ստեղծագործությունը, «Լալյաց երգերը», առաջին անգամ հանգերով գրել է Գր. Նարեկացին իր «Մատյանում»: Այդ «Մատյանը» գրված է 11-րդ դարի սկզբի առաջին երկու տարվա ընթացքում. նշանակում է, որ «մենք հավաստի տեղեկություն ունենք, որ 10-րդ դարի երկրորդ կեսին եղել է հանգի գործածությունը մեր բանաստեղծության մեջ, այն էլ ժողովրդական աշխարհիկ երգերի մեջ» /տես *Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 349/:

Հանգավորման արվեստը հազար տարվա ընթացքում զարգացում է ապրել, կատարելագործվել, դարձել բանաստեղծական խոսքի կառուցման հիմնական գործակիցներից մեկը:

Հայոց դասական քնարերգության մեջ հանգը միշտ էլ եղել է առավելապես տողավերջում, այսպես ասած եզրափակել է տողը ազդարարելով նրա, որպես ռիթմական բարձրագույն միության, ավարտը: Նոր և նորագույն քնարերգության մեջ հանգը դիրքային բազմազանություն է ձեռք բերել, խորացել է տողի մեջ գրավելով երեք տարբեր դիրքեր տողասկզբում, տողամիջում և տողավերջում: Ըստ այդմ ստացվել են ա/ *տողասկզբի* հանգեր, բ/ *տողամիջի ներքին* կամ *քողարկված* հանգեր և գ/ *տողավերջի* կամ *արտաքին* հանգեր:

Գ.Մահարին նախապատվությունը տալիս է տողավերջի կամ արտաքին հանգին: Ինչպես նշվեց վերը, հանգը գոյանում է նույն դիրքում գտնվող /ասենք հարակից տողերի վերջում/ հանգաբառերի շեշտակիր վերջին ձայնավորների նույնությամբ, օրինակ *երգեՙ – կարդայՙ - - գիՙ - գովելՙ* և այլն: Այս բոլոր բառերը հանգավորված են *Ի* վերջնահնչյունով, որ և բոլոր բառերի վերջնավանկի շեշտակիր ձայնավորն է: Սրանք, կից կիրառությամբ, թեև դառնում են հանգաբառեր, սակայն, թույլ հանգեր են, անարտահայտիչ: Եվ պետք է ասել վաղ միջնադարում հենց այսպես էին հանգավորում տողերը:

Նոր և նորագույն գրողները վաղուց են հրաժարվել նման հանգերից:

Հանգը ավելի բազմատարր է դառնում, երբ բառավերջի շեշտակիր ձայնավորին հաջորդում են մեկ-երկու նույն կամ նման բաղաձայններ, ինչպես *երգեցիՙ - ասածիՙ - գինիՙ -գովելիՙ* կամ *հմայեԼ – վայեԼ – նայեԼ* և այլն: Հանգերն են *իՙ /երգեցիՙ - գինիՙ* և

այլն/, *ել /ճայեԼ – վայեԼ* և այլն/: Սրանք կոչվում են *ճիշտ* հանգեր: Կան նաև այսպիսի հանգեր *հետ – խենթ – թերթ* և այլն: Ինչպես դժվար չէ նկատել, հանգակազմիչ ձայնավորն է միայն նույնը [ է(ե)], բաղաձայնները տարբեր են, թեև համահունչ են: Սրանք էլ *անճիշտ* կամ *մոտավոր* հանգեր են: Շատերը սրանք կոչում են *համահունչ բառեր* կամ *ձևեր*: Ըստ որում պետք է ասել, որ մոտավոր հանգերը կամ համահունչ բառերը պակաս հնչեղ ու գունեղ չեն, քան ճիշտ հանգերը: Հնչեղությունն ու գունագեղությունը կապված են բանաստեղծական վարպետության հետ, ինչը երբեք չի պակասել Գ. Մահարուն:

Ուսումնասիրությունները բերում են այն համոզման, որ գրողը անճիշտ հանգերով գրել է իր ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր շրջաններում: Այսպես իր գրական ճանապարհի արշալույսին տասնութամյա պատանին գրում էր /1921 թ./.

...ու ժամերը կհնչ*են*
Գիշերվա կես*հն*,
Կծխեմ ու կփչ*եմ*
Լուսնի երես*հն* /ԳՄԵԺ, Ա, 14/:

Ուշագրավ է, որ մեջընդմեջ հերթագայվել են ճիշտ և անճիշտ հանգեր. կհնչ*են* – կփչ*եմ*, կես*հն* - երես*հն*: Ընդսմին անճիշտ կամ մոտավոր հանգերը այստեղ ավելի զորեղ են ու տարողունակ, քան ճիշտ հանգերը: Պատճառը այն է, որ դրանք հիմնական իմաստի կրողներն են /ժամերը *կհնչեն*... Կծխեմ ու *կփղչեմ*/, պարզապես խոսքը կազմող ստորոգյալներն են, մինչդեռ ճիշտ հանգերը կազմող բառերը /*կեսհն - երեսհն*/ երկրորդաբար են կապվում բուն թեմատիկ տարրի հետ /կհնչեն *կեսհն* – կփչեմ *երեսհն*/:

Ահա բանաստեղծական արվեստի բոլոր գաղտնիքներին արդեն հասու, բարձրագույն վարպետության հասած հիսնամյա գրողի տողերը /1952 թ./.

Ես գիտեմ ինչու ի՛նձ *սիրեցիր*,
Եվ ոչ թե խարտյաշ այն *հուսարին*,
Նա և ջահել էր, և *գեղեցիկ*,
Նա և խոհեմ էր, և *հուսալի* /ԳՄԵԺ, Ա, 267/:

Հանգաբառերն են *սիրեցիր -- գեղեցիկ, հուսարին – հուսալի*: Բոլոր հանգերը մոտավոր են կամ անճիշտ, բայց կասկածից վեր է, որ սա հանգավորման բարձրագույն արվեստի արտահայտություն է: Նախ հանգաբառերը մի հատուկ հնչեղություն են ստացել շնորհիվ այն բանի, որ ավելի քան երեսուն տարի առաջ գրված վերի տողերի պես հիմնական թեմատիկ նյութի կրողներն են, բուն ասելիքը հենց նրանց մեջ է պարփակված /Ի՛նձ *սիրեցիր*... և ոչ թե *հուսարին* [նա (էր) և գեղեցիկ, և *հուսալի*]: Եվ քանի որ, որպես արտաքին հանգեր,

ազդարարում են տողերի ավարտը, որից հետո անխուսափելիորեն դադար է առաջանում, դրանք մեխվում են հիշողության մեջ՝ թողնելով որոշակի տպավորություն: Դրանք միաժամանակ համահունչ բառեր են ոչ միայն իրենց վերջնամասով կամ բուն հանգերով */իր – իկ, րին – լի, սիրեցիր - գեղեցիկ, հուսարին – հուսալի*/, այլև հանգերին նախորդող հատվածներով կամ բառաբներով /սիրեց - գեղեց, հուսար – հուսալ/: Իսկ այդ բառաբները, ասելիքի կենտրոնը լինելով, կրկնակի են մեծացնում տողերի ներգործման ուժը, քանի որ, մեկ կողմից՝ գաղափարը, որի կրողը, ինչպես տեսանք, հանգաբառերն են, մյուս կողմից՝ հնչյունների բարձրագույն խաղը, որի անունը ներդաշնակություն է, պարփակված են հենց այդ բների մեջ:

Նշենք ևս մի քանի անճիշտ կամ մոտավոր հանգեր.

Մահը ստույգ էր: Խիստ խուժդուժ մի *հորդա*
Շրջապատել էր նրան չար *երթով:*
Կանգնեց նա մռայլ կամքով *անխորտակ,*
Վերջին փամփուշտը կրակելուց *հետո* /ԳՄԵժ, Ա, 194/:

Կամ՝

Երբ արշավում է ծանր, հրավառն ու *վիթխարին,*
Երբ կա պայքար ու կռիվ՝ բազկի, հողի ու *քարի* /ն.տ., 127/:
Իսկ ես քեզ չեմ մոռանա, իմ ցնո՛րք *աղջիկ,*
Կհեռանամ ես՝ նման վիրավոր *արջի* /ն.տ., 275/ և այլն:

Ուշադրություն է գրավում այն, որ մոտավոր հանգեր են ստեղծվում հանգակազմիչ վանկերի տեսակների փոփոխությամբ, այն է՝ շեշտակիր բաց վանկը [*դա* (հոր*դա*)] կցորդ համահունչ հանգաբառում «փոխարինվում» է փակ վանկով [*տակ* (*անխորտակ*)]: Նույնպիսի ձևափոխություն է կատարվում նաև հակառակ ուղղությամբ, երբ նախորդ տողավերջի փակ վանկը հաջորդ տողում զուգորդվում է համահունչ բաց վանկով [թով (*երթով*) – *տո* (*հետո*), *րին* (*վիթխարին*) – *րի* (*քարի*)] և այլն:

Գ. Մահարին, սակայն, մոտավոր հանգերը ավելի հաճախ կազմում է համահունչ բառերով կամ բառերի համահունչ վերջնամասերով: Այսպես.

Ու ոչինչ չես հասկանում: Երգում են *անդուլ,*
Երգում առավոտից մինչև *իրիկուն,*
Անոթի են նրանք, ցրտահար ու *անտուն,*
Ու երգում են նրանք ու *երգում* /ԳՄԵժ, Ա, 259/:

Կամ՝

Գնում ենք ու գնում ենք քեզ *հետ,*
Սայլերի ճանապարհով՝ *հովիտ,*
Չի հասնում այնտեղ ոչ մի *թերթ,*

Մշուշները խռովող մի *միտք* /ԳՄԵ, 15/:

Այսպիսով մոտավոր հանգեր են կազմվել *անդուլ -- անտուն, իրիկուն -- երգում, հետ – թերթ, հովիտ – միտք* համահունչ բառերով: Սրանք ևս, ինչպես ճիշտ հանգերը, ձևավորում են տողի ամբողջությունը և նպաստում ոտանավորի ռիթմիկ շարժմանը: Այս կարգի հանգերը հիշողության մեջ ամուր են տպավորվում ոչ միայն իրենց հնչյունային դաշնակով, որ ինքնին անչափ կարևոր է բանաստեղծության համար, այլև, ասացինք, իմաստային գործոններով: Դրանք իրենց ճնշող մասով կամ բուն թեմատիկ նյութի կրողն են, կամ այդ նյութի, այսպես ասած, ծավալիչները, ընդարձակողները:

Որքան էլ որ անճիշտ հանգերը Գ. Մահարու չափածոյում հնչեղ լինեն ու տպավորիչ, այսուհանդերձ, հանգավորման նրա արվեստը իր բարձրակետին է հասնում ճիշտ հանգերի հմուտ ու կատարյալ գործառույթով:

Մեզ զբաղեցնող հեղինակի ճիշտ հանգի ուժգնությունը, հնչեղությունն ու արտահայտչականությունը պայմանավորված են մի շարք գործոններով: Դրանք հնչյունական ու բառաքերականական գործոններ են, որոնց քննությանն էլ անցնում ենք ստորև:

1. Բուն հանգակազմիչ հնչյունը կամ հանգի հիմքը, ինչպես նշվեց, բառավերջի շեշտակիր ձայնավորն է: Գիտենք նաև, որ մեր լեզվի շեշտակիր ձայնավորները քիչ են, ընդամենը հինգ: Ուստի հայոց հանգարանը աղքատից աղքատ կլիներ, եթե բովանդակ հայ քնարերգության հանգիտությունը կառուցվեր միայն այդ հինգ «մերկ» ձայնավորների վրա: Բարեբախտաբար այդպես չէ: Հանգը դառնում է բազմատարր ու հնչեղ, երբ այդ հանգակազմիչ ձայնավորներին աջից ու ձախից շրջապատում են որակական ու ձայնային նույն կամ նման հատկանիշներով օժտված բաղաձայն հնչյուններ:

Նախ վերցնենք շեշտակիր վանկի աջից կցված կամ շեշտահաջորդ հնչյունը կամ հնչյունները: Ինչպես նկատված է, շեշտված վանկին հաջորդող հնչյունների նույնությունը ճիշտ հանգերում «պարտադիր է և ընդունվում է ըստ պատշաճին» /***Г. Шенгели*, Техника стиха, М., 1960**, էջ 245/:

Իսկ ինչպե՞ս կազմել այդպիսի հանգեր շեշտակիր ձայնավորի և նրան հաջորդող բաղաձայնների նույնությամբ: Կան մի քանի ճանապարհներ: Ամենից տարածվածը, որ գալիս է հնագույն քնարերգությունից, հատկապես Գրիգոր Մագիստրոսից, քերականական հանգերն են: Գր.Մագիստրոսը իր «Հազարտողեան» կոչված ծավալուն ստեղծագործությունը, որ գրված է 1045 թ., ծայրից ծայր հորինել է քերականական հանգով *ին* վերջավորությամբ: Ճիշտ այդպիսի քերականական

հանգերով *-ութեամ* հոլովական ձևով է հանգավորված Պետրոս կաթողիկոսին նվիրված ընծայականը /տես ***Մ. Աբեղյան***. հիշ. աշխ., էջ 350/:

Քերականական հանգեր կազմելը, պետք է ասել, այնքան էլ դժվար գործ չէ: Ի՞նչ մի դժվարություն է ներկայացնում, դիցուք, այսպիսի հանգաբառերով գրելը գր*եց* –խոս*եց* -- երգ*եց* – լս*եց* կամ գրե-ց*իր* – խոսեց*իր* -- երգեց*իր*, լսեց*իր* կամ, ասենք, քար*ի* – սար*ի* – հող*ի* – ջր*ի* -- անտառ*ի* կամ քա*րից* – սար*ից* – հող*ից* –ջր*ից* և կամ քար*եր* – սար*եր* – հող*եր* – ջր*եր* և այլն: Այս բոլոր բառաձևերը ներկայացնում են քերականական հանգեր, և ամենակարևորը ճիտ հանգեր են: Առաջին խմբում առկա են խոնարհման վերջավորություններ *իր* /գրեց*իր* – խոսեց*իր*/, երկրորդ խմբում հոլովական *ի* /*քարի, քարից*/, երրորդ խմբում հոգնակերտ *եր* /քար*եր* – սար*եր*/: Սակայն սրանք ավելի քան թույլ հանգեր են, որովհետև բառիմաստի կրողներ չեն, այլ միայն քերականական իմաստի արտահայտիչներ: Որպես բառահարաբերական ձևույթներ դրանք նշում են բառերի միջև եղած հարաբերություններ: Եթե երկու կամ ավելի բառեր ստանում են նույն ձևույթը /երկրորդական/, ասենք *ից*, կնշանակի դրանք արտահայտում են նույն քերականական իմաստը բացառական հոլովի նշանակությունը, ուրիշ ոչինչ: Մինչդեռ հանգի ուժը հանգաբառի իմաստի մեջ է ամենից առաջ, թեմատիկ արժեք ունեցող իմաստի:

Քերականական հանգերը Մ.Աբեղյանը նույնիսկ հանգ էլ չէր համարում: Դրանք «ուրիշ բան չեն, - ասում էր նա, - եթե ոչ նույն ձևական գաղափարի /իմա քերականական իմաստի - Ա.Պ./, նույն ձևի և նույն հնչյունի կրկնություն, այդ միևնույնն է, թե նույն բառը նույն ձևով ինքն իր հետ հանգակցեր *հաց – հաց*: Դա հանգ չէ, այլ նույնի կրկնություն, ուստի վարպետ բանաստեղծներն աշխատում են խուսափել այդպիսի հանգերից և պետք է խուսափել» /***Մ. Աբեղյան***, հիշ.աշխ., էջ 355/:

Դժվար չէ հանգեր կազմել նաև բառակազմական ձևույթներով կամ ածանցներով, ինչպես գրա*վոր* -- գլխա*վոր* -- զորա*վոր* – հիմնա*վոր* կամ ջրա*յին* –լեռնա*յին* – հողա*յին* -- երկնա*յին*, սրտ*ացող* --երեսա*ցող* և այլն: Սրանք ևս անզոր հանգեր են, որովհետև այս պարագայում էլ նույնական են ածանցների իմաստները, բայց ոչ բառիմաստի կամ թեմատիկ տարրի:

Սակայն կան հանգը ուժեղացնելու մի շարք միջոցներ: Ինչպես տեսանք վերը, հանգի ներգործման ուժը մեծանում է, երբ շեշտակիր ձայնավորին *հաջորդող* մեկ կամ ավելի բաղաձայններ ևս նույնական են կամ համահունչ: Հանգերը էլ ավելի են զորեղանում, երբ նրանց *նախորդող* բաղաձայններն են նույնական: Հանգը, ասես, մի տեսակ *հենարան, նեցուկ* է ստանում տողին ռիթմական թափ ու շարժում հաղորդելու համար: Հանգին կամ, որ նույնն է, հանգակիր բառերի շեշ-

տակիր ձայնավորներին նախորդող հնչյունն էլ հենց կոչվում է *նեցուկի բաղաձայն*: Ահա այս նեցուկի բաղաձայնների նույնությունը կամ համահնչյունությունը հանգի ուժեղացման մյուս, նույնքան կարևոր պայմանն է: Առանց նեցուկի բաղաձայնի հնչեղ ու լիարժեք հանգ դժվար է պատկերացնել:

Ըսգ Գ. Շենգելու շեշտակիր ձայնավորին նախորդող հնչյուններ-ը պարտավոր չեն զուգադիպել: «Ուստի և նրանց նմանությունը զգացվում է որպես «անսպասելի պարգև»: Այսպես միանգամայն ճիշտ, բավարար ու գոհացուցիչ հանգեր են **тронь – огонь**-ը, մինչդեռ **конь – огонь**-ը կլինի ավելի հարուստ, քանի որ նեցուկի բաղաձայններ-ը մոտիկ են, /.../ իսկ **огонь – погонь** հանգավորումը կլինի առավել ևս հարուստ, քանի որ լիովին նույնական են և նեցուկի բաղաձայնները, և նրանց նախորդող հնչյունները» */Г.Шенгели*, **Техника стиха,** էջ 245/:

2. Նեցուկի բաղաձայնի առկայությունը արդեն իսկ հանգի ուժեղության ցուցանիշ է, «անսպասելի պարգև», իսկ եթե նրան նախորդող հնչյունները ևս նույնանում են, արդեն ստանում ենք, այսպես ասած, *խորը* կամ *խորքի* հանգեր: Խորը հանգերը բանաստեղծական բարձր վարպետության վկայությունն են: Գ. Մահարին ունի այսպիսի վարպետություն: Փաստենք մեր խոսքը մասնավոր օրինակների վերլուծությամբ: Ահա կարդանք մի քառատող «Նրանց երգը» բանաստեղծությունից.

Նա սուլում է խանդով ու թռչում է *թեթև*,
Նրա հետ երգում է դաշտը, *միասին*,
Մինչև արևը իջնի գագաթների *հետև*,
Կերգեն նրանք մարտի ու հաղթության *մասին* /ԳՄԵ, 217/:

Նկատելի է, որ նեցուկի բաղաձայնից բացի, նույնն են և նրան նախորդող մեկական ձայնավոր հնչյուններ */թեԹև -- հԵՏև, միԱՍԻՆ – մԱՍԻՆ/*: Հանգերը խորացել են մեկական բաղաձայն և ձայնավոր հնչյուններով:

Նույնքան և ավելի ուժեղ է հանգը, երբ նեցուկի բաղաձայնին նախորդում է ոչ թե ձայնավոր, այլ ևս մի բաղաձայն հնչյուն: Հանգը յուրովի ստանում է երկու նեցուկ: Հանգավորումը կարծեք խորքից է սկսվում.

Չուլվեց մշուշը հրե
Հեղեղին *հորդում*,
Ել ու պարզի՛ր երգերդ
Հողին ու *մարդում*... /ԳՄԵժ, Ա, 248/:

Կամ

Թթենիների սաղարթն է շողում,

Ասես թե նա էլ, նա էլ է հիշում
«Քելեր-ցոլեր»-ը այն վառ *աղջկա.*
Որ երգեց մի օր ու հիմա *չկա... /Ն.տ., 324/:*

*Հորդում – մարդում, աղջկա -- չկա* բառերի նեցուկի բաղաձայնին նախորդող հնչյունները նույնն են՝ *Ր, Ջ/Շ/*:

Հանգի պատճառած գեղագիտական հաճույքը մեծանում է շեշտակիր կամ հանգակազմիչ ձայնավորներին նախորդող նույն կամ նույնահունչ հնչյունների քանակի աճին համեմատ:

Հայրենական հող ու ջրի, խաղաղ երկնքի ու ստեղծարար աշխատանքի մի գեղեցիկ փառաբանություն է «Երգ սրտառուչ» բանաստեղծությունը, որտեղ կան այսպիսի տողեր.

Հայրենական արտերի
Ոսկի հասկերն եմ սիրում,
...Հայրենակա՛ն իմ երկիր,
Հայաստա՛ն իմ *հարազատ.*
Թո՛ղ չշաչի քո դեմքին
Ոչ մի օտար *խարազան,*
Ոչ մի բռունցք բռնակալ... /ԳՄեժ, Ա, 117/:

Ճիշտ է, այստեղ ունենք անճիշտ կամ մոտավոր հանգեր */հարազատ – խարազան/*, որ, ինչպես տեսանք, բոլորովին թույլ հանգեր չեն, սակայն դրանք ավելի են ուժեղացել բավականաչափ խորանալով բառամեջ: Փաստապես, ներառյալ նեցուկի բաղաձայնը, հանգը չորս հնչյունով /երկու բաղաձայն և երկու ձայնավոր/ խորացել է հանգաբառերի մեջ բուն հանգի կամ շեշտակիր ձայնավորի հետ միասին ընդգրկելով վեց հնչյուն:

Այսպիսով՝ որքան մեծ է ու շատ է հանգակցվող բառերի հնչյունների նմանությունը, այնքան խորն է քնարականությունը, և մեծ՝ զգացական լիցքը:

Վերը նշեցինք, որ երկրորդական, մանավանդ, քերականական ձևույթներով /հոլովման ու խոնարհման վերջավորություններով/ կազմված հանգերը թույլ են ու ցանկալի տպավորություն չեն թողնում: Գ. Սահարին քերականական հանգերը յուրովի ուժեղացնում է՝ խորացնելով տողի ներսը մեկ-երկու վանկի սահմաններում: Ահա կարդում ենք «Սարի թաղում» բանաստեղծությունից մի հատված.

Սարի թաղի այն հին բակում
Մեծ հրաշքներ չեն պատահում.
Աքաղաղն է *թափահարում*
Իր թևերը, *ծափահարում... /*Ն.տ., 339/:

*Թափահարում – ծափահարում* հանգաբառերը ստեղծել են խորքի խիստ տպավորիչ հանգեր, որոնք բառերի մեջ խորացել են

վեց հնչյունների ծավալով ներառյալ նեցուկի բաղաձայնը: Համահնչյունությունն ու քնարական մեղեդայնությունը, որ պահում են այսպիսի հանգերը, յուրովի սքողում են քերականական վերջավորությունների անցանկալի հանգակցումը: Քառավանկ հանգաբառերը ըստ էության հնչյունական նույն պատկերն ունեն բառասկզբի *թ – ծ* բաղաձայնների տարբերությամբ:

Նշենք ևս մեկ-երկու տող հանգակցված խորը հանգերով.

Թեթև լինի *մագիլը*
Սրտիս վրա, -
Մենակ է *արագիլը*,
Կմեռնի նա... /Ն.տ., 89/:
Ծաղկեց ծիրանին, Զարդարեց *Զանգուն*,
Զանգվի ծորերում ման կուգամ *անքուն*,
Լոկ ծուխը մնաց հանգած *հրերի*,
Պատանեկության զվարթ *օրերի* /Ն.տ., 324/:

3. Խորքի հանգերի մասին խոսելիս չի կարելի չհիշատակել *արծագանքվող* կոչված հանգերը: Սրանք ևս հանգավորման արվեստի կարևոր դրսևորումներից են և գալիս են հնուց: Այսպես են կոչվում այն հանգերը, որոնք կարծես յուրովի արձագանք են գտնում մեկը մյուսի մեջ: Մեկը ասես յորովի տեղավորվում է մյուսի մեջ իր ամբողջ ծավալով կամ իր մի մասով պարզապես կրկնվում նրա մեջ: Այսպիսի հանգի կարևոր պայմանը այն է, որ չեն կարող կրկնվել արմատները կամ բառաբները, օրինակ, ասենք, *գիր* – ծեռա*գիր*, *լար* – մետաղա*լար* և այլն: Իրար մեջ կարող են արձագանք գտնել միայն տարբեր բներ ու արմատներ, ինչպես *մառ – համառ, ասին – մասին – միասին* և այլն:

Արձագանքվող հանգերի լավագույն նմուշներ մեզ տալիս է Գ. Մահարին: Ահա կարդում ենք.

Կելներ *արևը*
Լեռան մի ուսից,
Նրա *բարևը*
Կայրեր թուփ ու սիրտ /ԳՄԵԺ, Ա, 41/:
Հովը, հովը կսուլի գլխիդ *վրա*,
Կշշնջա ո՞ւր էիր, ինչո՞ւ եկար...
Գիշերն անտես կհյուսե աստղե *վրան*,
Դու կսպասես, կբախես երկա՜ր, երկա՜ր... /Ն.տ., 19/:
Ա՜խ, խե՛ղճ հիմար, խե՛ղճ հիմար, դե կա՛ց *հիմա*
Փակ դարպասի մոտ որպես մուրացիկ,
Ու թող հովը քրքջա գլխիդ *հիմար*... /Ն.տ., 19-20/:

Այսպես *արևը* բառը իր լրիվ ծավալով արձագանք է գտել *բարևը*

բառի, *վրա* կապը՝ *վրան* գոյականի մեջ, *հիմա* մակբայը՝ *հիմար* ածականի մեջ և այլն: Նկատելի է, որ սրանք այնքան էլ խորքի հանգեր չեն. սրանց ուժն ու հնչեղությունը արձագանքի մեջ է: Հնչապատկերի մասնակի կրկնություն կա՝ բոլորովին ուրիշ բառիմաստով: Լսելիքը շոյող հնչյունական բարձրագույն դաշնակն է, որ զգալիորեն նպաստում է տողերի ռիթմիկ շարժմանը: Նշենք ևս մեկ օրինակ՝ արձագանքվող հանգերով.

Էսպես անցնում են օրերը հերթով,
Հոսում է կյանքը ալիք առ *ալիք*,
Անցնում են օրերն ու նրանց երթում
Մեկը անցյալ է, մյուսը՝ *գալիք* /ԳՄԵ, 211/:

Նույն «Մի ռուս զկնվորի մասին բալլադում» կարդում ենք այսպիսի տողեր.

Երկրիս դաշտերով անցնում էի *ես*,
Սրտումս դառնություն, ու թախիծ, ու թույն,
Ստվերի պես համր, լուսնոտի պես *հեզ*,
Փնտրում էի ես հյուրընկալ մի տուն /և.տ./:

Նկատելի է, որ այստեղ առաջին և երրորդ տողերը հանգավորված են *ես – հեզ* բառերով, որոնք նույնպես, թվում է, պետք է արձագանքվող լինեն. *ես*-ը իսկապես, կարծես, առկա է *հեզ*-ի մեջ /միայն խուլ *ս*-ի փոխարեն վերջինս պահում է *զ* ձայնեղը/: Բայց այդպես չէ: Աչքի կամ տեսողության համար իրոք *ես*-ը *հեզ*-ի մեջ արտացոլված է: Սակայն առանց հատուկ վերլուծության էլ կարելի է համոզվել, որ *ես*-ը առոգանվում է *յես*, *հեզ*-ը *հէզ*: Ուրեմն սրանց հնչումը տարբեր է, և արձագանքի մասին խոսք չի կարող լինել: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Մ.Աբեղյանը, «Հանգը հնչյունների հանգիտություն է. ուրեմն հորինվում է *ականջի* համար և ոչ *աչքի*» /*Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 360/:

4. Գ. Մահարու հանգավորման արվեստի առանձնահատկությունները քննելիս չի կարելի շրջանցել մի կարևոր իրողություն՝ հանգի կազմությունը:

Հանգի մաքրության ու հնչեղության տեսակետից, ինչպես նշվեց, քերականական ու բառակազմական ձևույթների կրկնությունը բոլորովին պիտանի չէ: ԳրեՑԻ – վազեՑԻ -- երգեՑԻ, ակնՈՑ – մատնՈՑ – վզնՈՑ ձևերը Մ. Աբեղյանը, ասվեց, հանգ չէր համարում: Մեզ զբաղեցնող հեղինակը այսպիսի հանգեր չունի կամ համարյա չունի: Ասվածից, սակայն, չի կարելի եզրակացնել, թե քերականական ձևույթները կամ ածանցները ընդհանրապես պիտանի չեն հանգիտության համար: Որ դրանցով ևս հանգեր են ստեղծվում, այն էլ լիահունչ ու մաքուր հանգեր, ապացուցում է Գ. Մահարու չափածոն: Խնդիրն այն է, որ նա հան-

գավորում է ոչ թե քերականական ձևերը կամ, ասենք, ածանցները միմյանց հետ, այլ բառածևը բառաբնի հետ, ածանցավոր բառը քերականական ձևի կամ բառածևի հետ և այլն: Մեկ ուրիշ պարագայում քերականական ձևույթներն ու ածանցավոր բառերը խաչածև հերթագայության մեջ են դրվում միմյանց հետ կամ արմատների ու բառաբների հետ: Ուրիշ խոսքով՝ շրջանառության մեջ են դրվում ոչ թե *համասեռ, այլ անհամասեռ* բառեր ու ձևեր: Այսպես՝ հետևյալ օրինակում *իկ* փաղաքշական ածանցը զուգակցվել է սեռական հոլովի թեքույթի հետ.

Այսօր կարծես դու ավելի հանդարտ ես,
Սի՛րտ անուրախ, գանգրահե՛ր իմ մանկ*իկ*,
Մեզ ժպտում է անդորրության արտը,
Ու հմայքը բազմախորհուրդ կյան*քի* /ԳՄՌժ, Ա, 45/:

Ստեղծվել են ներդաշնակ ու լիահունչ հանգեր /*մանկիկ – կյանքի*/: Հանգեր կազմող հնչյունները հանգակցված երկու բառերի մեջ էլ թեև երկրորդական ձևույթներ են, բայց անհամասեռ են, ինչը պայմանավորել է դրանց ներգործման ուժը: Գրողը մինչև իսկ քերականական ձևույթների մեջ է անհամասեռություն գտնում և կազմում ծոխ ու հնչեղ հանգեր: *Մանկության օրերի քաղցր ու կարոտակեզ վերհուշով գրված* «Երկու մանուկ են նրանք» ոտանավորում կան այսպիսի հանգեր.

Ու մնացին այդպես տրտում ու *սևակնած*,
Իրիկվա հովը փչեց և սառն, և թեթև,
Պահակը հայհոյեց ու *գնաց*,
Ու արևը մտավ տանիքների հետև /Ն.տ., 148/:

Հանգակազմիչ հնչյունները՝ *ած - աց*, քերականական ձևույթներ են, սակայն բոլորովին տարբեր իմաստներով ու արժեքով. մեկը հարակատար դերբայի վերջավորությունն է /*ած* – սևակնած/, մյուսը անցյալի հիմքածանցը կամ հիմքի մասնիկը /*աց* - գնաց/:

Ներգոյական հոլովի *ում* վերջավորությունը և անկատար դերբայի *ում* մասնիկը թեև նույն ծագումն ունեն, բայց վաղուց արդեն իմաստներով հեռացել են և այլևս չեն գիտակցվում իբրև նույն ձևույթը: Դրանք ստացել են տարբերակված նշանակություններ. փաստորեն վերածվել են քերականական համանուններին: Հեղինակը դրանցով ևս կազմում է լիարժեք հանգեր: Էդ. Մեժելայտիսին ծոնված մի բանաստեղծության մեջ կարդում ենք.

Կանաչ վարսերով նայադներն ահա
Ծփում են վառ կանաչ ջրերի վրա,
Վիթխարի մի վրձին ջրերն է *ներկում*,
Ջրե՛րը, ջրե՛րը կանաչ են *երգում* .Ն.տ., 326/:

*Ներկում* և *երգում* հանգաբառերը համապատասխանաբար *ներկել* բայի անկատար դերբայը և *երգ* գոյականի ներգոյական հոլո-

վածևն են */ներկում -- երգում/*: Բայց դրանք նաև խորքի հանգեր են նախ և առաջ գրեթե նույնահունչ երկու նեցուկի բաղաձայնով */րկ – րգ/* և այդ բաղաձայններին նախորդող *ե/է* ձայնավորով:

Նույնքան և ավելի հնչեղ են լինում հանգերը, երբ քերականական ձևերը կամ ընդհանրապես երկրորդական ձևույթները /նաև ածանցները/ հանգավորվում են բառարմատների կամ բառաբների հետ: *Տարիմաստ ու տարասեռ վերջույթներով զուգորդվող հանգաբառերը ուժեղ են տպավորվում նաև այն պատճառով, որ քերականական կամ ածանցական իմաստների նույնություն կամ նմանություն այլևս չկա:* «Ծովերգ» բանաստեղծության մեջ կարդում ենք.

Այս Գագրին է, և այս Սև ծովը,
Փոթորկող երազ ապրող *մարդու*,
Ծո՛վ, ես սիրում եմ քո անհունը,
Քո սիրտը, քո սիրտը հավերժ *արթուն* /ԳՄԵ, 191/:

Նկատելի է, որ *մարդ* գոյականի սեռ.-տրականի հոլովաձևը */մարդու/* հանգակցվել է *արթուն* բառաբնի հետ ստեղծելով ճոխ ու գեղեցիկ *հանգեր, որոնց արտահայտչականությունն ու ռիթմական արժեքը* մեծանում են նաև հնչյունների նմանության ու նույնության խորացումով դեպի բառերի ներսը: *Մարդու -- արթուն* ձևերը նախ և առաջ խորքի հանգեր են երկու նեցուկի բաղաձայնով */ՐԹ. հիշենք, որ մարդու* ձևը արտաբերվում է *մարԹու/*:

5. Ինչպես հայտնի է, հայերենի խոսքի մասերի մեջ ամենամեծ կշիռը ունեն գոյականն ու բայը, որոնք բովանդակում են նաև խոսքակազմիչ կամ հաղորդակցական նշանակություն: Առաջինը կազմում է խոսքի սուբյեկտն ու օբյեկտը /ենթակա և խնդիր/: Մյուս խոսքի մասերը ենթակա և խնդիր կարող են դառնալ միայն գոյականանալով, այսինքն գոյականի փոխանցվելով: Որպես ենթակա և խնդիր կիրառվող դերանունները ընդամենը 2-3 տասնյակ, նույնպես գոյականական արժեք ունեն. ոմանք նույնիսկ դրանք գոյական խոսքի մասի մեջ են մտցնում: Բայը իր դիմավոր ձևերով հանդես է գալիս որպես ստորոգյալ: Այսպիսով բայն ու գոյականը, առաջինը իր անվանողական, երկրորդը հաղորդակցական արժեքով խոսքի բուն նյութն են, կարելի է ասել հիմքը: Իսկ այդ երկու խոսքի մասերը նախադասության մեջ գործածվում են միայն թեքված ձևով հոլովված ու խոնարհված: Չհաշված ներքին հոլովման մի քանի ձևեր */հայր – հոր, տուն – տան/*, մնացած բոլոր թեքույթները վերջավորություններ են հոլովական և բայական. հոգնակերտ մասնիկներն ու հոդերը նույնպես վերջավորություններ են: Ստացվում է, որ գոյականներն ու բայերը, այսինքն մեր լեզվի երկու ամենից կարևոր խոսքի մասերը հանգաբառեր են դառնում իրենց

հոլովված կամ խոնարհված արտահայտություններով և հոգնակերտ վորջավորություններով ու հոդերով, եթե, հարկավ, վերջին երկուսը կան: Սա հայոց լեզվի կառուցվածքի հետ կապված իրողություն է և չի կարող անտեսվել որևէ հեղինակի հանգիտության կամ ընդհանրապես հայերենի տաղաչափության ուսումնասիրության ժամանակ:

Արդեն տեսանք, որ քերականական ձևերից գոյացող միապաղաղությունը փարատելու նպատակով Գ. Մահարին խորացնում էր հանգերը կամ բառածները /քերականական ձևերը/ հանգավորում բառաբների հետ, որով խոսքը դառնում էր ավելի ռիթմիկ ու մեղեդային, տպավորիչ ու հնչեղ:

Գ. Մահարու հանգիտության նախընտրած եղանակներից է նաև բառաբների հանգավորումը, որը անհամեմատ ավելի դժվար է, բայց և է՛ իսկական բանարվեստի նախապայմաններից մեկը: Պետք է գտնել նույն կամ նման հնչյուններով կամ հնչյունակապակցություններով վերջացող ոչ թե վերջավորություններ ու ածանցներ, այլ բառարմատներ ու բառաբներ: Եվ նա գտնում է ու հնչեցնում այդպիսիք մեծ արվեստագետի ուժով: Ահա կարդում ենք.

Եվ ահավոր է քո *անունը*,
Եվ անմեկնելի է բարբառը քո,
Ծո՛վ, ես սիրում եմ *անհունը*,
Քո խորությունը սիրում եմ, օ՜... /ԳՄԵ, 191/:

Հեղինակը բառաբների զուգորդությամբ ստեղծել է երեք վանկ խորություն ունեցող հանգեր, որոնք իրարից տարբերվում են միայն բառամիջի *հ* հնչյունով /*անունը -- անհունը*/:

Բառաբների հանդիպադրումով հեղինակը փոխեփոխ շրջանառության մեջ է դնում և՛ ճիշտ ու ճոխ, և՛ մոտավոր ու անճիշտ հանգեր ու համահնչյուն ձևեր, ինչպես հետևյալ քառատողում.

Քո խոփն է կիսել սրտիս *հերկը*,
Քո բույրն եմ շնչում մոտ ու *ծանոթ*,
Եվ դրանից է, որ իմ *երգը*,
Այսքան հորդուն է ու *հորձանուտ*.../Ն.տ., 126/:

Նկատելի է, որ խաչածև հանգավորված են չորս բառաբներ *հերկը -- երգը, ծանոթ – հորձանուտ*: Առաջին զույգը ներկայացնում է մաքուր ու ճիշտ հանգեր, երկրորդը անճիշտ կամ մոտավոր, որը, սակայն, իր հնչեղությամբ բոլորովին չի զիջում ճիշտ հանգերին:

Նշենք ևս մի քանի բնագրային օրինակներ, որոնցում Գ. Մահարին խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության մեղեդայնության է հասնում, ի թիվս այլ գործոնների, նաև զուտ բառաբների զուգորդություններից կազմված ճիշտ կամ մոտավոր հանգերով.

...ժովովուրդը *մեծ*
Սիրով ընդունի մեր խոսքը *բոթով*,
Այն, որ մեր կյանքի ընթացքով *մշվեց*
Ու դարձավ արվեստ, երանգ ու *կոթող* /ԳՄԵԺ, Ա, 329/:
Ների՛ր, երկի՛ր, ների՛ր, իմ հո՛ղ:
Դու մայր, արեգ *մեծահաճճար*,
Չեղար ժլատ իմ դեմ երբեք,
Դու ինձ տվիր գարուն *անճառ*,
Ես քեզ ծաղկից թափված թերթեր /Ն.տ., 334/:
Չնգում է նորից հուշերիս *առուն*
Այս ուշ գիշերում,
Եվ իմ հուշերում
Բացվում է ասես մի շքեղ *գարուն /Ն.տ., 143/:*
Մեր խումբն էր երգում մթին անտառում,
Մեր շուրջը *խավար*,
Ավեր ու *ավար*,
Առաջը կռիվ, մահ ու մաքառում /Ն.տ./:

6. Գ. Մահարին շատ հազվադեպ, բայց փորձեր է արել կիրառել նաև այսպես կոչված *կալամբուրային* հանգեր, որոնք բառախաղի տպավորություն են թողնում, ուստի և լուրջ գործերում չեն կիրառվում: Դրանց էությունն այն է, որ հանգաբառերը ունենում են նույն հնչյունակազմը, սակայն տարբեր բառեր են, արմատներ կամ բներ: Դրանք պարզապես համանուններ են իրենց տարբեր դրսևորումներով: Դրանք չի կարելի շփոթել բառակրկնությունների հետ, երբ հանգակցվող տողերը ավարտվում են միևնույն բառով, ինչպես՝

Շաֆրանի պես վառ ես, բո՛րբ *իմ*,
Դու Խայամի թառի պես ես,
Ես քանի՜ դար փնտրել եմ քեզ,
Շաֆրանի պես վառ ես, բո՛րբ *իմ* /Ն.տ., 193/:

Այստեղ հանգի հետ միասին ամբողջ տողն է կրկնվում: Կալամբուրային հանգերը ոչ բառի կրկնություն են, ոչ էլ տողի: Դրանք, ասվեց, նույն հնչյունակազմն ունեցող տարբեր բառեր են: Այսպես՝

Յա՛ սուրբ մասունք քաջ *Վարդանի*,
Աջըդ պաշտպան մեր *վաթանի*,
Մեր վաթանին ու մեր կուռին,
Մեր հավատին ու մեր կռվին...
Յա՛ բարձրիկ վանք սուրբ *Հովանու*,
Տակն ենք մտել քո *հովանու*... /Ն.տ., 339/:

Հեղինակը իսկապես ստացել է հանգաբառերի լիակատար նույ-

նությունՙ *Յովանու – հովանու*: Առաջին եզրում *Յովան* հատուկ անվան սեռական-տրականն է, երկրորդ եզրում *հովանի* գոյականի սեռական-տրականը: Բայց պետք է խոստովանել, որ այս հանգերը իսկապես շատ են թույլ ու արհեստական են թվում, և անարվեստ են, ուստի և տպավորություն չեն թողնում: Նույն բանատան առաջին երկու տողերը ավարտվում են *Վարդանի –վաթանի* հանգաբառերով, որոնցից առաջինի մեկ ու միակ *ր* հնչյունի բացակայության դեպքում նույնպես կգոյանային կալամբուրային հանգեր, բայց հենց այդ միակ հնչյունի առկայությունը տողերը փրկել է բառախաղից /կալամբուրից/ ապահովելով խոսքի հնչեղությունն ու մեղեդայնությունը:

7. Չափածո խոսքի հանգավորման մի տեսակ է *բաղադրյալ* կոչված հանգը: Սրա էությունն այն է, որ մեկ բառը յուրովի հանգավորվում է երկու բառի հետ, որոնք կարող են լիարժեք ու լիիմաստ բառեր լինել, ավելի հաճախ մեկը լիիմաստ է լինում, մյուսը՝ սպասարկու: Կարդանք հետևյալ հատվածը «Խնդությունը» բանաստեղծությունից.

Լսի՛ր, ե՞ս եմ կանչում,
Թե՞ քո ձայնն է հնչում.
Դու լսում ես այնպես, կարծես ես եմ *խոսել*,
Հայացքներիդ կանչում կարկաչում եմ *ես էլ*:
Ե՛կ, տե՛ս, սիրուդ հողմը
Սրտիս ծովն է *հուզել*,
Քո զնգոցում հզոր
Զրնգում եմ *ես էլ*... /ԳՄԵժ, Ա, 23/:

*Խոսել -- ես էլ*, *հուզել -- ես էլ* զուգորդությունների երկրորդ եզրերը բաղադրյալ հանգեր են, որոնք բաղկացած են *ես* լիիմաստ բառից /անձն. դերանուն/ և *էլ* սպասարկու բառից /համադասական շաղկապ/: Իսկ հետևյալ բնագրում մեկ բառ հանգավորվել է երկու լիիմաստ բառի հետ.

Ու կբախես դուռը դու ... էլի, էլի...
Ոչ ոք, ոչ ոք չի կանչի ներսից, - *ո՞վ է*:
Ներսում շքեղ հարսանիք, տոն կլինի,
Ու կմնաս դռանը, քեզ հետ *հովը*... /Ն.տ., 19/:

*Ո՞վ է*. սա էությամբ մի ամբողջ նախադասություն է, *ով*-ը՝ ենթակա, *է*-ն՝ ստորոգյալ, այսինքն՝ «Ո՞վ կա», «Ո՞վ է առկա» /կարելի է հասկանալ նաև՝ «Բախողը ո՞վ է», «Ո՞վ է բախում» և այլն/: Ահա այդ *ով է*-ն է հանգավորվել *հովը* գոյականի հետ՝ կազմելով հնչեղ ու արտահայտիչ բաղադրյալ հանգ:

Հանգավորման այս սկզբունքը իր հետագա զարգացումը ստացավ հատկապես Հ. Սահյանի և Պ. Սևակի չափածոյում: Վերջինս մեկ

բառը հանգավորում էր նույնիսկ երեք բառի հետ. հիշենք «Անլռելի զանգակատան» բնաբանը.

Նորից երգում-մորմոքում է աստվածային *Կոմիտասը*,
Կախարդում է ու մոգում է աստվածային *Կոմիտասը*,
Ամենամեծ դու նահատակ, ամենահայր, ամենահայ,
Գինու կարասն ուրիշներին, մեզ հերիք է *քո մի քասը:*

*/Պ. Սևակ,* Անլռելի զանգակատուն, եր., 1966, այլև Երկ. ժողովածու, հ. Ա, էջ 72/:

8. Ինչպես նկատեցինք վերի շարադրանքի ընթացքում, Գ. Մահարու նախասիրությունը շեշտակիր կամ արական հանգն է: Հանգի այս տեսակը հատուկ է մեր դասական քնարերգությանը և բխում է հայոց լեզվի հնչյունական համակարգից, ավելի ստույգ բառական շեշտի կայուն-շարժական բնավորությունից: Շեշտադրության այս օրինաչափությամբ է պայմանավորված մեր բանաստեղծության հիմնական առանձնահատկությունը անդամավոր կամ, որ նույնն է, բարդ ռիթմական ոտքերով կառույցը /այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր սույն ժողովածուի նաև Համո Սահյանին նվիրված հատվածում/:

Ինչպես նկատել ենք այլ առիթով, կառուցվածքային իր ողջ բազմազանության հետ մեկտեղ նշված հանգամանքը բերում է տաղաչափական մի սահմանափակություն՝ հանգը պարփակելով մեկ վանկի մեջ, որ կոչվում է *արական*: Ըստ այդմ անկախ բանաստեղծության անդամների կազմությունից ու ոտքերի տեսակից, տողավերջը սովորաբար ընկնում է շեշտի տակ, որով և հայերենի համար օրինաչափ է դառնում արական տողը, ուրեմն և արական հանգը:

Հանգավորման այսպիսի միապաղաղությունից խուսափելու համար և ոտանավորի ռիթմական կառուցվածքի մեջ բազմազանություն մտցնելու նկատառումներով 20-րդ դարի սկզբներից սկսած որոշ հեղինակներ փորձեր են անում գրելու իգական հանգերով: Վ.Տերյանը երբեմն-երբեմն, իբրև թե պատահականորեն, գործածում է իգական հանգեր, իսկ Ե. Չարենցը բոլորից ավելի սկսում է գործադրել «Բառական ոտքերի հատումը ռիթմական ոտքերով: Այդ ցույց է տալիս, որ նա ավելի է հակված դեպի ընկնող ռիթմը, ուստի բարձրացող-ընկնող ռիթմից անցնելու ընկնող ռիթմին» */Մ. Աբեղյան,* հիշ.աշխ., էջ 423/: Իսկ ընկնող ռիթմը, ի թիվս այլ գործոնների, պայմանավորված է նաև իգական հանգերով: Սրա էությունը, ասվեց, այն է, որ տողավերջի շեշտված վանկին հաջորդում է նաև մեկ անշեշտ վանկ, որը իրեն նախորդող շեշտված վանկի հետ միասին հանգակցվում է կից տողերի նույնատիպ համապատասխան հանգաբառերին:

Իգական հանգն ու իգական տողերը հետագայում շատ տարած-

վեցին ու տիրաբար մտան հայոց բանաստեղծության ռիթմական կառուցվածքի մեջ: Ժամանակակից հայ չափածոն չի կարելի պատկերացնել առանց խոնարհվող տողերի ու հանգերի:

Իգական հանգեր քիչ չի կիրառել նաև Գ.Մահարին: Փոխեփոխ, արական ու իգական հանգերով է շարադրված «Այսօր» բանաստեղծությունը ամբողջությամբ: Այն բաղկացած է 4 քառատողերից: Նվիրված է աքսորանքից առաջ ծնված գանգրահեր մանկիկին: Կարդանք մեկ քառատող.

Այո՛, մանկիկ, խելոք պիտի *մնաս*,
Դու ուզում ես արևի շեկ *գունդը*,
Դու ուզում ես աստղերով լի *թաս*,
Ու կապույտում ցանված *լուսնահունդը*... /ԳՄեժ, Ա, 45/:

Արական հանգերը /*մնաս – թաս*/ խաչաձև զուգորդվում են իգական հանգերի հետ /*գունդը – լուսնահունդը*/: Մյուս քառատողերի հանգերն են. *հանդարտ ես -- արտը, մանկիկ – կյանքի, վարդը – հպարտ ես, անգին – մանկիկ* և այլն:

Հաջորդաբար ամբարձվող և խոնարհվող հանգերով են կապված «Ամառ» բանաստեղծության տողերը: Ավելի ամբողջական պատկերացում ստանալու համար հանգավորման սկզբունքի մասին բերում ենք նրանից երկու քառատող.

Տոթ է, կանգնել է *առավոտը*,
Իսկ սաղարթներում ուշաթափվել են
Մրգերը: Չի շնչում *օդը*,
Շենքերը կանգնած են *անտարբեր:*
Ա՜խ, հիմա երկրիս արտերում
Խշշում է ջուրը, երգում *հովը*,
Ձվարթ հասկերը սիրով *զարթնե՛լ են*,
Եվ աղմկում է կանաչ *ծովը* /Ն.տ., 18/:

Իգական հանգերն են *առավոտը – օդը*՝ առաջին քառատողի առաջին և երրորդ տողերում և *հովը – ծովը* երկրորդ քառատողի երկրորդ և չորրորդ տողերում:

Ինչպես ցույց են տալիս այս և նախորդ «Այսօր» ոտանավորից քաղված բնագրային օրինակները, իգական հանգեր են ստեղծվում առավելապես գոյական խոսքի մասով. բաղաձայնահանգ /բաղաձայնով ավարտվող/ գոյականի ծայրին կցվում է մի հոդ: Իգական հանգի կազմությունը, ըստ էության, սա՛ է, պարզ մի կառույց: Բայց խնդիրն այն է, որ այս պարզ թվացող կառույցի մեջ խորություն կա: Չէ՞ որ իգական հանգը երկվանկ է՝ կազմված շեշտված վանկից և նրան հաջորդող մի անշեշտ վանկից, ի տարբերություն պարզ արական հանգի, որ բաղկացած է մեկ, շեշտակիր վանկից: Ուրեմն իգական հանգը ար-

դեն իսկ որոշ իմաստով ճոխ հանգ է, քանի որ արական հանգի մեկ վանկի դիմաց պահում է երկու վանկի հնչյունների հանգիտություն:

Խոնարհվող հանգերը նույնքան մեղեդային են ու ռիթմիկ, որքան բարձրացող կամ արական հանգերը: Իգական հանգերը ընդարձակում են բանաստեղծական կառուցվածքի շրջանակները, մեծացնում խոսքի մեղեդայնության ու ռիթմիկ հնչեղության հնարավորությունները:

Գ. Մահարու չափածոյում տողերը խիստ դաշնակավոր հնչյունային ելևէջավորում են ստանում, երբ իգական հանգերը զուգորդվում են քողարկված հանգերի հետ: Քողարկված ասելով նկատի ունենք այն հանգերը, որոնցով կապված տողերը ավարտվում են կրկնվող նույն և միևնույն տարրերով, որոնք մեծավ մասամբ ձևական մասնիկներ են, նյութական իմաստից զուրկ բառեր, երբեմն անվանաբայական ստորոգյալի կամ բայական բաղադրյալ ժամանակածևերի հանգույցօժանդակ բայը:

Ահա մի հատված «Գառների պես սպիտակ» տողով սկսվող ոտանավորից, որ կառուցված է իգական և քողարկված հանգերի հաջորդական շղթայակցումով.

Դու շուրջըս *հյուսել ես*
Լուսեղեն մի ցանց,
Անհույս են *հույսերըս*,
Անուշ իմ ցավ:
Գիտեմ՝ կորուստ է անդարձ
Անհնար այս *սերը*,
Սիրում եմ քեզ, իմ հանցա՛նք,
Եվ իմ սերը *սև է* ... /Ն.տ., 42/:

Մի քառատող էլ կարդանք «Չգիտեմ՝ քե՞զ եմ սիրում» տողով սկսվող ոտանավորից.

Չգիտեմ՝ քե՞զ եմ սիրում,
Թե՞ իմ *սերը*,
Այս սերը խոր ու խորունկ
Ինձ *հուզել է* /Ն.տ., 43/ և այլն:

Ի՞նչ ենք այստեղ նկատում: Ամենից առաջ ուշադրություն է գրավում թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ քաղվածքների տողերի խիստ դաշնակավոր ու ռիթմիկ կառուցվածքը: Բառերը այնպես են հյուսված, որ ախորժալուր ու սրտահույզ երաժշտության պես շոյում են լսելիքդ, արթնացնում-բորբոքում քնած հույզեր: Իսկ հնչյունների դաշնակն ու չափավոր կառուցվածքը շատ կողմերով պայմանավորում են հենց իգական ու քողարկված հանգերը, որոնք ազդարարում են տողերի ավարտը՝ ստեղծելով ռիթմական բարձրագույն միավորներ:

*Հյուսել* քողարկված հանգը */հյուսել եմ/* հանգակցվել է *հույսերըս* իգական հանգի հետ, *սերը* իգական հանգը *սև /սև է/* քողարկված հանգի հետ:

Հաջորդ բանաստեղծության մեջ նույն եղանակով հանգավորվել են *սերը – հուզել է* զուգորդության եզրերը:

Այսպիսի համգավորումը ավելի բազմատարր ու բազմազան է, քան միայն իգական հանգերով շարժումը: Այդ է պատճառը, որ Գ. Մահարին սիրով զուգակցում է հիշյալ երկու տեսակի հանգերը:

Հանգավորման այս եղանակը հետագա տարիներին ավելի ևս ծավալվեց ու զարգացավ և իր հաստատուն տեղը գտավ ետպատերազմյան հայոց չափածոյում, մասնավորապես Հ. Սահյանի և Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ:

9. Մեզ զբաղեցնող բանաստեղծի հանգավորման արվեստի մասին խոսելիս հարկ է ուշադրության առնել հանգաբառերի իմաստային գործոնը:

Բանաստեղծության համար բոլորովին էլ անկարևոր չէ, թե տողերը ինչպիսի բառերով են եզրափակվում ու կապվում իրար հետ: Տողը ռիթմական միավոր է, նրա ավարտը հատկանշվում է դադարով: Եթե այդպես է, ապա տողի վերջին բառը միշտ ուշադրության կենտրոնում է, մանավանդ հանգավոր բանաստերծության մեջ, որտեղ մենք անհամբեր սպասում ենք յուրաքանչյուր հաջորդ տողի ավարտին վայելելու հնչյունների ախորժելի դաշնակը հանգիտությունը: Ուստի տողի վերջը ազդարարող բառական միավորը, որ տվյալ դեպքում հանգաբառն է, չի կարող իմաստային կշիռ չունենալ բանատողի և բանատան համար:

Դրա համար է, որ խոսքի հմուտ վարպետները բուն ասելիքը կամ ասելիքի կարևոր տարրը տեղափոխում են տողավերջ հանգաբառի մեջ, որ ուշադրության կենտրոնում լինի: Եթե բուն միտքը չի ամփոփվում հանգաբառերի մեջ, ապա, համենայն դեպս, խուսափում են սպասարկու բառերը հանգի վերածելուց: Հանգերը պետք է կազմված լինեն նյութական բովանդակություն ունեցող, լիիմաստ բառերից և ոչ թե, ասենք, շաղկապներից, ձայնարկություններից ու վերաբերականներից:

Գ. Մահարու լավագույն ստեղծագործությունները հենց այսպես են կառուցված. հանգաբառերը նրանցում թեմատիկ նյութի արտահայտիչներ են, թեմայի զարգացման, եթե կարելի է այսպես ասել հանգույցները, որոնք զոդում են տողերը ի մի բերելով ու ամբողջացնելով պատումն ու զգացումը: Թեմատիկ այդ հանգույցները, որ ասելիքի կարևորագույն տարրերն են, տանելով տողի առավել հնչեղ ու

ընդգծված մասը՝ տողավերջի հանգաբառի մեջ, հեղինակը մեծացնում է կշիռը ոչ միայն հանգի, այլև ամբողջ նախադասության ու տողի, որտեղ գործածված է տվյալ հանգը:

Գ. Մահարին, ուրեմն, պատահական ու ոչ էական, «երկրորդական» բառերով չի հանգավորում ոտանավորը: Դրանում մենք քանիցս առիթ ունեցանք համոզվելու հանգիտության այլևայլ արտահայտությունների մասին խոսելիս, բնագրային վկայությունները քննելիս: Վկայենք մեր ասածը ևս մի քանի փաստական տվյալներով: Կարդանք «Հովվերգություն» բանաստեղծության առաջին քառատողը.

Փշատենին շշնջում է. - «*Անցավ*»:

Թրթուրը օրորվում է. - «*Ինչպե՞ս...*»:

- Անցավ նա, անցավ սերդ *անդարձ*,

- Մենակ թողեց, մենակ թողեց նա *քեզ* /ԳՄԵժ, Ա, 48/:

Հանգաբառերն են *անցավ, ինչպես, անդարձ, քեզ*: Իսկապես, մեծ ջանք պետք չէ գործադրել տեսնելու համար, որ այդ բառերի վրա է կառուցված բուն ասելիքը. դրանք են թեմայի զարգացման «աստիճանիկները»: Չմոռանանք նաև, որ հանգակցված բառերից առաջին երկուսը *«Անցավ», «Ինչպե՞ս»*, առանձին նախադասություններ են /առաջինը լիարժեք, երկրորդը թերի/, որոնք բովանդակում են հենց բուն ասելիքը: Մեկով իմացվում է, որ սերն «անցավ», մյուսով տարակուսանք է հայտնվում, թե «ինչպե՞ս»: Երրորդ տողի հանգաբառը ազդարարում է, որ ոչ միայն անցել է, այլև *անցել է «անդարձ»*, վերջնականապես ու անբեկանելի: Չորրորդ տողավերջից էլ երևում է, որ «մենակ է թողել» ոչ այլ մեկին, այլ հենց «*քեզ*» /հեղինակին/:

Կարդանք ուրիշ մի քանի բնագրային օրինակներ.

Արտերը հագել են
Նարնջե *յազմա*,
Փռել են հանդերը
Ծաղկավոր *պասմա* /Ն.տ., 54/:
Եկավ ինձ *այցի*
Այսօր իմ *հուշը:*
Տխուր եմ՝ *ասի*,
Աշխարհը *մուժ է* /Ն.տ., 51/:
Մի ջինջ գիշեր է *եղել*,
Մի ջինջ *գիշեր*,
Մայրըս ջահել մի *եղեգ*,
Հայրըս *ուժեղ:*
...Ու մորս *հուզել է*
Բարդիների *երգը*,
Իսկ դաշտերում *փիրուզե*

Ծղրիդներն են *երգել* /Ն.տ., 69/:
Ես գիտեմ՝ ոչ մի, ոչ մի *ծաղիկ*
Իմ արցունքով չէ, որ *ապրում է*,
Էլ ինչի՞ս է պետք մուժ ու *թախիծ*,
Էլ ինչի՞ս է պետք քո *համբույրը*...
Ես շատ սիրեցի և *շատերին*,
Դահիճ եղա ոմանց ու ոմանց՝ *զոհ*,
Ինձ մեղմ օրորեց *փշատենին*,
Ու ջուրը երգեց քաղցր ու *զոհ* /Ն.տ., 98/:
Վաղո՞ւց է, որ դու այդպես դարձար նազիկ ու *քնքուշ*,
Դու, որ միայն գիտեիր անցնել որպես խենթ *մեղու*
Ծաղկից ծաղիկ, սրտից սիրտ... այս ամենը դարձավ *հուշ*,
Դարձավ անցյալ, որպես վաղ գարնան բույրը *եթերում* /ԳՄԵ, 142/:

Այսպես տողավերջերը, նրանց հանգերը հագեցված են իմաստով, դառնում են թեմայի զարգացման կարևոր հանգույցները: Բայց դրանք նաև ազդակներն են խոսքի ռիթմիկ շարժման ու բանաստեղծականության:

Ռուս հայտնի տաղաչափագետ Մ. Շտոկմարը մի առիթով նկատել է, որ «17-19-րդ դարերի ռուս բանաստեղծների երկերում թեմայի զարգացումը մեծ մասամբ կենտրոնացված էր բանատողերի ներսում և չէր շոշափում հանգավորման համակարգը, որի պատճառով ցանկացած թեմայի համար կարող էին կիրառվել ավանդական, ըստ իմաստի քիչ թե շատ դիմազրկված հանգեր» /***М. Штокмар*, Рифма Маяковского, М., 1958,** էջ 5/: Մինչդեռ նոր և նորագույն բանաստեղծները «թեմատիկ տարրը ներմուծում են հանգավորման հենց բուն համակարգի մեջ» /տես Ն.տ., էջ 6/:

Այսպես է վարվում նաև Գ.Մահարին:

## *Բ. Բաղաձայնույթ*

*Բաղաձայնույթը* /ալիտերացիա, լատիներեն Al = կից, մերձ և littere – տառակապակցություն, տառակցություն/ հանգիտության արտահայտություններից մեկն է: Սա նույն կամ նման բաղաձայնների կուտակումն է միևնույն բառի կամ կից բառերի մեջ: Բաղաձայնույթը տողերի հնչյունական դաշնակի ամենահին ու նախնական ձևերից մեկն է: Տողերի մեջ հնչյունական դաշնակ կարող է գոյացնել նաև նույնատիպ ձայնավորների կուտակումը, որ *առձայնույթ* է /ֆրանսերեն assonance – համահնչյունություն/:

Բաղաձայնների հնչյունական դաշնակցության լավագույն օրի-

նակներ մեզ ավանդել են դեռևս Գր.Նարեկացին և Ն.Շնորհալին: Վերհիշենք մեկ-երկուսը. «ԱՉքն Ծով ի Ծով ծիծաղախիտ. Ծավալանայր հառավոտուն...», ՇուՇանն Շաղով լՑյալ, Շող Շաղով և Շար մարգարտով» /Գր.Նարեկացի/: «Ծովն ի միՉի իմ ծաԾաներ, քաղՑրիկ օդովըն ծիծաղեր» /Ն. Շնորհալի/:

Սրանք բաղաձայնույթի դասական ձևեր են, որոնք իրենց հետագա զարգացումը գտան հայ նոր բանաստեղծության մեջ:

Պատումի քնարականության տեսակետից ավելի արդյունավետ է բաղաձայնույթի գործառությունը, քան առձայնույթի: Եվ սա լիովին հասկանալի է, քանի որ հայերենի ձայնավորները նախ թվով են խիստ սահմանափակ /ընդամենը 6/, երկրորդ պետք է պարտադիր ընդմիջվեն բաղաձայններով, ինչը հաճախ աննկատելի է դարձնում դրանց դաշնակավոր հնչումը: Մինչդեռ, ինչպես նշել ենք Հ. Սահյանի մասին խոսելիս, բաղաձայնները իրենց քանակական առավելության և որակական բազմազանության շնորհիվ ավելի մեծ հնարավորություններ են տալիս և զգալի դեր են խաղում հանգիտության, ռիթմական խնդիրների կարգավորման, մանավանդ ստեղծելու համար բնության ինչ-ինչ երևույթների զգայական ընկալման ձայնային պատրանք:

Բաղաձայնների հնչյունական դաշնակը Գ. Մահարու հանգիտության բնորոշ արահայտություններից մեկն է: Ահա կարդում ենք «Ողջո՛ւյն քեզ, օ՛ր» բանաստեղծությունից մի հատված.

Ահա Սարի ուՍին՝
ԱրԾաքի պեՍ Սառ՝
ՍպիտակեՑ լուՍինը:
ՍուՉվեՑ որպեՍ ՍուՉակ:
ԵրգեՑ հովը գուՍան:
ժպտաՑին դաՇտ ու Ձոր,
Ողջո՛ւյն արև ու Սար,
Ողջո՛ւյն քեՁ, օ՛ր... /ԳՄեժ, Ա, 103/:

*Ս, Չ, Ծ, Ց,* մասամբ *Շ* ու *ժ* բաղաձայնների հաճախված հերթագայությունը ստեղծել է հնչյունական իսկապես որ մի գեղեցիկ ու դաշնակավոր պատկեր՝ ռիթմիկ ու մեղեդային մի երգ, արվեստավոր խոսքի գեղակերպ մի հյուսվածք:

Գ. Մահարին ոտանավորի հնչյունային գործիքավորման իսկական վարպետ է: Որոշակիորեն ընտրված բաղաձայնների նպատակային ու ներդաշն զուգորդություններով նա հասնում է բառի, բառակապակցության ու տողի բարձր հնչեղության: Հայկական քնարի նուրբ ու քնքուշ լարերի հնչյուններն ենք լսում այս կարգի երգերում: Սեփական հոգու մեջ հարևանությամբ ապրող «մահվան ու լույսի», «հրահուր օրերի» անփարատելի կարոտի մասին է «Անվերնագիր» բանաստեղ-

ծությունը, որի վերջին տողերը ներկայացնում ենք ստորև.

Այսպես կանցնի քո երգի
Թուխպը առաՋին,
Դու կծուլվես կրկին
Կյանքի ՇառաՉին:
Ու ոՉ ոք Չի հիՇի
Երգերիդ մուժը մաՇող,
Որ եղավ ծանր գիՇեր
Ու մՇուՇ անՇող:
ԿԵՐԳի ԵՐԳիդ ԵՐԿինՔը
ՈՐՔան համառի.
Այս ԵՐԳը ԵՐԳեց ինՔը
ԳուՐԳեն ՄահարԻն /ԳՄԵ, 98/:

Ինչպես երաժշտական մի ստեղծագործության մեջ հնչյունային մի որոշ ելևէջավորում կամ պատկեր տարբեր փոփոխակներով /վարիացիաներով/ շարունակ կրկնվում է պարբերական հաջորդականությամբ մշտապես ուշադրության կենտրոնում պահելով հիմնական մեղեդու թեմատիկ տարրը, այնպես այստեղ առաջին տողերից սկսած ընդհանուր հյուսվածքի մեջ են մտնում երկու բաղաձայններ ժ-ն ու Շ-ն և նրանցով բաղադրված բարդ հնչյունները Ջ, Չ: Ապա երկրորդ քառատողում ավելի ու ավելի է հաճախանում Շ-ի /մասամբ Չ-ի/ կիրառությունը շարունակ զգացնել տալով մեղեդային տարրը և թեմատիկ նյութը [«ՈՉ ոք Չի հիՇի (...) մուժը մաՇող, որ եղավ ծանր գիՇեր ու մՇուՇ անՇող»]: Իսկ վերջին քառատողում հնչյունային մի նոր պատկեր է շրջանառության մեջ դրվում՝ թարմացնելով հնչյունների ընդհանուր շղթան, յուրովի զարգացնելով ու բազմատարր դարձնելով պատկերի ձայնային դաշնակը: Պատկերի հնչյունային հիմքն են կազմում *Գ, Կ* պայթականները և *Ք* պայթաշփականը /առաջին երկուսը արտաբերական որակով նույնն են, տարբերվում են ձայնային հատկանիշներով, մեկը ձայնեղ է, մյուսը խուլ, երրորդը շնչեղ խուլ/, և *Ր,Ռ* ձայնորդները: Վերջին քառատողի բոլոր բառերը պահում են այդ հնչյուններից մեկը կամ մի քանիսը, բացի *այս* դերանունից: Հիշյալ բաղաձայնների կուտակումից գոյացած բաղաձայնույթի պատճառած գեղագիտական հաճույքն ու ներգործման ուժը ավելի են մեծանում նրանով, որ դրանք զուգորդված են յուրահատուկ ու ինքնատիպ հանգերի հետ՝ *երկինքը – ինքը, համառի – Մահարին* /ի՛ր իսկ անունը/: Ուշագրավ է, որ բաղաձայնույթը թափանցել է նաև հանգաբառերի մեջ /*կ, ք, ր, ռ*/:

Ասես հեռվից հեռու արձագանքելով Վ. Տերյանի ծանոթ պատկերին՝ «Աշնան մշուշում շշուկ ու շրշյուն» Գ. Մահարին գրում է.

Շուրջը խարշափ է, Շուրջը շրշյուն,
Այդ ծաղիկներն են մեղմ աղոթում,
Ու ծաղիկների քնքուշ շուշուն
Շրջում է արտում, հովտում, օդում:
...Խորն է, անհատակ այս անուրջը,
Ջուրը մի ծանոթ երգ է հուշում,
Այդ Մեծարենցն է շրջում շուրջս,
Ու շե՞ր է հուշում հովի շուշուն... /ԳՄԵ, 41/:

Մ.Աբեղյանի արտահայտությամբ «հնչյունային նկարչությունը» արտակարգ հնչեղության ու արտահայտչականության է հասնում, երբ ձայնային երանգներն ու ելևէջավորումը համապատասխանում են պատկերվող նյութի բովանդակությանն ու իմաստին: «Այսպիսի համապատասխանությամբ առաջ է գալիս *նմանաձայնություն* կամ *բնաձայնություն* ասածը, երբ խոսքի հնչյունների մեջ արդեն լսում ենք բնության նկարագրված երևույթների մեջ եղած հնչյունները» */Մ. Աբեղյան,* հիշ. աշխ., էջ 337/:

Այսպես բանաստեղծը ստեղծում է բնական համապատասխան երևույթի լսողական խաբկանք, զգայական պատկեր: Կարծես ոչ թե բառերով հյուսված բանաստեղծական ինչ-որ տողեր ենք կարդում, այլ «ծաղիկների աղոթքի քնքուշ շուշուն» /շրշյունը/ և Մեծարենցի շուրթերով «Հովի շերը» /երգը, ոտանավորն/ ենք լսում: Արարչի կախարդական մի շաչժումով հնչող, այնքան որ գեղեցիկ է պատկերը, հուզիչ ու ազդու: Սրանք խոսքի հնչյունական գործիքավորման դրսևորումներ են, բանաստեղծական գողտրիկ քանդակներ՝ վկան ու առհավատչյան գրողի գեղարվեստական մեծ վարպետության:

Ծովի ծփանքի հնչյունային պատկերը մեզ լավ է ծանոթ Գր. Նարեկացու վերը հիշատակված, ապա նաև Հ. Թումանյանի հայտնի տողերից «Ծփում է Ծովն ալեծածան, Ծփում է Սիրտը տղի, Գոռում է Ծովն ահեղաձայն, Նա կռվում է կատաղի» */Հ. Թում.,* երկ. ժողովածու, հ.Ա, Եր., 1969, էջ 232/: Մերձափնյա քարերին ու ժայռերին բախվող ալիքների ափակոծության ու ալեծածանության արձագանքն է մեր լսելիքին հասնում ուրիշ մի հնչյունային պատկերով, այս անգամ Գ. Մահարու տողերում: Դիմելով ծովի ջրերի վրա օրորվող նավերին՝ նա ասում է.

Անցե՛ք, անցե՛ք, անցե՛ք,
Դարձեք ալիք ու երգ
Ու մշուշներն այս մերկ
Քարափներին հանձնեք:
Ծովի վրա՝ անձրև,
Ծովի վրա՝ անձրև՛,

Ու կարՕես թաՑ մի Չեռք
Քամիներն է սանՉել... /ԳՄԵ, 195-196/:

Ավանդական /նարեկացիական ու թումանյանական/ Օ հնչյունից բացի, Ց և մասամբ Չ հնչյունների կուտակումը կարծեք շոշափելիության աստիճանի առարկայական ու լսելի է դարձրել ծովի տարերքի հնչյունային պատկերը: Բնության ձայների լսողական զգայական ընկալումը ակնհայտ է:

Չմռան քամու սուլոցի և բուքի հնչյունային նկարագրի հիմնական «գույներն» են Ս, Ց, Չ բաղաձայնները, աշնան խաշամի խշշոցի, ընդհանրապես շշուկների արտահայտիչն է Շ-ն, մասամբ Չ-ն:

ՀիՇո՞ւմ ես, հիՇո՞ւմ ես, խՇՇում էր աՇունը,
ՉմեռՈ ՍպաՍում էր մերկ ՍարիՑ անդին... /ԳՄԵժ, Ա, 80/:
ԳիՇերը գորՇ, գիՇերը Շիլ,
ԳիՇերն աՈՇող, մՇուՇ ու Շուք,
Գյուղն է Ոիրհել աՉքում փոՇի,
Ու Չի լսում ոՉ մի ՇՇուկ... /Ն.տ., 373/ և այլն:

Նշված բաղաձայնները պարունակող բառերը խոսքի բուն նյութն են ընդգծում. դրանք թեմատիկ տարրեր են, պատումի շղթայի հիմնական օղակները: Ուստի և դրանց միջոցով ուշադրություն գրավելով հեղինակը սրում է ընթերցողի լսողական լարվածությունը: Կուտակված նույնատիպ բաղաձայնները թույլ չեն տալիս հպանցիկ ու անտարբեր անցնելու տողերի վրայով: Դրանք ակամա ստիպում են իրապես տեսնելու, լսելու, զգալու բնական համապատասխան իրողությունը:

Գ. Մահարին հասու է նմանաձայնության օրենքի գաղտնիքներին: Բանաստեղծության հնչյունային դաշնակը, խոսքի հնչյունական գործիքավորումը նրա չափածոյում հասնում է կատարելության: Սրանով էլ հենց մեծապես պայմանավորված են նրա ստեղծագործության հմայքն ու ներգործման ուժը:

### *3. Բանաստողը, բանաստունը*

*Բանաստեղծական տողը* կամ *բանաստողը* և *բանաստեղծական տունը* կամ *բանաստունը* չափածո խոսքի կառուցվածքային տարրեր են, որոնք հայտնի չափով պայմանավորում են ոտանավորի չափ ո կշռույթը:

***Ա. Բանաստողը***: Սա ռիթմական ավելի մեծ միավոր է, քան ոտքը, անդամը և կիսատողը: Եթե պարզ ոտքերի միացումով կազմվում է բարդ ոտք կամ անդամ, ապա բարդ ոտքերի կամ անդամների միացու-

մով էլ գոյանում է ավելի բարձր կարգի ռիթմական միություն, որ *տողն* է: Ինչպես որ երաժշտության մեջ հավասար տևողությամբ ու որոշակի քանակությամբ հնչյունային փոքր պատկեր-հատվածներից /տակտերից/ հետո կանոնավորապես առկա է լինում ինչ-որ դադար, որ ազդարարում է ռիթմի վերջը կամ ավարտը, այդպես էլ բանաստեղծական խոսքում հավասար թվով որոշակի ոտքերից ու անդամներից հետո պարտադիր կերպով առաջանում է հնչյուններից զերծ մի ժամանակամիջոց, որը հաստատում է ռիթմական նոր մի միության՝ տողի ավարտը /այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս ***Մ. Աբեղյան***, հիշ.աշխ., էջ 116, այլև մեր «Ակնարկներ Պարույր Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության» աշխ.-ը, նաև սույն ժողովածուի մեջ՝ «Պարույր Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության բնութագրերը» խորագրի տակ/:

Տողը, սակայն, ռիթմական բարձր միություն է դառնում մեկ շատ կարևոր պայմանի առկայությամբ միայն: Տողը չափ կամ ռիթմ է ծնեցնում միայն այն ժամանակ, երբ իր երկարությամբ, այսինքն՝ ոտքերի ու անդամների կամ, որ նույնն է՝ վանկերի քանակությամբ հավասար է լինում կից տողերին կամ, եթե կան անհավասար տողեր, ապա հավասար և անհավասար տողերը որոշակի ու պարբերական հաջորդականությամբ այնպե՛ս են շղթայակցված լինում, որ կարճը, այսպես ասած, վերադառնում է, շրջվում դեպի կարճը, երկարը՝ դեպի երկարը: Պատահական չէ, որ լատիներեն versus արմատը, որ նշանակել է տող կամ բանատող, ծագում է հենց verter բայից, որի իմաստն է *վերադառնալ:* Բանատողը իր նախասկզբնական իմաստով, ուրեմն, նշանակել է հենց *շրջում, շրջելիություն, կրկնելիություն*, որ ամեն կարգի ռիթմական շարժման հիմնական նախապայմանն է:

Գալով Գ. Մահարուն՝ հարկ է նշել, որ իր ընդհանուր ամբողջության մեջ նրա չափածոն հատկանշվում է տողերի կանոնավոր ու ռիթմիկ, պարբերական հաջորդականությամբ կրկնվող հավասար տակտամասերով: Այս տեսակետից նա շա՛տ է հարազատ հայոց ավանդական քնարերգության հիմական կառույցներին և շարունակում է հին ավանդույթները՝ նոր հնչեղություն տալով դրանց:

Դա վերաբերում է բանաստեղծական տողի նրա նախընտրած կառույցներին:

Բայց նա խիստ ավանդապահ է, ինչպես ավելի մանրամասն կտեսնենք ստորև, նաև բանատան հորինվածքի մեջ: Սրա վրա ուշադրություն ենք հրավիրում այն պատճառով, որ բանատողը սերտորեն կապված է բանաստեղծական տան կառուցվածքի հետ, պարզապես նրա մասն է, կազմիչ տարրը: Ըստ այդմ՝ տան տողերը կանոնավորապես կրկնվում են իրենց որակական ու քանակական /ոտքերի ու վանկերի/ հատկությամբ, այսպես ասած, մշտապես շրջելի են լինում:

Տողը, սակայն, կապվում է ոչ միայն բանատան հետ, որի բաղադրամասն է, այլև ոտքի և անդամի հետ, որոնք իր իսկ կազմիչներն են: Իսկապես, ի՞նչ բան է տողը՝ իր բաղադրությամբ: Տեսանք, որ այն այլ բան չէ, քան ոտքերի կամ անդամների սերտ մի միություն, եթե անգամ կազմված լինի ընդամենը մեկ անդամից /այս դեպքում էլ կլինի պարզ ոտքերի միավորում/:

Բանաստեղծական տողի երկարությունը Գ. Մահարու չափածոյում, այսպիսով, պայմանավորված է այդ տողը բաղադրող ռիթմական ավելի փոքր միավորների՝ պարզ կամ բարդ ոտքերի կամ անդամների քանակությամբ: Ասենք՝ պարզոտնյա ոտքերով շարժվող բանաստեղծության տողերը պետք է լինեն վեցվանկանի /եռոտնյա մեծավերջյան կամ երկոտնյա վերջատանջյան չափով՝ 2+2+2 կամ 3+3/, յոթվանկանի /երկոտնյա մեծավերջյան՝ վերջում մեկ վերջատանջավ՝ 2+2+3/, ութվանկանի /քառոտնյա մեծավերջյան՝ 2+2+2+2 կամ երկու քառավանկ անդամներով՝ 4+4/, ինը վանկանի, տասը վանկանի համապատասխան ոտքերի անհրաժեշտ քանակությամբ և այլն:

Հենց այսպես էլ կառուցվում են նրա բանաստեղծության տողերը:

Վերցնենք ամենապարզ ու ամենակարճ, մեծավերջյան վեցվանկանի տողերով կառույցը: Այսպիսին է «Ձնգա արևը թող» բանաստեղծությունն ամբողջությամբ: Կարդանք մի հատված.

Ձնգա՛ արևը թող
Իմ երկրի վրա
Ու իմ՝ երկրի անդող
Ցերեկներին շռայլ.
Ձնգա՛ արևը թող
Խնդությամբ մի անտակ
Իմ երգերի հորդուն
Երանգներին տարտամ /ԳՄԵԺ, Ա, 32/:

Բոլոր տողերը, ինչպես պարզ երևում է, բաղկացած են երեքական մեծավերջյան ոտքերից, ընդգրկում են վեցական վանկ: Տողերը ավարտվում են ամբարձումով, այսինքն՝ արական են: Այսպիսի կարճ տողերը, սակայն, ի վիճակի չեն արտահայտելու քիչ թե շատ ավարտուն մտքեր, ուստի և հեղինակը այնպես է կառուցել դրանք, որ յուրաքանչյուրը ընդգրկի բառերի մի կապակցություն կամ շարույթ, ինչպես՝ «Ձնգա արևը թող // Իմ երգերի վրա» և այլն: Առաջին տողն ընդգրկում է գործողության կատարողն ու գործողությունը /ենթական և ստորոգյալը/, երկրորդ տողը՝ բայի կամ ստորոգյալի լրացումը: Նույն բայի լրացումներն են ընդգրկում երրորդ և չորրորդ տողերը: Այսպիսի տողերով են շարադրված «Մեռնող զանգեր» և «Խաչվող թևեր» ծավա-

լուն բանաստեղծությունները ամբողջությամբ /տեսնել Ն.տ., էջեր 95 և 141-142/:

Ավելի կարճ են մեծավերջ-վերջատանջյան մեկանդամանի հնգավանկ տողերը: Այսպիսի տողերով է գրված «Մասրենի» բանաստեղծությունը, որից վկայակոչում ենք մեկ հատված.

Իմ պայծառ ընկեր,
Իմ սեր, մասրենի,
Ինչո՞ւ է թափվել
Մոխիր վարսերիդ:
...Բարդին կնազեր
Նման հարսերի,
Արդյոք երա՞զ էր,
Սիրուն մասրենի... /Ն.տ., 41/:

Այստեղ էլ յուրաքանչյուր տող պարունակում է մեկական մեծավերջ ու վերջատանջ տարբեր դասավորություններով /2+3 կամ 3+2/: Մի տեղ երևում է նաև ռիթմական ձևափոխություն տողավերջում /«Արդյոք երա՞զ էր»/, որի հետևանքով սպասելի ամբարձվող տողը ավարտվում է խոնարհումով: Բայց դա չի խախտում տողի ամբողջականությունը և ոտանավորի ընդհանուր ռիթմը:

Հինգվանկանի տողերով են շարադրված և «Եկավ ինձ այցի» /Ն.տ., 51/, «Փոքրիկ նավապետը» /Ն.տ., 171-172/ խորագիր կրող, «Նույն գետն է աջից» /Ն.տ., 53/ տողով սկսվող բանաստեղծությունները և էլի որոշ գործեր:

Կարճ տողերից Գ. Մահարու նախասիրած չափն է 7 վանկանի ոտանավորը, որ շատ էր տարածված նաև անցյալի հայ դասական քնարերգության մեջ: Սա նաև մեծավերջ-վերջատանջյան տող է երկու մեծավերջով և մեկ վերջատանջով, որոնց դասավորությունը տողում ազատ է: Ահա «Ես ինչո՞վ քեզ հմայեմ» բանաստեղծությունը.

Ես ինչո՞վ քեզ հմայեմ,
Ոչ գանձեր ունեմ, ոչ փայլ,
Ես ոչինչ չեմ խնայել
Քո սիրո, փառքի համար:
Քո սիրուն, փառքին վայել
Չեմ գտել դեռ ոչ մի բառ.
Ես ինչո՞վ քեզ հմայեմ.
Վարդավա՛ռ, դու վարդ, դու վա՛ռ... /Ն.տ., 35/:

Այստեղ և նման կառույցներում տողերի ռիթմական արժեքը մեծանում է նրանով, որ դրանք հիմնականում կիսանկախ նախադասություններից են բաղկացած, բարդ համադասական նախադասության բաղադրիչներ են, ըստ որում բոլորը շարահարական կապակցութ-

յուններով, որ ինքնին սեղմության ու խտության ցուցանիշ է: Միայն երկու տողում տողանց է արվել առանձին շարույթներ հաջորդ տողը տեղափոխելու համար [«Ես ինչո՞վ քեզ հմայեմ, // Ոչ գանձեր ունեմ, ոչ փառք, // Ես ոչինչ չեմ խնայել // քո սիրո, փառքի համար» և այլն. այս վերջին տողը ընդգրկում է երկու շարույթ]:

Այսպիսով, երբ նախադասության հետ ավարտվում է և տողը, մեծանում է սրա ինքնուրույնությունը՝ որպես ռիթմական միավոր, որով ոտանավորը դառնում է ավելի ռիթմիկ ու մեղեդային:

Հայոց բանաստեղծության ավանդական չափերից է նաև պարզոտնյա վերջատանջյան 9 վանկանի տողերով կառույցը, որը նույնպես հաճախված ենք գտնում Գ. Մահարու չափածոյուն: Սրա տողերը բաղկացած են երեքական վերջատանջից, ավարտվում են ամբարձումով, արական են: Կարդանք մեկ հատված «Ձյուն» բանաստեղծությունից.

Ինձ տիրել է հիմա մի անուժ.
Մի ամզոր, անողոք մաքառում...
Կանցնի այս ծմեռը վաղ թե ուշ,
Ու կգա արևոտ նոր գարուն:
Երկնքում թռչուններ են մեռել,
Մաղո՜ւմ են փետուրներ հեռավոր,
Սուզվում են մշուշում դաշտ, լեռներ,
Ձյո՛ւն նազուն, ձյո՛ւն խաղաղ, մեղմօրոր... /ԳՄԵժ, Ա, 7/:

Սրանք ևս կարճ տողեր են: Նախորդ կառույցների նման այստեղ ևս տողերի հետ ավարտվում են և նախադասությունները /բացի առաջին և երկրորդ տողերից, որոնք երկուսը միասին ընդգրկում են մեկ ծավալուն նախադասություն/:

Սակայն որքան էլ որ արդյունավետ լինեն այս կառույցները, դրանք պահում են մի անհարմարություն, որ է՝ կարճ նախադասությունների գերակշռությունը, որով տողն ու նախադասությունը սովորաբար ծավալով նույնանում են: Սա որոշ սահմանափակություն է ստեղծում և կաշկանդում է մտքերի ու զգացումների ազատ դրսևորումը: Իսկապես, այնքան էլ հեշտ չէ ամբողջ պատումը տանել կարճ ու հակիրճ նախադասություններով, ընդսմին՝ մեծ մասամբ շարահարական կապակցություններով: Այսպիսի կաշկանդվածությունից խուսափելու համար Գ. Մահարին հմտորեն օգտագործում է տաղաչափության և շարահյուսության ընձեռած բոլոր հնարավորությունները:

Մենք արդեն տեսանք, որ կարճ տողերով ոտանավորներում նա մերթ ընդ մերթ նախադասության մի հատվածը տեղափոխում էր հաջորդ տողը՝ առանց ռիթմական շարժումը խաթարելու: Այս հնարավորությունը նրան ընձեռում է հայոց լեզվի շարահյուսության ճկունութ-

յունը: Հայտնի է, որ շարահյուսական դադար է առաջանում ոչ միայն ավարտուն նախադասությունների միջև, այլև նույն պարզ ծավալուն նախադասության մասերի, անդամների, բառազուգորդությունների միջև: Այս իրողության քաջատեղակ բանաստեղծը այնպես է շարահյուսում խոսքը, որ նշված դադարը զուգադիպի տողավերջին: Այլ կերպ ասած միտքը կամ նախադասությունը բաժանում է երկու /կամ ավելի/ տողերի վրա առանց խախտելու չափ ու կշռույթը: Տեղի է ունենում տողանց:

Օգտագործելով տողանցի տաղաչափական կարգը հեղինակը հորինում է կարճ, բայց անհավասար տողերով քերթվածքներ որոշակի բազմազանություն մտցնելով բանատողի կառուցվածքի մեջ: Այս եղանակով փոխեփոխ հերթագայվում են 6 և 5 վանկանի, 7 և 6 վանկանի և այլ կարգի անհավասար տողեր թարմություն մտցնելով ավանդական, հավասար տողերով ոտանավորի կառույցի մեջ:

Այսպես «Հին այգու դռան» խորագրով բանաստեղծությունը կառուցված է 7 և 6 վանկանի անհավասար տողերով, որոնք հերթագայվում են մեկընդմեջ: Քառատողերի առաջին և երրորդ տողերը 7 վանկանի են, երկրորդ և չորրորդ տողերը 6 վանկանի.

Ա՜խ, հին այգու դըռան ես
Կնըստեի տըրտում,
Կիջներ գիշերըն անեզր
Այգում և իմ սըրտում:
Իսկ լուսինը ասես
Սաղմոս էր թերթում,
Երբ հին այգու դըռան ես
Կնըստեի տըրտում /ԳՄԵԺ, Ա, 50/:

Նկատելի է, որ երկար և կարճ տողերը միասնաբար կազմում են մեկական նախադասություններ /հմմտ. «Ա՜խ, հին այգու դըռան ես // Կնըստեի տըրտում»/: Այլ կերպ ասած հեղինակը այլևս կաշկանդված չի եղել և ստիպված չի եղել յուրաքանչյուր տողի հետ միասին ավարտելու նաև նախադասությունը: Սա փաստորեն ծավալվում է ոչ թե 7 կամ 6 վանկի մեջ, այլ 13: Ինքնին հասկանալի է, որ արտահայտչության հնարավորությունները գրեթե կրկնապատկվում են:

Ահա 6 և 5 վանկանի տողերով կառուցված մի ոտանավոր, որի մեջ պահպանված են վերը հիշատակված տաղաչափական սկզբունքները:

Արտերը հագել են
Նարնջե յազմա,
Փռել են հանդերը
Ծաղկավոր բասմա:

Հոտերը տուն դառան
Հանդերից էլի,
Ու մաղվում է շաֆրան
Ամպերից վերև /ն.տ., 54/:

Նույնպիսի կառույց է նաև 7 և 5 վանկանի տողերով բանաստեղծությունը, որը նմանապես Գ.Մահարու նախասիրած չափերից է: Կարդանք մեկ հատված «Հորդոր» ոտանավորից.

Երգի՛ր երգըդ, ո՛վ պոետ,
Երգերըդ ամառ,
Մրգերի պես հոտավետ,
Կրքերի պես վառ:
...Առատության եղջյուրից
Մենք քեզ տվինք այն,
Ինչ չենք տվել ոչ ոքի,
Ինչ քոնն է միայն /ն.տ., 104/ և այլն:

Կարճ անհավասար տողերը, որ մի-մի ռիթմական միություն են, այլևս չեն ամփոփում պատահիր ավարտուն նախադասություններ. մտքերը ազատ ծավալվում են 2-3 և ավելի տողերի մեջ: Տողերի վերջում ռիթմը պահպանվում է շարույթի ավարտումով: Առաջին քառատողում, օրինակ, ամեն մի տող պահում է մի շարույթ, ինչպես՝ «Երգի՛ր երգըդ, ո՛վ պոետ, // Երգերըդ ամառ, // Մրգերի պես հոտավետ, // Կրքերի պես վառ»: Այսպես ստեղծվում են ներդաշն տողեր՝ ռիթմիկ, մեղեդային ու արտահայտիչ: Առկա է նաև իմաստային հագեցվածություն, մտքի խտություն:

Իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում Գ. Մահարին հաճախ է գրել կարճ տողերով չափածո գործեր, որոնք շարժվում են սահուն ու թեթև ռիթմով, ասես եթերային կապույտում օրորում են հոգիդ: Այսպիսիք են «Անձրև» /ԳՄԵժ, Ա, 100/, «Անվերնագիր» /ն.տ., 108/, «Նամակ» /ն.տ., 128/, «Հրաժեշտ» /ն.տ., 175/, «Սիրերգ» /ԳՄԵ, 83/, «Գարնան անուշ դեմքով» /ն.տ., 91/ վերտառությամբ գործերը և էլի շատ ուրիշներ:

Գ. Մահարին, սակայն, չի սահմանափակվում միայն կարճ տողերով ոտանավորներով: Նա նույնպիսի սիրով կիրառում է նաև երկար տողերով չափը: Ոտքի և անդամի մասին խոսելիս մենք առիթ ունեցանք դիտարկելու երկար տողերով կառույցները: Ուստի և, չկրկնելու համար մեկ անգամ արդեն ասվածը, այստեղ կքննենք երկար տողերի հետ կապված տաղաչափական մեկ այլ իրողություն, որ կոչվում է *հատած*:

***Բ. Հատած:*** Հատածը /լատ. caesura = հատում, հատելը/ տողի մեջ որևէ հատվածում գոյացած դադար է՝ հնչյուններից ազատ մի ժա-

մանակահատված, որը իր տևողությամբ ավելի երկար է, քան պարզ կամ բարդ ոտքերի միջև գոյացող դադարը, բայց ավելի կարճ, քան տողավերջի դադարը: Այսպիսի դադար անհրաժեշտաբար գոյանում է 10 և ավելի վանկեր ունեցող տողերում: Այն երկու հավասար կամ անհավասար մասերի է բաժանում տողերը:

Շատ երկար տողերում կարող են մեկից ավելի հատածներ լինել: Հատածը կարող է լինել *հաստատուն*, եթե բոլոր կից տողերում այն հաստատապես դրվում է միևնույն տեղում ու կայուն է, և *փոփոխական*, եթե հարևան տողերում շարժվում է առաջ կամ ետ, այսինքն ընկած է տարբեր տեղերում:

Գ. Մահարու չափածոյում հատածը առավելապես հաստատուն է: Այն առկա է լինում մեծ մասամբ 12 և ավելի վանկեր ունեցող տողերում: Այս կարգի տողերը հեղինակը բաժանում է հավասար կամ անհավասար մասերի: Ինչպես նկատեցինք վերը, գրողը հաճախ է կիրառել 12 վանկանի տողերով չափը: Այստեղ հատածը կայուն կերպով գտնվում է 6-րդ կամ 7-րդ վանկից հետո: Վկայակոչենք մեկ հատված «Երգի պես» բանաստեղծությունից, որտեղ հատածը տողերը բաժանում է երկու հավասար մասերի վեցական վանկով.

Անչար է իմ հոգին, // ես հիշում եմ նորից
Սիրով, ուրախությամբ // պատկերը քո անգին,
Ու այս օրվա նման // անեզր, անկրկնելի
Անչար է իմ հոգին:

...Իմ նոր գարնան հմայք, // նոր այգ նոր ցնորքի,
Մայիսների սիրով // կարոտ եմ քեզ հիմա,
Տո՛ւր հունդերդ աստղե // Իմ նոր բերրի՝ նորքին,
Անչար է իմ հոգին /ԳՄԵԺ, Ա, 109/:

Հատածի կարևոր պայմանը, որ կանոնավորապես պահպանում է Գ. Մահարին, պարզ կամ բարդ ոտքերի կամ անդամների զուգադիպությունն է հատածի հետ: Հատածը չի կարող ընկնել ոտքի կամ անդամի ներսում, այլ միայն վերջում /տե՛ս վերի ոտքերը և անդամները/: Մյուս կողմից նախադասությունը պետք է այնպես կառուցվի, բառադասությունը այնպիսին պետք է լինի, որ առոգանումը ընդհատվի անհրաժեշտ տեղում, հենց այսինչ բառից կամ կապակցությունից հետո, ոչ շուտ կամ ոչ ուշ: Այսպե՛ս է վարվում հեղինակը: Օրինակ՝ առաջին տողում հատածը գտնվում է երկու պարզ նախադասությունների սահմանում, որտեղ դադարը անխուսափելի է «Անչար է իմ հոգին, // ես հիշում եմ նորից...»/, երկրորդ տողում հատածը բաժանում է տարբեր բնույթի կամ սեռերի անդամները [/«Ես հիշում եմ նորից / Սիրով, ուրախությամբ // պատկերը քո հին»]. *սիրով*-ը և *ուրախությամբ*-ը բայ-ստորոգյալի ձևի պարագաներն են, *պատկերը քո հին* բառակապակցությունը՝

ուղիղ խնդիրը: Այս և մյուս հատվածներում առկա են տրոհման համար անհրաժեշտ շարահյուսական հիմքեր:

Նկատելի է, որ քառատողերի վերջին չորրորդ տողերը կիսատողեր են: Դրանք ավարտվում են այնտեղ, որտեղ սպասելի էր հատածը: Այս վերջին տողերի ձևափոխությամբ հանդերձ հատածը մնում է հաստատուն ու անփոփոխ:

Այսպես են կառուցված «Սերգեյ Եսենինին» խորագրով բանաստեղծությունը ամբողջությամբ /ն.տ., 83-84/, «Բաքվի և քսանվեցի մասին բալլադը» /ն.տ., 158-160/ և էլի ուրիշ գործեր:

Տասներկու վանկանի տողերը Գ. Մահարին սիրում է բաժանել նաև անհավասար 7 և 5 վանկանի մասերի: Սա ևս հայկական դասական քնարերգության մեջ տարածված կառույցներից է: Ահա Հ. Հովհաննիսյանին ձոնված մի բանաստեղծություն, որ գրված է նրա իսկ սիրած չափով և երկատողերով.

Դու անցյալին կնայես // ու կժպտաս դու,
Կնայես ներկայիդ // ու կժպտաս դու:
Այնքա՜ն հեռու են նրանք, // ու այնքա՜ն ծանոթ,
Որպես երգ ու առավոտ, // ու կժպտաս դու:
Դու մի մթին իրիկուն // փողոց դուրս կգաս,
Կխորհես, որ դու չկաս, // ու կժպտաս դու:
Բայց մի հետին փողոցում, // մի պատուհանից
Կլսես երգերդ հին // ու կժպտաս դու... /ն.տ., 31/:

Այսպիսով կիսատողերը հավասարապես ընդգրկում են 7 և 5 վանկեր, բոլոր տողերի 7-րդ վանկից հետո կանոնավորապես գոյանում է դադար. այստեղ էլ հենց գտնվում է հաստատուն հատածը, որին հաջորդում են 5 վանկանի կիսատողերը: Շարահյուսական գործոնի հմուտ օգտագործմամբ հեղինակը դադար է ստեղծել հենց այնտեղ, որտեղ պետք է հատած լինի: Այսպես երկրորդ 5 վանկանի կիսատողերը կա՛մ բաղկացած են առանձին համադաս նախադասություններից, որոնք պարտադիր պետք է սկսվեն և սկսվում են շարահյուսական դադարից հետո /«Ու կժպտաս դու», որ կրկնվում է հինգ տողում, հինգ անգամ/, կա՛մ անհամասեռ անդամներից ու շարույթներից [«Դու / մի մթին իրիկուն / փողոց դուրս կգաս» և այլն], կա՛մ բազմակի համազոր անդամներից, որոնք ևս պարտադիր տրոհվում են [«Բայց մի հետին փողոցում, / մի պատուհանից / կլսես երգերդ...». համասեռ տեղի պարագաներ են և այլն]:

Նշելի է, որ երբ կիսատողերի ավարտը զուգադիպում է պարզ կամ բարդ ոտքերի կամ անդամների ավարտին, հատածը միայն այդ դեպքում է ձեռք է բերում ռիթմական արժեք:

Գ. Մահարին կիրառում է նաև ավելի երկար տողերով չափեր:

Նա սիրով է գործածում 14 վանկանի տողերով ոտանավորը: Ինչպես ասվեց, այսպիսի տողերը ավելի լայն հնարավորություն են տալիս հեղինակին ծավալելու իր մտքերը, խորանալու նկարագրվող իրականության ու իրողության մեջ, սրանք ներկայացնելու ավելի բազմազան կերպով ու բազմակողմանիորեն:

14 վանկանի տողերը նա հաճախ կիրառում է երկու հավասար մասի բաժանած. հատածը ռիթմ է գոյացնում, բնականաբար, 7-րդ վանկից հետո: Այսպես է կառուցված «Խոհ» բանաստեղծությունը, որից մեկ բանատուն բերվում է ստորև.

Ողջո՜ւյն քեզ, հասած մրգի, // հասկերի՜ իմաստություն,
Շուտ եկար, շտապ եկար, // բայց եկար անվերադարձ.
Հուշ բերիր ու մշուշներ // ու արև մի ոսկեթաս,
Բերիր բորբ բերքերը քո, // վեհություն ու խոհ արթուն,
Ողջո՜ւյն քեզ, հասած մրգի, // հասկերի՜ իմաստություն... /ն.տ., 92/:

Աշնան գույների, մրգերի ու պտղաբերության խորհրդանիշով փոխաբերաբար սեփական հասունության մասին է խոսում հեղինակը, ի՛ր իսկ գործի գնահատականն է տալիս: Բայց գանք տողերին, որոնք բոլորը բաժանվում են յոթվանկանի կիսատողերի: Հատածով տրոհված մասերը վերածվում են ռիթմական ինքնուրույն, ոտքից ու անդամից ավելի մեծ միավորների և կարծես աշխատում են վերջիններիս հետ զուգահեռաբար, որով միաժամանակ առաջանում են և՛ ոտքերի ու անդամների, և՛ կիսատողերի ռիթմիկ շարժումներ ու ալիքներ: Ցույց տանք ասվածը մեկ երկատողով՝ ոտքերը առանձնացնելով մեկ, հատածը երկու թեք գծերով.

Ողջո՜ւյն քեզ, / հասած մրգի, // հասկերի՜ իմաստություն,
Շուտ եկար, / շտապ եկար, // բայց եկար / անվերադարձ...:

Դժվար չէ նկատել շատ որոշակի ալիքվող մեծավերջ-վերջատանջյան չափը՝ մեծավերջի ու վերջատանջի դիրքերի փոփոխությամբ, որ սովորական տաղաչափական իրողություն է հայոց քնարերգության մեջ: Կիսատողը սկսվում է մեկական վերջատանջով /3 վանկ/, որին գումարվում է երկոտնյա մեծավերջը /4 վանկ/, ավարտվում զգալի դադարով, որից հետո նույն կառուցվածքը կրկնվում է երկրորդ կիսատողում, և այսպես շարունակ: Կառույցն է՝ 3+ / 2+2 / + // 3+/ 2+2/ =14: Այսպիսի հյուսվածքի մեջ բնականաբար առկա է ռիթմական ու մեղեդային շարժում:

Պարզ ու բարդ ոտքերի անդամների դիրքը կիսատողերում կարող է փոխվել՝ չշոշափելով հաստատուն հատածը: Չափն ու կշռույթը այս դեպքում մնում են նույնը: Ահա մի հատված «Մտերմություն« բանաստեղծությունից, որի ընդհանուր կառույցը նույնն է, ինչ որ «Խոհ«

բանաստեղծությունը, բայց տարբեր է պարզ և բարդ ոտքերի դասավորությունը կիսատողերում.

Կգա աշու / ը̀ը դեղին // տերևներով / ոսկեգույն,
Մուժ կլինի / իմ երգում // ու անապակ / քո հոգում,
Վերջալույսում / լողացող // գարնանային / ոսկե ամպ... /ԳՄԵԺ, Ա, 192/:

Այստեղ արդեն, ի տարբերություն նախորդ կառույցի, կիսատողերը սկսվում են ոչ թե պարզոտնյա վերջատանջավ, այլ երկոտնյա մեծավերջով, որին հաջորդում է վերջատանջը: Հատածից հետո կրկնվում է պարզ և բարդ ոտքերի նույն դասավորությունը: Կառույցն է (2+2) + 3 // (2+2) + 3 = **14**:

Նկատելի է, որ հեղինակը մի տեղ թույլ է տվել բառի հատում ռիթմական ոտքով: Բառն ու ոտքը միասին չեն ավարտվում, այլ ոտքը ավարտվում է բառի մեջ և ոչ թե նրա հետ: Այլ խոսքով ռիթմական ոտքը ավարտվում է, իսկ բառը դեռ շարունակվում է: Այսպիսին է բերված քաղվածքի հենց առաջին երկոտնյա մեծավերջը, որը ավարտվում է *աշունը* բառի մեջ «կգա *աշու / ը̀ը*»: *Աշունը* բառի վերջին վանկը *ը̀ը*-ն, անցել է կիսատողի ավարտը ազդարարող վերջատանջին: Այս իրողությունը ևս տողը դարձնում է ավելի բազմազեղուն ու շարժուն, ռիթմը հետաքրքրական ու ախորժալուր:

Այս նույն չափով են գրված «Կատվի մասին բալլադը» /ԳՄԵԺ, Ա, 354-355/, «Գյումրի» /ն.տ., 132/, «Երգ ափսոսանքի» /ն.տ., 351/, «Սև ծիածան» /ն.տ., 295/, «Մայրամուտի երգ» /ն.տ., 330/, «Հայերեն» /ն.տ., 341/, «Սոնետ» /ԳՄԵ, 142/, խորագրով գործերը և այլ մի շարք բանաստեղծություններ:

Եվ այսպես շրջանառության մեջ են մտնում տարբեր երկարության ու չափերի, պարզ կամ բարդ ոտքերով ու անդամներով, հատածներով կամ առանց հատածների, բազմազան ու բազմաբնույթ ռիթմական ալիքներով տողեր: Սրանց կառուցվածքն ու ձևը միշտ էլ պայմանավորված են հաղորդվելիք նյութի բովանդակությամբ, իմաստային գործոններով ու արտահայտչական նպատակադրությամբ:

4. *Բանատունը և հանգի դասավորությունը:* Բանաստեղծական տունը կամ բանատունը /հուն. strophe = պտույտ/ նույնպես ռիթմական միավոր է ամենամեծ միավորը բանաստեղծության: Բանատունը երկու կամ ավելի տողերի ռիթմական միություն է: Դասական չափածոյում հայտնի են տան շատ տարատեսակներ բաղկացած երկատողերից /դիստիքոս/, եռատողերից /տերցին/, քառատողերից /քաթրեն, որ հաճախ սխալմամբ կոչում են *քառյակ* մոռանալով, որ սա ավարտուն ստեղծագործություն է/, հնգատողերից, վեցնյակներից, ութնյակներից

/օկտավա/ և ուրիշ տողաքանակներով կառույցներից:

Սակայն սկզբից ևեթ պետք է ընդգծել, որ բանատունը ռիթմական արժեք է ստանում միայն այն ժամանակ, երբ տվյալ ստեղծագործության շրջանակներում տողերի իր քանակով, կառուցվածքով, հանգավորման սկզբունքներով կրկնվում է, հույների ասած «պտույտ» է գործում: Եթե ամբողջ բանաստեղծությունը բաղկացած է մեկ տնից, այդ տունը , ինքնին հասկանալի է, ռիթմական արժեք այլևս չունի: Այսպիսի գործը բնորոշվում է *ոչ տնատված* կամ *ոչ տնային* /աստրոֆիկ/ կառուցվածքով:

Վերը նշված քանակությամբ տողերի միացումով ստեղծվում են ռիթմական միավորներ, որոնք իրարից բաժանվում են ամենամեծ դադարներով, որ կարող են լինել ոտանավորի մեջ, եթե չհաշվենք համեմատաբար ծավալուն գործերի մեջ /պոեմ, բալլադ/ սպասելի մասերը, գլուխները և այլն: Բանատների միջոցով ողջ հաղորդվելիք նյութը բաժանվում է մի քանի մասերի, հատվածների, որոնք պարտադիր ընդգրկում են ավարտուն նախադասություններ, ինչպես և համեմատաբար *ավարտուն մտքեր, դատողություններ, ասություններ, հաճախ* պարբերություններ: Սրանց հաջորդող ավելի մեծ դադարը, քան տողավերջում է, պայմանավորված է լինում հենց այդ մտային ավարտվածությամբ:Ասպիսի դադարների պարբերական կրկնությունն էլ ծնեցնում է տների ռիթմը:

Բանատների հիմքում ընկած են լինում թեմատիկ նյութի զարգացման տարրերը, առանձին պատկերներ, երբեմն ամբողջական ու ծավալուն բանադարձումներ: Տողերը միմյանց հետ կապվում են և տուն են ձևավորում ոչ միայն մեկ ընդհանուր ու միասնական իմաստի *արտահայտմամբ, այսինքն իմաստային-թեմատիկ գործոններով, այլև* արտաքին, հնչյունական ու ձևակազմական միջոցներով, որոնք են հանգերը, ավելի լայն առումով՝ հանգիտությունը:

Բանատողերը իրար հետ աղերսվում են և բանատուն են ձևավորում առավելապես արտաքին հանգերով, երբեմն նաև ներքին կամ քողարկված հանգերով, առձայնույթով ու բաղաձայնույթով:

Սա եղել և մնում է դասական քնարերգության տաղաչափական կառուցվածքի հիմնական սկզբունքը: Այն գործում է նաև ժամանակակից բանաստեղծության մեջ:

Նայած տունը բաղադրող տողերի քանակին՝ հանգերը ունենում են տարբեր դասավորություններ ու դիրքեր, որոնք ներկայացնում են համաշխարհային դասական քնարերգության ծանոթ կառույցները:

Գալով Գ. Մահարուն՝ պետք է նշել, որ նա փորձել է կիրառել անցյալի հայ և ոչ միայն հայ չափածոյում հայտնի գրեթե բոլոր ձևերը: Գրել է երկատողերով, եռատողերով, քառատողերով, վեցնյակներով ու

ութնյակներով: Գրել է նաև առանց տնատման, աստրոֆիկ տողերով: Այսպես են շարադրված «Սարի թաղում» /ԳՄԵԺ, Ա, 163/, «Շուր սարի բալլադը» /ն.տ., 180/, «Հունձ» /ԳՄԵ, 163/ բանաստեղծությունները, «Հեքիաթ սիրո և հավատարմության» /ԳՄԵԺ, Ա, 395-406/ դրամատիկական պոեմը և մի շարք այլ գործեր:

Սակայն ամենաթեթև ծանոթությունն իսկ գրողի չափածոյին ի հայտ է բերում նրա ակնհայտ հակումը քառատողերով ավանդական բանաստեղծության նկատմամբ: Իսկապես, նրա չափածոն իր ճնշող մասով ներկայացնում է քառատողերով տնատման կառույցը հանգավորման ամենատարբեր ու բազմազան դրսևորումներով:

Նախ խոսենք մյուս կառույցների մասին: Թեև քիչ, բայց հեղինակը կիրառել է նաև երկատողեր: Այսպես երկատողերով է տնատել «Հնձաններ» շարքի որոշ բանաստեղծություններ «Գազել», «Գյումրի», «Գազել Վահան Տերյանին», «Գազել անձնական», «Հայաստան» /ԳՄԵԺ, Ա, 181-185/, «Գազել մանուկների մասին» /ԳՄԵ, 155/, «Ոսկե բանալին» /ԳՄԵԺ, Ա, 8/, «Երկու գազել երևանին» /ն.տ., 29/ գործերը և այլն:

Սրանք ըստ էության գազելներ են, դա մասամբ երևում է նաև խորագրերից: Բանաստեղծության այս կառույցը շատ էր տարածված արևելյան չափածոյում, մասնավորապես պարսկական ու արաբական: Այստեղ այն կոչվում էր *բեյթ* կամ *ղազալ*: Հետագայում տարածվեց նաև եվրոպական գրականության մեջ: Հայերից երկատողերով են գրել Սայաթ-Նովան, Ջիվանին, ավելի ուշ Վ. Տերյանը, Ե. Չարենցը, Հ. Շիրազը, Հ. Սահյանը, Պ. Սևակը և ուրիշներ:

Գազելի տունը կազմված է երկուական տողերից: Ունի յուրահատուկ հանգավորում: Ըստ որում հանգը ներքին է: Արտաքին հանգավորում չունի: Տողավերջերը միմյանց հետ են կապվում կրկնվող միևնույն բառով կամ բառակապակցությամբ, որոնց նախորդում են ներքին հանգերը: Տողավերջերի կրկնվող տարրը կոչվում է *ռադիֆ* /պարսկ. ردیف = *շարք, կարգ* բառից/: Ռադիֆը պարտադիր կրկնվում է առաջին երկատողի երկու տողերում, իսկ մյուս երկատողերի միայն երկրորդ տողերում: Երկատողերի հենց այդ երկրորդ տողերում կրկնվող բառերին կամ բառակապակցություններին անմիջապես նախորդում է ներքին հանգը, որով կապվում են բոլոր երկատողերի երկրորդ տողերը, առաջին տողերը մնում են անհանգ: Ահա «Անձնական գազելը» /«Գազել անձնական»/, այն բերում ենք առանց կրճատելու.

Ես անկայան մի պոետ եմ *Նահրական իմ աշխարհից,*
Քիչ սրընթաց, քիչ էլ *ետ* եմ *Նահրական իմ աշխարհից:*

Հազար երգ ու խոսք կլսեք սրտի ակոսը ոռոգող,
Ու կզգաք, որ հորդուն *գետ* եմ *Նահրական իմ աշխարհից:*

Կարոտ կզգաք այրվող ցավի, հրե խոսքի, սիրո, երգի,
Ու կզգաք, որ արթուն *Հետ* եմ *Նահրական իմ աշխարհից*:

Ես անկայան մի պոետ եմ՝ փողոցների փոշով հարբած,
Քիչ իմաստուն, քիչ էլ *խենթ* եմ՝ Նահրական իմ աշխարհից
/ԳՄԵԺ, Ա, 184/:

Ինչպես նկատելի է, կրկնվող վերջույթն է *Նահրական իմ աշխարհից* ծավալուն բառակապակցությունը, որ եզրափակում ու կապում է առաջին երկատողի երկու տողերը և մյուս բոլոր երկատողերի երկրորդ տողերը: Ներքին հանգով ագուցված են երկրորդ, չորրորդ, վեցերորդ և ութերորդ տողերը՝ *ետ - գետ – Հետ – խենթ /«...Ետ եմ Նահրական իմ աշխարհից»* և այլն/: Սա երկատող տներով բանաստեղծության /գազելի/ դասական կառույց է, որ հարազատորեն պահպանվել է Գ. Մահարու չափածոյում: Ինչ վերաբերում է յոթերորդ տողի *պոետ* բառին, որ հանգ է կազմել նախորդ և հաջորդ տողերի հանգաբառերի հետ /*Հետ – պոետ – խենթ*/, դա պատահական հանգավորում է և չի բխում գազելի սկզբունքից:

Երկատողերով է գրված նաև «Երկիր» ծավալուն բանաստեղծությունը, որում, սակայն, չի պահպանվել գազելի կառույցը: Սա հանգավոր ոտանավոր է: Իրար հետ հանգակցված են բոլոր երկատողերը՝ զույգ-զույգ: Չկա բառակրկնություն կամ ռադիֆ: Ահա առաջին հատվածը.

Բարձրանում է քո դեմքը հրաշուշան ու *բոսոր*,
Մեր դաշտերի վրա լայն, պայծառանում *Հորից-Հոր*:

Այստեղ երկաթը երգեց, այնտեղ պղինձը *ճչաց*,
Հնամենի ձորերում կանչեց ահա մի *ձյակ*:

Ո՞ւր են, ո՞ւր են թաքնվում արահետները *վախկոտ*,
Երբ արշավում են համառ պողոտաները *հաղթող* /ԳՄԵԺ, Ա, 126/:

Սա, անշուշտ, գազել չէ: Տողերի ռիթմը գոյանում է քառավանկ ու եռավանկ ոտքերով, 7-րդ վանկից հետո՝ կայուն հատածով և հանգերով: Երկատող տները ունեն առանձին հանգավորում, որով կապված են առաջին և երկրորդ տողերը /*բոսոր – Հորից-Հոր, ճչաց – ձյակ*/:

Գ. Մահարին շատ հազվադեպ, բայց կիրառել է նաև *եռատողերով* տնատման սկզբունքը: Եռատողերով բանաստեղծական կառույցը /*տերցին* կամ *տերցետ.*, լատ. terzina, terza բառից = *երրորդ*/ ունի իր կայուն կառույցը՝ հանգավորման որոշակի սկզբունքով: Տերցինները օրինաչափորեն հանգավորվում են aba, bcb, cdc հերթագայությամբ,

այսինքն եռատողերի առաջին և երրորդ տողերը հանգավորվում են միամյանց հետ, երկրորդ տողը հանգով կապվում է հաջորդ եռատողի առաջին և երրորդ տողի հետ /այս երկու տողերը բնականաբար կապված են նաև իրար հետ/, երկրորդ տողը հաջորդ եռատողի առաջին և երրորդ տողի հետ և այսպես շարունակ: Սա եռատողի դասական արտահայտությունն է, որը, սակայն, չի պահպանում Գ. Մահարին: Ահա «Կանցնի իմ երգը գարնան ամպի պես» բանաստեղծությունը, որ հորինված է եռատող տներով.

Կանցնի իմ երգը գարնան հովի *պես*.
Ձողեր կմնան խոտերի *վրա*,
Մեռնող մրմունջներ, որ լոկ դու *գիտես*.

Ա՜խ, շշուկներն էլ կհանգչեն մի *օր*,
Որպես մանկական օրոցքի *վրա*
Մայրական ժպիտ, մայրական *օրոր* /ԳՄԵ, 100/:

Պարզ է, որ սա տերցինի դասական նմուշ չէ՝ իր անթերի տեսքով: Կան միայն որոշ տարրեր այդ կառույցից, որոնք են՝ առաջին և երրորդ տողերի հանգավորումը /*պես - գիտես, օր – օրոր*/ և եռատող տները: Իսկ երկրորդ տողը մնում է չհանգավորված և չի կապվում հաջորդ բանատան որևէ տողի հետ:

Գ. Մահարին ունի եռատողերով գրված մի քանի ոտանավորներ, որոնցում տների երկրորդ տողերը ևս հանգավորված են միմյանց հետ /տների առաջին և երրորդ տողերը՝ իրար հետ, մի տան երկրորդ տողը մյուս բանատան երկրորդ տողի հետ/: Այսպես է շարադրված «Երգերի մասին» ոտանավորը, որից մի հատված ներկայացնում ենք ստորև.

Ես չեմ մոռանա քեզ. շողուն *այգաբաց* էր.
Բացվում էր վառ օրը քո աշխարհի *վրա*,
Ու իմ երկրի աչքը տրտմությունից *թաց* էր:

Ու խնդություն եղավ, տոն ու *հանդես*,
Բայց քո ջինջ աչքերի թարթիչներին *ահա*
Ես տեսնում եմ, իմ երգ, տխրությունը այն *թեն*,

Որը ժպտում է ինձ շողի նման, *ցողի*,
Ու քո այգաբացից, քո գարունից *երահ*
Տրտմաթաթավ երգի շշուկներն ինձ *թողիր*... /ԳՄԵ, 112/:

Նկատելի է, որ առաջին տան առաջին և երրորդ տողերը կապված են ներքին կամ քողարկված հանգերով /*այգաբաց – թաց*/, երկրորդ տան համապատասխան տողերը՝ անճիշտ հանգերով /*հանդես* –

*քեմ*/, երրորդ տան նույն տողերը՝ ճիշտ հանգերով /*ցողի – քողիր*/: Ինչ վերաբերում է երկրորդ տողերին, սրանք բոլորը իրար հետ ագուցված են անճիշտ կամ մոտավոր հանգերով [*վրա - ահա - երահ*]:

Ճիշտ այս սկզբունքով են կառուցված նաև «Նրա ծայնը» /ԳՄԵԺ, Ա, 217/, «Շունը» /ն.տ., 184/ վերնագրով բանաստեղծությունները: Վերջին ոտանավորում երկրորդ տողերը կրկնվում են ամբողջությամբ, որով հանգավորված են մնում միայն առաջին և երրորդ տողերը, ինչպես՝

Երեկ հաչում էր նորից հնամենի մեր *բակում*
*տխրության շունը*
Ու հաչոցով ասես նա իմ տան դռներն էր *թակում*:

Ստվերի պես ստվերիս հետևել է նա *համառ*՝
*Տխրության շունը*,
Նրան նետել եմ երգի թաց ոսկորներ *անհամար*:

Հոգնած էր նա, նվաղուն, լքվա՜ծ էր նա, *անոթի*՜,
*Տխրության շունը*,
Ու հաչում էր նա ասես քաղցի այրող *ամոթից*:

Ինչպես պարզ երևում է, եռատողերի երկրորդ տողերը /«*տխրության շունը*»/ օղակածև կրկնվում են՝ բանատները կապելով իրար, իսկ առաջին և երրորդ տողերը լիարժեք հանգերով շղթայված են իրար /*բակում – թակում, համառ - անհամար, անոթի - ամոթից*/:

Գ. Մահարին ունի նաև 8 տողանի տներով հորինվածքներ: Այս 8 տողանի տները լինում են մի քանի տեսակի՝ ըստ հանգավորման սկզբունքի: Դասական քնարերգության մեջ ամենից տարածվածը տրիոլետն ու ութնյակներն են: Սրանք ունեն կառուցվածքային հաստատուն կաղապարներ:

Տրիոլետը /ֆրանս. trio = *երեք* և let =*տող արմատներից*, ծագում է լատ. trio = *երեք* բառից/ ունի հետևյալ կառույցը: Այն 8 տողանի ամբողջական ստեղծագործություն է, որի բոլոր տողերը կրկնությամբ կամ հանգավորմամբ կապված են միմյանց հետ: Ըստ որում՝ առաջին տողը նույնությամբ կրկնվում է որպես 4-րդ և 7-րդ տող: Այստեղից էլ տրիոլետի անվանումը /որպես թե երեք անգամ կրկնվող տող/: Երկրորդ տողը կրկնվում է որպես 8-րդ եզրափակիչ տող: 2-րդ և 3-րդ տողերը կապված են միևնույն հանգով, 4-րդ և 5-րդ տողերը՝ մեկ ուրիշ: Եվ քանի որ 4-րդ տողը նույն առաջին և 7-րդ տողն է, ուստի և 5-րդ տողը միաժամանակ կապված է նաև առաջին և 7-րդ տողերի հետ: Այսպիսով՝ ստացվում է, որ բոլոր տողերը կապված են նույնաձևությամբ, համահնչյունությամբ, ռիթմական կրկնություններով: Չնայած

արտակարգ բարդ կառույց է, բայց խոսքը մեղեդային է, հնչուն, ախորժալուր: Ահա Երևանին ձոնված մի տրիոլետ, որ անթերի պահում է դասական կառույցը.

*Կարոտ եմ իմ Երևանին,*
Իմ մայթերին *արևալույս,*
Աբովյանին *աղմկահույզ,*
*Կարոտ եմ իմ Երևանին:*
Որպես հեռու իմ հին Վանին,
Ավաններին իմ *միգաստույզ,*
*Կարոտ եմ իմ Երևանին,*
Իմ մայթերին *արևալույս:*

Դժվար չէ նկատել, որ առկա են ընդամենը երկու հանգեր *Երևանին – Վանին* և *արևալույս - աղմկահույզ - միգաստույզ*, որոնք, սակայն, զուգորդվելով տողերի գեղակերպ կրկնություններով ագուցվել են մի ամբողջության մեջ ու ստեղծել չքնաղ մի պատկեր:

Ճիշտ այսպիսի կառուցվածք ունի «Անտառներում այս անթափանց» տողով սկսվող «Տրիոլետը» /Ն.տ./:

Ութ տողանի բանաստեղծության մյուս տեսակը, ինչպես ասվեց, *ութնյակն* է կամ *օկտավը* /լատ. oktave = ութերորդ/: Դասական քնարերգության մեջ սա ևս ունի կայուն կաղապար, որ արտահայտվում է հանգավորման մեջ: Ընդհանրապես պետք է նշել, որ տրիոլետի ու օկտավի կառուցվածքի մեջ հանգը խիստ կարևոր դեր ունի: Տվյալ դեպքում ութնյակի մեջ միմյանց հետ հանգավորված են լինում առաջին, 3-րդ, 4-րդ, 6-րդ տողերը, 7-րդն էլ՝ 8-րդի հետ՝ abababcc սկզբունքով:

Խնդիրն այն է, սակայն, որ Գ.Մահարին թեև ութնյակներով ավելի հաճախ է գրել, քան տրիոլետի դասական կառույցով, բայց չի պահել օկտավի ընդունված ձևը: Ծավալուն մի շարք բանաստեղծությունների և «Գյուղերի երգը», «Էն տարին», «Արծաթագործ Մուրը» պոեմների որոշ հատվածներ նա տնատել է ութնյակներով: Սրանք բոլորը հանգավոր տողերից են բաղկացած, բայց ունեն տարբեր և խառն կաղապարներ, որոնք քիչ են առնչվում բուն դասական ութնյակներին: Կարդանք «Էս գարունքվա պես» բանաստեղծությունից մեկ հատված ութ տողանի մի տուն.

1. Ձյունհալ ես, *ջուր ես,*
2. Հարա ես *տալիս,*
3. Գարուն ես, *քույր ես,*
4. Գալիս ես, *գալիս.*
5. Կանգնել եմ *ահա,*
6. Իմ սեմի *վրա,*
7. Գալիս ես, *հյուր ես,*

8. Մայիս ես, *մայիս* /ԳՄԵ, 129/:

Այսպես ներքին հանգով հանգակցված են առաջին տողը 3-րդի հետ */ջուր ես – քույր ես/*, 2-րդը արտաքին հանգով 4-րդի */տալիս -- գալիս/*, նույնպես արտաքին հանգով 5-րդը 6-րդի հետ */ես – մայիս/*: Կառույցը դասականից փոքր-ինչ տարբեր է abababccdd: Բանաստեղծությունը բաղկացած է յոթ 8 տողանի բանատներից. համանման հանգավորվել են միայն երկուսը վերը վկայակոչվածը, որ 4-րդն է, և վերջինը 7-րդը: Մյուսները ուրիշ հանգավորում ունեն ոչ կայուն սկզբունքով, այլ խառը:

Ութ տողերի մեջ համեմատաբար հաստատուն ու հետևողական, բայց ոչ դասական հանգավորում ենք գտնում «Արծանագործ Մուրը» պոեմում, որը հեղինակը փակագծված ծանոթագրել է «Չափածո վեպ, անավարտ»: Այստեղ կան տարբեր տողաքանակով տներ, կան նաև ութնյակներ: Սրանք ունեն յուրահատուկ հանգավորում: Կարդանք մեկ ութնյակ.

1. Հնչի՛ր, իմ երգ, հասուն *վաստակ*
2. Պոետական իմ *մատների*.
3. Թո՛ղ ընթացքը լինի *հաստատ*,
4. Կատարած գործը *անթերի*.
5. Քո հերոսի նմա՛ն *անցիր*
6. Ճանապարհող *հերոսական*,
7. Ու հավատա՛ հոգուդ *գանձին*.
8. Տրված է այն քեզ *անսակավ* /ԳՄԵժ, Ա, 409/:

Հանգավորումը այսպիսին է. միմյանց հետ հանգավորված են առաջինը 3-րդի */վաստակ – հաստատ/*, 2-րդը 4-րդի */մատներիս -- անթերի/*, 5-րդը 7-րդի */անցիր -- գանձին/*, 6-րդը 8-րդի */հերոսական -- անսակավ/*: Սա փաստապես երկու քառատողի միացումն է խաչածև հանգավորմամբ առանձին-առանձին, abab + cdcd սկզբունքով: Պոեմի բոլոր ութնյակները այսպես են հանգավորվել:

Այսպիսի հանգավորում գտնում ենք նաև «Գյուղերի երգը» պոեմի ութնյակներից մի քանիսում և այլ որոշ գործերում:

Ութնյակները հատուկ են գրական լայնաշունչ կտավներին, պոեմներին, չափածո վեպերին, նաև սյուժետային և մանավանդ խոհափիլիսոփայական բովանդակությամբ գործերին: Դրանք լայն հնարավորություն են տալիս գրողին ծավալվելու, թեմատիկ նյութը բացահայտելու բազմազան ու բազմատարր լեզվական միջոցներով:

Այս բոլորով հանդերձ, այնուամենայնիվ, պետք է նշել, որ Գ. Սահարու չափածոյի տիրապետող հատկանիշը երկատողերը չեն, ոչ էլ տերցինները, վեցնյակներն ու տրիոլետները կամ ութնյակները:

Նրա բանաստեղծական խոսքի բնորոշ կառույցը *քառատողն* է:

Սա բանաստեղծական տան ամենատարածված տեսակն է և՛ համաշխարհային գրականության, և՛ հայ քնարերգության մեջ: Հայոց դասական բանաստեղծությունը գերազանցապես կառուցված է հենց քառատողերով:

Գ. Մահարին հավատարիմ է մնում մեր անցյալի ավանդույթներին նաև բանաստեղծական տան կառուցածների մեջ: Նա քառատողերով է սկսել իր վերելքը Հելիկոնի բարձունքները, վկան առաջին ժողովածուները «1920 ? – **1923** !» /Ալեքպոլ, 1923/, «Տիտանիկ» /Լենինական, 1924/: Այնուհետև քառատողը հավատարմորեն ծառայել է նրան իր ողջ կյանքի ընթացքում:

Սա չորստողանի բանաստեղծական տուն է՝ բանատուն: Այն չպետք է շփոթել քառյակի հետ, որը նմանապես բաղկացած է չորս տողից, բայց էապես տարբերվում է քառատողից: Մինչդեռ *քառյակը*, ինչպես ասվեց վերը, առանձին ու ավարտուն ստեղծագործություն է, ունի ամփոփ ու ամբողջական միտք, քառատողը ընդգրկում է գրողի ասելիքի մի մասը, մի հատվածը: Դա բանաստեղծության, պոեմի և այլնի մի հատվածն է, մեկ բանատունը և ենթադրում է շարունակություն, եթե վերջին տունը չէ: Քառյակը չի ենթադրում շարունակություն:

Քառատողը պարտադիր ունի հանգավորում: Ինչպես առհասարակ համաշխարհային, այնպես էլ հայ քնարերգության մեջ քառատողի հանգերը դասավորվում են ծանոթ մի քանի սկզբունքներով, որոնցից ամենատարածվածը, կարելի է ասել՝ ամենաբաւնուկը *խաչածև* հանգավորումն է, որտեղ առաջին տողը հանգավորվում է երրորդ, երկրորդը՝ չորրորդ տողի հետ՝ abab սկզբունքով:

Սա նաև Գ. Մահարու չափածոյի կառուցվածքային իշխող հատկությունն է: Ահա գրողի ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում գրված այլևայլ գործերից մի քանի քառատողեր՝ հանգավորված հիշյալ հերթագայությամբ.

1922թ. -- Հովը, հովը կսուլի գլխիդ *վրա*,
Կշշնջա ո՞ւր էիր, ինչո՞ւ *եկար*...
Գիշերն անտես կհյուսե աստղե *վրան*,
Դու կսպասես, կբախես երկա՜ր, *երկա՜ր*... /ԳՄԵԺ, Ա, 19/:

1929թ. -- Շուրջը մարգեր, հող, *թուփ*,
Խնդություն էր *կյանքը*,
Ու մեռնում էր *հովտում*
Կիսավերակ *վանքը*... /Ա.տ., 36/:

1930թ. -- Ժպտում են հանդ ու *արտեր*,
Վառվել են հրով *ներքին*,
Բացել ես ահա *հանդես*,

Մտքերի, մրգի՛, *երգի՛* /Ն.տ., 99/:

1933թ. -- Օ՛, բարձր է քո խոհը, մաքուր է քո *ծեռքը*,
Երգի՛ր դու քո երգը վսեմ ու *վարար*,
Քո հոգին զգաստ է, անվերապահ, *մերկ* է,
Երգի՛ր դու քո երկրի առավոտը *վառ* /Ն.տ., 213/:

1935թ. - Վարպետ հեռու-*հեռավոր*,
Չե՞ս դառնա քո *տուն*,
Սպասում է քեզ *այսօր*
Երկիրդ *խնդում* /Ն.տ., 230/:

1951թ. - Հեռավոր Սիբիրի հեռու այս *գյուղում*,
Ուր ձմեռն է թոթվում իր բաշերը *ծերմակ*,
Ու մերկ կեչիներն են տագնապահար *դողում*,
Ուր մի օր երգել է հաղթական *Երմակը*...
.....
Ձմեռ է սիբիրյան: Ահա *այստեղ*
Հին խրճիթների քիվերի *ներքո*
Ճնճղուկներն են *ապաստանել*
Ու երգում են նրանք ու *երգում* /Ն.տ., 258/:

1962թ. -- Խստուտ ծաղիկ դառն *կոթով*,
Ինչպե՞ս Վանից այստեղ *հասար*,
Ու, տե՛ս, ժպտում ես *դառնաթով*,
Այնքան մոտիկ ու *հարազատ* /Ն.տ., 332/:

1964թ. -- Կա մի աշխարհ *դյութական*,
Երկիր մի *հեռու*,
Երգել, երգում եմ *Նրան*
Ես իմ *գրքերում* /Ն.տ., 356/ և այլն:

Հանգավորման մյուս սկզբունքը, որ բավականաչափ հաճախված է Գ. Մահարու քառատողերով գրված երկերում, ներկայացնում են կից հանգերով կառույցները: Սրանց էությունը այն է, որ տողերը միմյանց հետ հանգավորվում են կցորդությամբ, այն է՝ առաջին տողը հանգավորվում է 2-րդի, 3-րդը՝ 4-րդի հետ: Սա զույգ հարևան տողերի հանգավորումն է aabb կաղապարով: Այս կառույցը ևս դասական չափածոյի ծանոթ ու ավանդական ձևերից է: Այն սկզբից ևեթ եղել է նաև մեր հետազոտության առարկա հեղինակի հանգավորման նախասիրած եղանակներից մեկը:

Հաստատենք մեր խոսքը բնագրային մի քանի վկայություններով: Ահա «Մտերմություն» բանաստեղծությունից երկու քառատող /ոտանավորը գրված է գրողի ստեղծագործական կյանքի արշալույսին՝ 1925թ./.

Նույն ամառն է, նույն փոշին...: Ա՛խ, հասկացի՛ր ինձ *հիմա*,

Ես լոկ քեզ եմ որոնել իմ օրերում *անհմաց*,
Ես լոկ քեզ եմ օրորել ցնորքներում իմ *լուսե*,
Ու տրտմաթով քո շնչով իմ այս երգերը *հյուսել*:
Կգա աշունը դեղին տերևներով *ոսկեգույն*,
Մուժ կլցվի իմ երգում ու անապակ քո *հոգում*,
Բայց կմնաս դու էլի նույն փառքով ու *թարմությամբ*,
Վերջալույսում լողացող գարնանային ոսկե *ամպ*/ԳՄԵժ, Ա,132/:

Վկայակոչենք ևս մեկ օրինակ գրված շատ ավելի ուշ տաժանակրությունից հետո 1958թ.: Այն կոչվում է «Կանաչ լիճ»: Սրանից մի հատված ուրիշ առիթով արդեն քննված է.

Կանաչ է լճակը, անտառը *կապույտ*,
Ծփում է լճակը հստակ ու *անփույթ*,
Ծփում է լճակը անտառի *գրկում*,
Երկիր, երկինքը կանաչ է *երգում*:

Կանաչ վարսերով նայադներն *ահա*
Ծփում են վառ կանաչ ջրերի *վրա*,
Վիթխարի մի վրձին ջրերն է *ներկում*,
Ջրե՛րը, ջրե՛րը կանաչ են *երգում*/Ն.տ., 326/:

Գ.Մահարու քառատողերի հանգավորման կարևոր եղանակը, որ նույնպես ավանդաբար գալիս է դասական քնարերգությունից, հանգերի օղակածև դասավորությունն է: Սրա համար բնորոշը այն է, որ քառատողերի առաջին և վերջին տողերը հանգակցվում են միմյանց հետ, միջին 2-րդ և 3-րդ տողերը իրար հետ: կաղապարն է abba: Այս կառույցը ունի հետաքրքրական մի հատկություն: Առաջին տողավերջի հանգը ընդմիջվում է 2-րդ և 3-րդ տողերի հանգերով: Ընթերցողը շարունակ սպասում է առաջին տողին ներդաշն հանգի: Եվ քանի որ սա ուշանում է, մի տեսակ կարծես մոռացվում է: Իսկ երբ երկու տողի ընդմիջումից հետո հանկարծ հանգավորվում է 4-րդ տողավերջը, դա արդեն ընդունվում է որպես «անսպասելի պարգև»: Այս է պատճառը, որ նման եղանակով հանգավորված տողերը շատ ռիթմիկ են ու մեղեդային, ունեն զգացական որոշակի լիցք: Նշենք մեկ օրինակ.

Ջնգում է նորից հուշերիս *առուն*
Այս ուշ *գիշերում*,
Եվ իմ *հուշերում*
Բացվում է ահա մի շքեղ *գարուն*:

Մեր խումբն էր երգում մթին *անտառում*,
Մեր շուրջը *խավար*,
Ավեր ու *ավար*,

Առաջը կռիվ, մահ ու *մաքառում* /ԳՄԵԺ, Ա. 143/:

Խոսելով Գ. Մահարու չափածոյի տնատման սկզբունքների մասին չի կարելի չնշել նաև *ոչ տնատված* կամ *աստրոֆիկ* կոչված կառուցվածքը: Իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում գրողը թեև սակավ, բայց երբեմն գրել է բավականաչափ ծավալուն բանաստեղծություններ, նաև պոեմների առանձին հատվածներ առանց տնատման:

Համաշխարհային գրականության մեջ, այլև հայոց դասական ու ժամանակակից քնարերգության մեջ աստրոֆիկ կառուցվածքը լայնորեն տարածված է և բնորոշվում է առավելապես հանգերի բացակայությամբ: Իսկն ասած բանաստեղծական տներն են ենթադրում հանգավորման որոշակի սկզբունքներ՝ կապված տողերի քանակի և այլ տաղաչափական գործոնների հետ:

Աստրոֆիկ կառույցը եղել և մնում է սպիտակ կամ անհանգ ոտանավորի տարբերակիչ հիմնական հատկանիշը:

Սրա վրա ուշադրություն հրավիրեցինք այն պարզ պատճառով, որ մեզ հետաքրքրող հեղինակը շատ հաճախ շեղվում է ավանդական կաղապարներից և չտնատված տողերը նույնպես հանգավում է: Աստրոֆիկ կառուցվածքով այսպիսի ծավալուն գործեր են «Դիմում» /ԳՄԵԺ, Ա. 300/, «Գիրք ճանապարհի» /ն.տ., 343/ խորագրով բանաստեղծությունները: Տնատված չեն «Հեքիաթ սիրո և հավատարմության» /ն.տ., 406/, «Արծաթագործ Մուրը» և այլ որոշ պոեմների մի շարք հատվածներ: Սրանք բոլորը հանգավոր են: Ահա մի հատված վերջին պոեմից.

Ահա և տունը:
Ու հանկարծ տագնապով *անհուն*
Ջնգացին զանգերը *եկեղեցու*,
Այնքան ահավոր, *անանուն*
Վախով ու ոխով *լեցուն*:
Ու հետո հեռվից ու *մոտիկից*
Միացան ուրիշ *զանգեր*,
Քաղաքը դղրդաց *հիմքից*,
Կործանվում էին *կարծես*
Հազար հազարամյա *վանքեր*:
- Դա՛ն - դին - *դո՛ւրը*...
- Դա՛ն - դին - *դո՛ւրը* ...
- Գո՛ղ է *Մուրը*,
- Գո՛ղ է *Մուրը*...

Որոտում էին մեծ *զանգերը*:
Մտավ նա *այգետունը*

Ու պահեց Հիսուս մանկան
Այնտեղ, որտեղ առաջ *հավաքում էր* ... /ԳՄԵԺ, Ա, 417-418/:

Հիշյալ պոեմի մի շարք հատվածներ շարադրված են այսպես առանց տնատման, բայց հանգավորված: Ինչ վերաբերում է քաղվածաբար մեջ բերված կտորին, դժվար չէ նկատել, որ տողերի մեծ մասը կապված է կա՛մ հանգերով, կա՛մ բառակրկնություններով:

* * *

Սույն համառոտ ակնարկով մենք փորձեցինք ցույց տալ տաղաչափական այն յուրահատկությունները, որոնցով բնութագրվում է Գ. Մահարու չափածո ստեղծագործությունը:

Նա որքան ավանդապահ էր բանաստեղծական ձևերի կիրառության հարցում, նունքան և ավելի ավանդախախտ էր և դրանով հենց նորարար: Այս նորարարությունը դրսևորվեց որքան մտածողության պատկերային համակարգի, նույնքան և բանաստեղծության կառուցածների ինքնատիպության մեջ: Նա բերեց բանաստեղծական նոր ձևեր, խոսքի հնչյունային գործիքավորման նոր արտահայտություններ, նոր ռիթմեր, հին, ավանդական չափերին հաղորդեց նոր նրբագծեր, թրթիռներ, շրջանառության մեջ դրեց նոր չափեր, բանաստեղծական խոսքին հաղորդեց քնարական նոր ու ինքնատիպ հնչեղություն:

# ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԲԵՀ -- «Բանբեր Երևանի համալսարանի», հանդես, Երևան:

ԳԹ -- «Գրական թերթ», շաբաթաթերթ, Երևան:

ԳՄԲ -- ***Գուրգեն Մահարի***, Բարդիներ, Եր., 1927:

ԳՄԵ -- ***Գուրգեն Մահարի***, Երկեր, Եր., 1954:

ԳՄԵժ, Ա -- ***Գուրգեն Մահարի***, Երկերի ժողովածու, հ. Ա, Եր, 1966:

ԳՄԵՄ -- ***Գուրգեն Մահարի***, Երկու մայր, Եր., 1927:

ԳՄՏ -- ***Գուրգեն Մահարի***, Տիտանիկ, Լենինական, 1924:

ԳՄ, 20-23 -- ***Գուրգեն Մահարի***, 1920 ? – 1923 !, Ալեքպոլ, 1923:

ԼՀԳ - ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», հանդես, Եր.:

ՊԲՀ -- «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան:

ՍԳ -- «Սովետական գրականություն», հանդես, Երևան:

# ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

## ՏԵՂԱՇԱՐԺԵՐ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՀՈԼՈՎԱԿԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑՈՒՄ

Համաձայն մեզանում առ այսօր տիրապետող հոլովական ավանդական տեսության, որը արտահայտված է դպրոցական և բուհական որոշ դասագրքերում և առանձին մենագրություններում, արևելյան աշխարհաբարում ճանաչվում է 7 հոլով:

Հայերենում 7 հոլով ընդունելու տեսակետը հիմնված է շարահյուսական սկզբունքի վրա, ըստ որի ձևով միատեսակ բառերը տարբեր հոլով են համարվում, եթե կատարում են շարահյուսական տարբեր պաշտոններ և խոսքի մեջ ունեն տարբեր դերեր: Այսպես բառի ուղիղ ձևը, եթե քերականական ենթակա է, դրված է ուղղական, իսկ եթե կրող խնդիր է, հայցական հոլովով: Ճիշտ այդպես բառի մեկ ձև սեռական է համարվում, եթե նախադասության մեջ հատկացուցիչի դերով է հանդես եկել, տրական է, եթե անուղղակի խնդիր է կամ պարագա: Երեք զույգ հոլովներ

1. Ուղղ. - մարդ,
   հայց. - մարդ,
2. Սեռ. - մարդու,
   տրակ. - մարդու,
3. Տրակ. - մարդու,
   հայց. - մարդու,

տարբերվում են միայն կիրառությամբ, նրանով, թե նախադասության մեջ ի՛նչ անդամ են: Ընդ որում շարահյուսական կիրառությունը նույնացվում է հոլովական իմաստի հետ: Դա երևում է գրեթե բոլոր սահմանումներից, որոնք վերաբերում են հիշյալ զույգ հոլովների տարբերակմանը: Եվ այլ կերպ էլ չի կարող լինել: Երբ վերցնում են գործողի և կրող խնդրի տրամաբանական կարգը և նրան տալիս են լեզվական կաղապար /«Քամին շարժում է տերևները»/, ապա գործողի և կրողի իմաստային հակադրությունը /որից և ծագում է իբր թե երկու հոլովի տարբերակման անհրաժեշտությունը/ ցույց տալու համար անցնում են շարահյուսությանը և մեկնաբանում քերականական անվանումներով, թե *քամին* ենթակա է, ուրեմն ուղղական է, *տերևները* ուղիղ խնդիր է, ուրեմն հայցական, տեղի է ունենում հասկացությունների նենգափոխություն:

Մի կողմ թողնենք այն, որ հիշյալ սկզբունքի կողմնակիցները

հետևողական լինելու դեպքում «*Տերևները* շարժվում են *քամուց*» նախադասության մեջ ևս *տերևները* պետք է համարեին հայցական հոլով, քանի որ սա նույնպես կրող խնդիր է, և տրամաբանական սխեման էլ նույնն է նախորդի հետ /տրամաբանական ենթական մնում է *քամուց*-ը, խնդիրը *տերևները*/:

Խնդիրը այն է, որ այս կերպ հոլովը որոշելիս խախտվում է բաժանման սկզբունքը. քերականական երկու մեծ բաժինների՝ ձևաբանության և շարահյուսության կարգերը խառնվում են իրար, համահարթվում են երկու մակարդակների տարբերակման բուն սկզբունքները:

Հոլովը ձևաբանական կարգ է, և նրա քերականական հատկանիշները պետք է որոշվեն հենց ձևաբանության մեջ՝ շարահյուսությունից անկախ: Հոլովի քերականական կարգը նախ և առաջ ենթադրում է համապատասխան հոլովիչի /թեքույթի/ առկայություն: Հոլով առանց հոլովիչի նույնն է թե՝ հոգնակի թիվ՝ առանց թվանիշի կամ բայի ժամանակաձևերի տարբերակում՝ առանց ժամանականիշ ձևույթների կամ ձևական արտահայտությունների:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Իբրև քերականական համանունության օրինակ ոմանք երբեմն բերում են այսպիսի զույգ ձևեր. եզ. հրամ. 2-րդ դեմք –**կարդա// կարդա** - ըղձ. ապ. 3-րդ դեմք: Սրանք համեմատելով հոլովների համակարգում եղած զույգ ձևերի հետ՝ արդարացնում են վերջիններիս գոյությունը՝ իբրև առանձին հոլովներ: Իրականում նման բայական համանունությունը ոչինչ ընդհանուր չունի հոլովական ձևերի նույնության հետ: Խնդիրն այն է. որ, օրինակ. **մարդ** բառը /և բոլոր հոլովվող անունները/ հոլովական **միևնույն հարացույցում** ունի միայն և միմիայն 5 ձև և ոչ ավելի: Այստեղ միևնույն ձևը երկու կամ երեք անգամ կրկնվում է **միևնույն հարացույցում**, մինչդեռ նույն բայածևը **չի հանդիպում և չի էլ կարող հանդիպել խոնարհման նույն շարքում**, այլ զուգադիպում է **տարբեր շարքերի** միևնույն ձևի հետ: Այսպես՝*

*1. հրամ. եզ. 2-րդ դեմք – **կարդա**՛,*
*» հգն. » » կարդացե՛ք,*
*2. ըղձ. եզ. ապ. 1-ին դեմք –կարդամ,*
*» » » 2-րդ » կարդաս,*
*» » » 3-րդ » **կարդա** :*

*Դժվար չէ նկատել, որ առաջին դեպքում **կարդա**-ն հրամայականի 2-րդ դեմքն է, երկրորդ դեպքում՝ ըղձականի 3-րդ դեմքը: Հրամայականի շեշտված հնչերանգն էլ դեռ մի կողմ թողնենք: Դերբայների շարքում նույնանում են պարզ բայերի 1-ին խոնարհման անորոշն ու վաղակատարը **գրել - գրել, վազել – վազել**, բայց 2-րդ խոնարհման պարզ և ածանցավոր /սոսկածանցավոր և պատճառական/ բայերի հիշյալ դեր-*

*բայները տարբերվում են. հմմտ.* ***կարդալ – կարդացել, թռչել – թռել, թռցնել – թռցրել*** *և այլն: Եթե այս տարբերությունն էլ վերանար, ապա չէր լինի նաև վաղակատարի և անորոշի տարբերակման անհրաժեշտությունը: Այս մասին է խոսքը:*

Հոլովական կարգի տարբերակման հիմքում ընկած է բառի համապատասխան ձևերի առկայությունը: Առանց ձևի չկա և չի կարող լինել հոլով: Եթե կա հոլովական ձև, կա և հոլով, և հոլովական իմաստ:

Առաջին նվագ կարող է թվալ, որ այստեղ առաջնությունը տրվում է ձևին, և երկրորդ գծի վրա է մղվում բովանդակությունը, որով և անջատվում է ձևը բովանդակությունից: Հենց այսպես էլ ըմբռնել են շատերը այս սկզբունքը, և առաջին մեղադրանքը ուղղվել է հասցեին Մ.Աբեղյանի հոլովական տեսության, որը 30-ական թթ. կեսերին անարդար կերպով հորջորջվեց իբրև ֆորմալիստական, հակագիտական և մերժվեց առանց հերքման:

Ոչ Մ.Աբեղյանը և ոչ որևէ մեկը, որ պաշտպանում է ձևական քերականության դիրքերը, ելնելով ձևից չի անտեսում նրա արտահայտած բովանդակությունը: Հակառակ դեպքում անմիտ ու աննպատակ կլիներ քերականական ամեն մի ուսումնասիրություն: Ձևը կամ, ինչպես ընդունված է ասել ժամանակակից կառուցվածքային լեզվաբանության տերմինաբանությամբ, արտահայտության պլանը այդպիսին է այնքանով, որքանով պայմանավորում է իմաստը կամ բովանդակության պլանը: Մեկի բացակայության դեպքում բացակայում է մյուսի գոյությունը: Դրանք հակադրվում են միմյանց, և հենց հակադրության մեջ է նրանց միասնությունը:

Սեռականը և հայցականը իբրև ինքնուրույն հոլովներ, ընդունող լեզվաբանները դրանց տարբերակման հարցում չունեն միասնական սկզբունքներ ու ըմբռնում: Նրանց մի մասը ընդունում է *անձն* հոլովների գոյության հնարավորությունը, երկու հոլովների գոյը «ապացուցում» ելնելով միայն իմաստից: *Հոլովական իմաստ* ասելով էլ հասկանում են միայն շարահյուսական կիրառություն: Օրինակ ոմանք պնդում են, թե տրականը հավասարապես լինում է և *հողով*, և *անհող*, և բոլոր դեպքերում կարող է գործածվել նաև անհող նմանվելով սեռականին: Ուրեմն տրականը առանձին ձև չունի, իսկ հայցականը միշտ նման է կա՛մ տրականին, կա՛մ ուղղականին, հետևաբար նույնպես անկախ ձև չունի: Եվ իբր դրանք համապատասխան հոլովներից տարբերվում են միայն նրանով, որ մեկը արտահայում է ստացականություն /սեռականը նախադասության մեջ դառնում է *հատկացուցիչ*/, մյուսը հանգում /*անուղղակի խնդիր*/, հայցականն էլ նշում է կրող առարկան և

այլն: Սրանով էլ «հիմնավորվում » է այդ երկու հոլովները պահելու անհրաժեշտությունը:

Սեռականն ու հայցականը պաշտպանող ավելի ողջախոհ լեզվաբանները, համաձայն չլինելով անձև հոլովների գոյության կարելիության հետ, փորձում են դրանց տարբերակման համար գտնել դրսևորման արտաքին ձևեր: Սեռականի համար մատնանշվում է *հողառության* /որոշիչ հոդի/ բացակայությունը՝ ի տարբերություն տրականի, հայցականի համար էլ *կրկնածևությունն* է դիտվում իբրև գոյածև, այսինքն՝ այն, որ նա անձի առման դեպքում ստանում է տրականի ձևը, իրի առման դեպքում՝ ուղղականի: Ահա ամբողջ փաստարկը, որ երբևէ բերվել ու այսօր էլ բերվում է հօգուտ երկու հոլովների անկախ գոյության:

Թողնենք, որ *ուղիղ խնդիր-հայցական* կոչվածը «կրկնածև» չէ, այլ «եռածև» կամ նույնիսկ «քառածև». օրինակ՝ ա/ *գիրք* կարդացի, բ/ *գիրքը* կարդացի, գ/ տեսա մի *աղջկա*, դ/ տեսա *աղջկան*: Ա-ն և բ-ն ուղղականի ձևն ունեն, տարբվում են այն նույն հոդով, որը տրականի համար համարվում է հոլովակազմիչ: Նույն տրամաբանությամբ և այստեղ պիտի լիներ այդպիսին: Գ-ն ունի սեռականի ձև, քանի որ հոլովական նույն տեսության համաձայն՝ *աղջկա* և *աղջկան* ձևերը երկու տարբեր հոլովներ են /սեռական և տրական/: Արդ ի՞նչ հիմունքով սեռականի ձևն ունեցող հայցականը չի համարվում *սեռականածև հայցական*, այլ տրականածև: Այս դեպքում ստիպված պետք է լիներին խոստովանել, որ հայցականը ունի իրոք երեք ձև, դրսևորման եռաձևություն, ինչը է՛լ ավելի անհամոզիչ կդարձներ նրա գոյությունը:

Սակայն դա չէ էականը, այլ այն, թե այդ ձևերը իսկությամբ հայցականի՞ն են պատկանում, և հայցականը մի՞շտ այդ ձևերով է հանդես գալիս:

Եթե ելնելու լինենք լեզվական փաստերից, պետք է ասենք՝ *ոչ*:

Հայոց լեզվի պատմական զարգացման ընթացքում *զ* նախդրի, հոգնակի ուղղականի *ք*-ի և հայցականի *զ*-ի կորուստով հայցականը ձևով նույնացել է ուղղականի հետ: Իսկ անձի անունների համար ուղիղ խնդիրը արտահայտելու նպատակով, անձնական դերանուններ համաբանությամբ, արևելյան բարբառներում, ապա և արևելյան աշխարհաբարում սկսել է գործածվել տրականը: Ուրեմն, կարելի է ասել, որ հայցականը նույնացել է ուղղականի, մասամբ՝ տրականի հետ, այն իմաստով, որ նրա անձի ուղիղ խնդրի կիրառությունները անցել են տրականին, մնացած բոլոր կիրառությունները՝ ուղղականին /խնդրային. պարագայական. վերջինս անհամեմատ շատ է բազմազան/:

Իրողությունը այս է. հայցականը արդեն կորցրել է իր հոլովա-

կազմիչ թեքույթը /կամ թեքույթները/:

Իսկ «կրկնածևությո՞ւնը» /եռածևությո՞ւնը», «քառածևությո՞ւնը»/ դարձյալ կառարկեն մեզ:

Կա ձևաբանություն, կա շարահյուսություն: Ամեն մի բաժին ունի իր քերականական օրինաչափությունները: Ուղիղ խնդիրը նախադասության միավոր է /նաև բառակապակցության/, ուրեմն և շարահյուսական կարգ է: Ի միջի այլոց, հայերենում /և ուրիշ լեզուներում/ ուղիղ խնդրի միջոցով երևան է գալիս քերականական մի նոր կարգ, որ ավանդաբար կոչում են *անձի և իրի առում*: Նայած թե այն ի՛նչ իմաստ ունի և ի՛նչ առումով է գործածված, կարող է ստանալ ձևաբանական տարբեր դրսևորումներ. մի դեպքում կարող է դրվել ուղղական հոլովով, այլ դեպքում տրական: Հետևաբար, *ուղիղ խնդիրն* է, որ ունի *կրկնակի* /հոդառությունն էլ հետը *քառակի*/ ձևավորում, և ոչ թե հայցականը ընդհանրապես:

Մեզ կարող են առարկել, թե հայցականի համար նկատի ունեն իր հիմնական կիրառությունը, որ է ուղիղ խնդիրը: Հիմնական լինելու կամ չլինելու մասին կխոսվի ստորև: Այստեղ միայն նշենք, որ նման հնարավոր առարկության պատասխանը կլինի այն բանի հիշեցումը, որ ներգործման խնդիրը նույնպես սեռի խնդիր է /ուղիղ խնդրի հակադրությունը, այսինքն՝ ենթակայական, ենթակայի, կատարողի, գործողի կամ ներգործողի իմաստը/, և ոչ ոք չի կարող լրջորեն պնդել, թե բացառականի, ինչպես նաև գործիականի համար *հիմնական կիրառություն չէ ներգործման խնդիրը*: Եթե այդպես է, ուրեմն մենք և այստեղ պետք է գործ ունենանք ոչ թե երկու, այլ մեկ հոլովի հետ՝ բացառական կամ գործիական, թե ի՛նչ անուն կտրվի նրան, կարևոր չէ: Միայն թե կունենանք *մեկ* հոլով՝ կրկնակի /երբեմն եռակի/ ձևավորումով *ձեռքից* /«Քանի՞ *ձեռքից* եմ վառվել...», Հովի. Թ./, *ծյունով* /«Դաշտ ու այգի ծածկվեցին *ծյունով*»/, նաև տրական *խոսքերին* /«Ինչպե՞ս իզուր խաբվել ես դու սուտ *խոսքերին* չար աղվեսի», Հ. Թում./:

Եվ եթե այսպես շարունակենք, ո՞ւր կհասնենք:

Այստեղ է, որ 7 հոլովի տեսության պաշտպանները մեղանչում են իրենց իսկ ընդունած սկզբունքների դեմ և վերջին երեք հոլովները *բացառական, գործիական, ներգոյական*, տարբերակում ոչ թե ըստ իմաստի /շարահյուսական հարաբերության/, այլ ըստ ձևի:

Այժմ գանք սեռականի և տրականի տարբերակման հիմունք ծառայող հոդին: Ինչպես նշվեց, սեռականը տրականից շատերը նրանով են տարբերակում, որ իբր առաջինը անհոդ է կիրառվում, իսկ երկրորդը կարող է հոդ ստանալ:

Նկատի ունենալով որոշ կապերի հետ բառի որոշյալ և անորոշ տրականով կիրառությունները Վ. Առաքելյանը նշում է, որ այս դեպ-

քում տրականի հոդը ոչ թե ծառայում է որոշյալ և անորոշ հասկացողությունները տարբերակելուն, այլ «ստացել է հոլովական վերջավորության արժեք տրականը սեռականից սահմանազատելու համար» /*Վ. Առաքելյան*, ժամանակակից հայերենի հոլովների և հոլովական կապակցությունների իմաստային առումները, Եր., 1957, էջ 185/:

Դպրոցական դասագրքերում հոդի վերաբերյալ այս վերապահումն էլ վերանում է, և սեռականն ու տրականը առանձնացվում են ըստ հոդ առնելու կամ չառնելու ունակության:

Ա.Ղարիբյանը հոլովների քննությանը նվիրված իր հոդվածում ընդգծում է, որ սեռականը տրականից զանազանելու համար «հոդն ընդունելն ու չընդունելը իսկությամբ *շատ ուժեղ տարբերիչ հատկանիշ է*» /*Ա. Ղարիբյան*, Հայոց լեզվի քերականության ավանդույթային հարցերի մասին, ՊԲՀ, 1967, № 1, էջ 90, ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Էդ.Աղայանը, հենվելով ժամանակակից լեզվաբանական նորագույն մեթոդների վրա, նախ իր մի հոդվածում /«Ժամանակակից հայերենի հոլովները», ՊԲՀ, 1966, № 4/, ապա «Ժամանակակից հայերենի հոլովումն ու խոնարհումը» /Եր., 1967/ աշխատության մեջ, մերժելով հայցականը, ընդունում է, սակայն, սեռականի գոյությունը արդի հայերենում իբրև տարբերակիչ հատկանիշ նկատի ունենալով միևնույն հոդը /*ը, ի*/: Որքան համոզիչ ու հիմնավորապես գիտական են նրա առարկությունները հայցականի դեմ, նույնքան անհամոզիչ են հոդի վերաբերյալ սեռականի օգտին արված դատողությունները: Այստեղ նա ըստ էության հոլովը տարբերակում է ոչ թե արտահայտության պլանով, այլ գործառությամբ դարձյալ հետևելով ավանդական քերականագիտությանը:

Հայցականի և սեռականի պաշտպանության դիրքերն ու հիմքերը խորքով ու լայնքով վերլուծված են Պ. Շարաբխանյանի և է. Պիվազյանի «Արդի հայերենի հոլովների մասին» /ՊԲՀ, 1967, № 4/, Մ. Ասատրյանի «Հին և նոր բանավեճեր ժամանակակից հայերենի հոլովական համակարգի շուրջը» /ԲԵՀ, 1968, № 2/ հոդվածներում և Հ. Բարսեղյանի «Մանուկ Աբեղյանի հինգ հոլովի տեսությունը և նրա հին ու նոր քննադատությունները» գրքում /Եր., 1967/:

Սրանցում քայլ առ քայլ քննվում են բոլոր թեր ու դեմ փաստերը, և պատմաքնական համակողմանի, մանրակրկիտ վերլուծությամբ ապացուցվում ու հիմնավորվում է ժամանակակից հայերենի հինգ հոլովի տեսությունը: Հեղինակները վերջնականապես ցրում են նաև տարածված մի պատրանք, թե իբր Մ. Աբեղյանը ձևաբանության մեջ ընդունել է 5 հոլով, իսկ շարահյուսության մեջ, հակասելով ինքն իրեն, 8:

Սույն հանդեսի նախորդ համարում լույս է տեսել նաև Պ. Պողոսյանի «Սեռական հոլովը ժամանակակից հայերենում» բանավիճային

հոդվածը /ՊԲՀ, 1968, № 3/, որը նոր բան չի ավելացնում հիշյալ հոլովի անկախ գոյության մասին եղած դրույթի օգտին: Սեռականը տրականից տարբերակելու համար հեղինակը բերում է երկու «փաստարկ».

ա. Տրականը առնում է հոդ կամ չի առնում /ըստ որի ստանում է որոշյալ առում կամ անորոշ/, իսկ սեռականը երբեք չի առնում, բայց առանց հոդի էլ մերթ արտահայտում է որոշյալ, մերթ անորոշ առում. հմմտ. <u>այս *ծառի* տերևը, ինչ-որ *ծառի* տերև</u> կապակցությունները /և.տ., էջ 147 և հջ./:

Հենց սկզբից պետք է ասել, որ սեռականի և որոշյալ, և անորոշ առումներ դրսևորելու կարծեցյալ ունակությունը ոչ մի առնչություն չունի ձևաբանական մակարդակում հոլովների տարբերակման հետ: Նախ նման առում սեռականը /և ոչ միայն սեռականը/ կարող է ստանալ բառակապակցության մեջ կախված հոլովառու անդամի որոշչի բառային իմաստից [պարզ չէ՞ միթե, որ *այս*-ը որոշյալության իմաստ է տալիս *ծառի /ծառից, ծառով, ծառում/* բառածևին, *ինչ-որ*-ը անորոշության, ինչը որ վաղուց հայտնի է քերականագիտությանը]: Երկրորդ բառակապակցությունը, որպես քերականական միավոր, որքան մեզ հայտնի է, առայժմ գտնվում է շարահյուսական մակարդակում, ուստի և չի կարող հիմք ծառայել ձևաբանական միավորների, տվյալ դեպքում հոլովների տարբերակման համար:

Խոսքն այն մասին է, թե որևէ մեկը, այդ թվում հարգելի Պ. Պողոսյանը կարո՞ղ է որոշել *ծառի* բառածևը բառակապակցությունից ու նախադասությունից դուրս */ծառ – ծառի – ծառից – ծառով – ծառում/* սեռակա՞ն է, թե՞ տրական, որոշյա՞լ է, թե՞ անորոշ /թեև վերջին հանգամանքը հոլովների տարբերակման համար, ինչպես նշվեց, ինքնին որևէ արժեք չունի/: Կարծում ենք, որ *ոչ:*

բ. Հայերենում առկա են *իմ///ինձ, քո // քեզ*... զուգահեռները, որոնց առաջին եզրերը սեռականի հատուկ հոլովածևեր են /տե՛ս և.տ./:

Ինչ վերաբերում է այս կռվանին *իմ, քո, մեր* իբր թե սեռականի ձևերին, պետք է ասել, որ դրանք ուրիշ բան չեն, քան *ստացական դերանունները*, որոնց մասին ավելի հանգամանորեն կխոսվի ստորև:

Շարունակենք մեր քննությունը:

Նախ այն իրողությունը, որ աշխարհաբարում ձևով նույնացել են սեռական և տրական հոլովները, պետք է համարել գիտականորեն մեկընդմիշտ ապացուցված /հմմտ. ***Մ. Աբեղյան,*** Հայոց լեզվի տեսություն, Եր., 1965, էջ 338-340, նույնի Աշխարհաբարի հոլովները, Վաղարշապատ, 1908, Հայցական հոլովը մեր աշխարհաբարում, Վաղարշապատ, 1909, ***Գ. Ջահուկյան,*** ժամանակակից հայերենի հոլովման համակարգը, Եր., 1967, նույնի ժամանակակից հայերենի հոլովները, «Սով. դպրոց», 1967, № 4, ***Շարաբխանյան, Է. Պիվազյան,*** հիշ. հոդվա-

ծը, *Հ. Բարսեղյան,* հիշ. աշխ. և այլն/: Այս փաստը չեն ժխտում նույնիսկ սեռականը անկախ հոլով ընդունող շատ լեզվաբաններ: Հոդը չի փոխում դրությունը:

Երկրորդ թեև հոդը ձևաբանական կարգ է, բայց հոլովիչ չէ: Հոդի գործածությունը կարող է ոչ թե փոխել հոլովը /լինի թեկուզ սեռական և տրականի/, ինչպես կարծում են, այլ համապատասխան դեպքերում փոխել բառի շարահյուսական պաշտոնը՝ հոլովը թողնելով նույնը: Օրինակ՝ հետևյալ կապակցությունների մեջ «Այլևս չկար իմ *ընկեր* Նեսոն» և «Այլևս չկար իմ *ընկերը* Նեսոն»: Երկրորդ օրինակում *ընկեր* բառի ծայրին ընկած որոշիչ հոդը չի փոխել հոլովը և չի էլ կարող փոխել. երկու դեպքում էլ բառերը ուղղական հոլովով են դրված, բայց փոխվել են պաշտոնները: Մի դեպքում *ընկեր* բառը *գոյական որոշիչ* է, մյուս դեպքում՝ *ենթակա*: Գրեթե նույնն է վիճակը նաև սեռականի և տրականի հարցում: Տրականը միշտ չէ, որ կարող է հոդ ստանալ. այստեղ ևս վճռական դերը պատկանում է հոլովառու բառի պաշտոնին, բառիմաստին, այլ բառերի նկատմամբ ունեցած հարաբերությանը և այլն: Կան, իհարկե, չեզոք դեպքեր, երբ շարահյուսական պաշտոնը կարող է արտահայտվել հոդով և անհոդ, բայց քիչ չեն նաև այն դեպքերը, երբ այս կամ այն հոլովով դրված բառը իր այսինչ գործառույթում բացառապես հոդով է, այնինչ գործառույթում՝ բացառապես անհոդ: Օրինակ առնենք տրականը: Եթե դա *նպատակի* տրական է, ապա հոլովառու բառը բացառապես անհոդ է, ասենք՝ գնալ *ջրի, հացի, աշխատելու, աղջիկ տեսնելու, պարի, կռիվի* և այլն /հմմտ. նաև ***Մ. Աբեղյան,*** Հայոց լեզվի տեսություն, Եր., 1965, էջ 437/: Իսկ հետևյալ բնույթի կապակցությունների մեջ՝ «Եվ ... կանչեցի նրանց հրդեհի *պարիճ*» կամ «Մի՞թե ձեռս կգնա իմ *հարազատիճ*», ինչպես վկայում է Վ. Առաքելյանը, նպատակայնության ըմբռնումը *պարիճ* և *հարազատիճ* բառերի մեջ մթագնել է. դրանք անուղղակի խնդիրներ են /հմմտ. ***Վ. Առաքելյան,*** հիշ. աշխ. , էջ 111/: Իսկ «Ամեն մարդ գնաց իր *գործին*», «Գնաց իր *աշխատանքին*» տիպի նախադասություններում *գործին, աշխատանքին* բառերի մեջ այլևս չկա անխառն նպատակայնություն. դրանք ևս ավելի շատ խնդիր են և արտահայտում են հանգում, քան նպատակ:

Նպատակի տրականին հակառակ *ժամանակի* տրականը անխտիր գործածվում է հոդով. «*Լուսաբացին, շաղ ու բացին* վարդերը սև թերթեր բացին» /Ա. Վշտունի/, «ժամը *մեկին* սկսվեց բանավեճը» և այլն: Այս օրինաչափությունը հաստատվում է Վ. Առաքելյանի «Հայերենի շարահյուսության» և հատորի «ժամանակի պարագան տրական հոլովով» ենթագլխի /էջեր 358-366/ և նույն հեղինակի՝ «Ժամանակակից հայերենի հոլովների և հոլովական կապակցությունների իմաստային առումները» գրքի «Ժամանակի տրական» խորագրի տակ՝ 115-

120 էջերում, բերված հարյուրավոր օրինակներով, որոնք քաղված են գիտահրապարակախոսական և գեղարվեստական աղբյուրներից, այլև ժողովրդական հանապազօրյա խոսակցական լեզվից: Այս նախադասություններում ժամանակի տրականը հանդես է եկել որոշիչ հոդով, մի քանի դեպքերում նաև ցուցական հոդով /*այս վայրկյանիս, այս րոպեիս*/: Նույնը ապացուցվում է Մ. Աբեղյանի բերած բազմաթիվ ու բազմազան փաստերով /տես ***Մ. Աբեղյան,*** հիշ. աշխ., էջ 444-446/:

Հարյուրավոր օրինակների մեջ կա 2 թե 3 դեպք առանց հոդի: Սրանց մասնակի քննությունից պարզվում է հետևյալը: Դրանցից մեկը Հ. Թումանյանի հայտնի «Եղջերուն» պատմվածքի սկիզբն է՝ «Մի *սեպտեմբերի* մեր գյուղացի որսկան Օսեփը ինձ գիշերակաց որսի տարավ եղնուտի կիրճը»: Այստեղ որոշիչ հոդի բացակայությունը պայմանավորված է *մի* անորոշի առկայությամբ: Նման կիրառությունը անսովոր է ու մերժելի: Նույնպիսի օրինակ կա Ակս. Բակունցի մի պատմվածքում. «*Մի պատարագի* երեցին հարցնում են...» ***Ա. Բակունց,*** երկեր, 313/: երրորդ օրինակը «Վարդանանքից» է. «Ես պատշաճ համարեցի հրավիրել ձեզ պալատ արքայի պաշտոնյաների *ներկայության*» /էջ, 60/:

Այս վերջին օրինակի մասին Վ. Առաքելյանը իրավացիորեն նկատում է, որ *ներկայության* բառի մեջ մասամբ մթնել է ժամանակի իմաստը, և դրսևորում է հարակից գործողություն, օրինակ «...Հրավիրել ձեզ պալատ արքայի պաշտոնյաների *ներկայությամբ*», որտեղ ժամանակի գաղափար այլևս չկա /հիշ. աշխ., էջ 120/: Սրան ավելացնենք, որ ժամանակային հարաբերությունը քիչ է զգացվում նաև Ակս. Բակունցի օրինակում «*Մի պատարագի* երեցին հարցնում են», որտեղ ավելի ակնբախ է ստացականության իմաստը /հատկացուցչային/ *պատարագի երեցին* կամ *ժամանակ* կապական բառի զեղչում /*պատարագի ժամանակ*/:

Ահա նախադասության մի քանի անդամ, որոնք հոդ չեն ստանում. տրական կողմնակի ենթական /«*Դռան* բացվելուն պես...». ուղղական կողմնակի ենթական ստանում է, «*Դուռը* բացվելուն պես...»/, տրական գոյական որոշիչը /*ջրի* գին, *կրակի* գին/, կոչականը /«Բարձր *սարեր*, Այ *սարեր, ձեն եմ տալիս ձեզ*, սարե՛ր...», Հ. Թում./: Անորոշ է կիրառվում և հատկացուցիչը, իսկ եթե սա իր մեջ ներառում է նաև հատկացյալը այն առարկայի գաղափարը, որի վրա դրված է հատկացուցիչը իբրև անվան վերադիր, ապա, նայած իր քերականական ձևին, ստանում է մեկ կամ երկու հոդ /Սուրենի – Սուրենի*ը*, *Սուրենենց* – *Սուրենենց*ը/: Նման միավորները դիտվում են որպես բառի ուղիղ ձև ուղղական հոլով, և իրենց հերթին կարող են հոլովվել և հատկացուցիչ դառնալով կրկին կենթարկվեն նույն օրինաչափությանը անհոդ գոր-

ծառությանը:

Շարահյուսության խնդիրն է բացահայտել, թե նախադասության որ անդամն է կիրառվում հոդով, որը անհոդ, և քերականական ու իմաստային ինչ հարաբերություններ են ի հայտ գալիս կապված հոդի հետ, ինչը մեզանում դեռևս ըստ հարկի ուսումնասիրված չէ:

Պարզ է ու որոշ միայն մի բան. հոդը ուղղակիորեն կապված է հոլովի գործառության հետ: Մի դեպքում *բացառվում է* նրա *առկայությունը*, մյուս դեպքում *բացակայությունը* նայած թե նախադասության ինչ անդամ է ձևավորվում: Կան և չեզոք դեպքեր, երբ հոդը կարող է և լինել, և չլինել:

Այսպիսով գիտական ոչ մի հիմք չկա տրականը սեռականից հոդով տարբերակելու համար:

Հատուկ թեքույթ չունեցող հոլովները առանձին հոլով ընդունելու հետևանքով ստացվել է մի շփոթ վիճակ, որտեղ երեք զույգ տարբեր համարվող հոլովներ ուղղականն ու հայցականը, սեռականն ու տրականը, տրականն ու հայցականը, եթե ունեն նույն ձևը, ոչ միայն բառազուգորդությունից դուրս, այլև զուգորդության մեջ հաճախ դժվար, գրեթե անհնարին է զանազանել: Ի դեպ հոլովը շարահյուսական պաշտոնով և պաշտոնը հոլովով որոշելը հանգեցրել է այն բանին, որ ժամանակակից հայերենի հոլովների քննությանը նվիրված երկու շատ հայտնի հեղինակների մի հոդվածում, որտեղ թվում է, թե ամենից շատ զգուշություն պետք է ցուցաբերվեր հոլովի և նախադասության անդամի կամ պաշտոնի որոշման հարցում, օրինակներից մեկում խառնվել են նախադասության անդամները: «Ես խոսում եմ *հայոց լեզվի դասախոսի հոդվածի սխալների* մասին» թափանցիկ և. պետք է ասել անպատշաճ օրինակի բոլոր սեռականները համարված են «*հատկացուցիչ-սեռական*» /*Ա. Ղարիբյան, Ալ. Մարգարյան*, Ընդդեմ կամայականությունների, «Սովետական դպրոց», 1966, № 10/: Դժվար չէ նկատել, որ վերջին ընդգծված բառը /*սխալների*/ այդպիսին չէ, այլ կապվող բառ, որը իր կապի հետ միասին վերաբերության խնդիր է /«սխալների մասին»/.

Ճիշտ նույն ձևով, կառչած մնալով բառի շարահյուսական պաշտոնից, շատ անգամ անհնարին է որոշել բառի տրական և տրականաձև հայցական հոլովները, հատկապես ներգործական բայերից կազմված պատճառական բայ-ստորոգյալ կամ *տալ* բայով հարադրված բայերով / որոնց առաջին բաղադրիչը անորոշ դերբայն է/ ստորոգյալ ունեցող նախադասություններում, որտեղ առկա են սեռի պահանջով դրված երկու խնդիրներ մեկը տրականաձև, մյուսը ուղղականաձև: Օրինակ «*Մեկին* մի *բան* սովորեցրին», «*Ամեն մեկին* իր *թափածը* հավաքել տվին» և այլն: Ընդգծված տրականաձև խնդիրնե-

րը ոմանք համարում են տրական, ոմանք հայցական:

Հոլովական ներկայումս տիրապետող տեսության մասին խոսելիս չի կարելի անտեսել սեռական-տրականով խնդիրներ պահանջող կապերի հետ գոյականների և այլ խմբի բառերի հոլովառության հետ կապված տարբեր ուսումնասիրողների իրարամերժ պնդումները, տեսակետները: Այստեղ, ինչպես բազմիցս վկայված է, բացակայում է բաժանման ընդհանուր սկզբունքը, քանի որ գրեթե չկա հարցի մասին քիչ թե շատ միասնական կարծիք ու ըմբռնում:

Վերցնենք *պես* կապը: Սրա հետ առնչվում են քերականական հետաքրքիր իրողություններ: Կան քերականներ, որոնք այս կապի խնդիրը, անձնական դերանունների համապատասխան ձևերը չհաշված, համարում են սեռական, սակայն եթե կապվող բառը արտահայտված է անորոշ դերբայով և ունի որոշող հոդ, ապա տրական: Վ. Առաքելյանի կարծիքով «ժամանակային /.../ հարաբերությունը /.../ դրսևորվում է դերբայների տրականով խնդրի հետ, որտեղ *պես* ցույց է տալիս այնպիսի ժամանակ, որ անմիջապես հաջորդում է դերբայի գործողության կատարման ժամանակին»: Սիա օրինակներ «Առավոտյան *արթնանալուն պես* զգաց, որ...». «Տուն *հասնելուն պես* Մացակը լամպը վառեց...»: Հեղինակը չի բացառում նաև սեռականով նույն կիրառությունը բերելով հետևյալ օրինակը «*Իրիկնանալու պես* տեղաշորի մեջ էր մտնում» /***Վ. Առաքելյան,*** հիշ. աշխ., էջ 276/:

Կա *պես* կապի հետ անորոշ դերբայի մի այլ կիրառություն ևս, որը դեռևս քիչ ուշադրության է արժանացել մեզանում. դա անորոշ դերբայի առանց հոդի իբրև ձևի պարագա հանդես գալն է *պես* կապի հետ: Սա այն դեպքն է, երբ հոդի առկայությունը փոխում է բառի պաշտոնը նախադասության մեջ: Այսպես, օրինակ, «*Խոսելուն պես* սկսեց լաց լինել». ընդգծվածը ժամանակի պարագա է: Հաջորդ նախադասության մեջ «Չկա ավանդական հաստափոր Զիմզիմովը, չկա մելոդրամատիկ, *խոսելու պես* լացող կամ *լալու պես* խոսող Պեպոն»: «*Խոսելու պես* լացող» և «*լալու պես* խոսող» կապակցություններում ընդգծված կապի խնդիրները դերբայական դարձվածի ձևի պարագաներ են, իհարկե, կապով հանդերձ:

Շատերի կարծիքով այս տիպի կապի խնդիրները պետք է սեռական համարել, որովհետև նույն կապը գոյականների հետ սեռական հոլովով է դրվում ձևի պարագա դառնալիս, օրինակ «*Սարի պես* մեջքիդ կանգնած յար ունես» և այլն: Ստացվում է, որ միևնույն կապի խնդիրը իր միևնույն հոլովական վերջավորությամբ /կամ հերթագայությամբ/ մի դեպքում տրական է, եթե այսինչ իմաստն է արտահայտում, այսինքն ժամանակի պարագա է, մյուս դեպքում սեռական, եթե մի այլ իմաստ է արտահայտում, ասենք ձևի պարագայի: Իսկ եթե

իմաստներն էլ, պաշտոններն էլ նույնն են, ինչպես վերը բերված ժամանակի տրականի վերաբերյալ օրինակում, ապա մի դեպքում բառը սեռական է, եթե անհոդ է /«*Իրիկնամուլու* պես տեղաշորի մեջ էր մտնում»/, այլ դեպքում տրական, եթե հոդով է /«*Իրիկնամուլուն* պես տեղաշորի մեջ էր մտնում»/ և այլն:

Ըստ Վ. Առաքելյանի *առանց* և *համուն* կապերը պահանջում են սեռական հոլովով խնդիր /համուն *խաղաղության*, առանց *խաղաղության* և այլն, հիշ. աշխ., էջ 200, 246/ չհաշված երկու դեմքի անձնական դերանունները, մինչդեռ Ս. Աբրահամյանի կարծիքով այդ կապերը դրվում են տրական հոլովի վրա /***Ս. Աբրահամյան***, Չթեքվող խոսքի մասերը և նրանց բառական ու քերականական հատկանիշների փոխհարաբերությունները ժամանակակից հայերենում, Եր., 1965, էջ 352/:

Ըստ Վ. Առաքելյանի, Ս. Աբրահամյանի և Ա. Մարգարյանի սեռական հոլովով խնդիրներ են առնում *մոտ, վրա, պես, հետ, չափ* կապերը չհաշված առաջին և երկրորդ դեմքի դերանունները /հմմտ. ***Վ. Առաքելյան***, հիշ աշխ., էջեր 249, 265, 274, ***Ս. Աբրահամյան***, հիշ. աշխ., էջ 350, ***Ալ. Մարգարյան***, Արդի հայերենի կապերը, Եր., 1955, էջ 47/: Նրանց կարծիքով *սարի վրա, սարի պես, սարի չափ* և նման կապակցություններում *սարի* բառածևը սեռական է, իսկ եթե ունենանք *մեզ պես, ձեզ վրա*, ապա *մեզ, ձեզ* ձևերը տրական են:

Գիտական գրականության մեջ եղած այս տարակարծությունները չէին կարող չանդրադառնալ գործնական-դպրոցական քերականության մեջ:

Թերևս ավելի տրամաբանական լիներ հիշյալ կապերի նաև գոյական խնդիրների հոլովը համարել տրական, այսինքն եթե *մեզ պես* կապակցության մեջ *մեզ*-ը տրական է, ապա *Սուրենի պես* կապակցության մեջ ևս *Սուրենի*-ն պիտի տրական լիներ: Եվ պետք է ասել, որ այս հակասությունը հաղթահարելու համար որոշ գործնական քերականություններում այդպես էլ վարվում են: Այդ միևնույն կապերի խնդիրները, Գ. Սևակի կարծիքով, դրվում են միայն տրական հոլովով: «Անիսկական կապ են կոչվում, - գրում է Գ. Սևակը, - *մոտ, վրա, հետ, պես, չափ* գոյականները, երբ նրանք դրվում են տրական հոլովով կապի խնդրի վրա» /***Գ. Սևակ***, Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Եր., 1959, էջ 97, 1965, էջ 97 և այլ հրատարակություններ/:

Բայց ահա է. Աղայանի և Հ. Բարսեղյանի նոր դասագրքում նույն վերը քննված *մոտ, վրա, պես, չափ, հետ* և այլ կապերի խնդիրները համարված են սեռական հոլովով դրված երկու դեմքի /առաջին և երկրորդ/ դերանունների վերապահությամբ /***Է. Աղայան, Հ. Բարսեղյան***, Հայոց լեզվի դասագիրք, Եր., 1965, էջ 327/:

Հայտնի է, որ մի շարք այլ կապեր, ասենք *առաջ, առջև, տակ,*

*մեջ, ետև, շուրջ, դեմ, դիմաց* և այլն բացառապես պահանջում են սեռական հոլովով խնդիր՝ *իմ առաջ,* և այլն /մի պահ ընդունենք, որ հայերենը ունի սեռական հոլով, և *իմ*-ը հենց սեռական է՝ անկախ վերջինիս խոսքամասային պատկանելությունից/: Այս կապերի խնդրի հոլովի մասին տարակարծություններ չկան և չեն կարող լինել, որովհետև անձնական դերանուններն էլ սրանց հետ դրվում են ենթադրյալ սեռական հոլովով /ինչպես հենց նոր տեսանք փակագծում/: Եվ ահա դասագրքում նշված ձևով կապվող բառի հոլովական կիրառությունների բացատրության ժամանակ գործնականում հնարավոր է, որ ստեղծվի հետևյալ ոչ այնքան հաճելի տեսարանը՝ կապված զույգ հոլովների արհեստական տարբերակման հետ:

Բերելով մոտավորապես այսպիսի մի նախադասություն «Գրքերի կապոցները դարսված են սայլի վրա», դիցուք, դասատուն բացատրում է, թե *սայլի վրա* կապակցության մեջ *սայլի* բառը տրականով է դրված, ապա նկատել է տալիս, որ եթե հանկարծ, ասենք, «Սայլը շուռ գա, և գրքերը թափվեն *սայլի շուրջը, սայլի առջև* կամ *սայլի տակ*», ապա այս դեպքում արդեն *սայլի* բառաձևը կփոխվի *սեռականի*: Չհասկանալով և ի վիճակի էլ չլինելով ըմբռնել, թե ինչ կատարվեց այստեղ, աշակերտները տարակուսանքով կհարցնեն, թե ինչո՞ւ նույն գրքերը, եթե *սայլի վրա* լինեն, *սայլի*-ն պետք է լինի տրական հոլով, իսկ եթե հանկարծ թափվեն *սայլի տակ* կամ *սայլի շուրջը, սայլի*-ն կփոխվի սեռականի, թեև ձևով նույնն է: Եվ ուսուցիչը չի կարող սայլը տեղից շարժել, երբ *տակ*-ը պահանջում է սեռական հոլովով խնդիր, իսկ *վրա*-ն տրական /ինչպես ընդունված է ըստ նորմատիվ քերականության, ըստ դասագրքերի/:

Իհարկե, խելոք ու բանիմաց ուսուցիչը կարող է նաև այսպիսի բացատրություն տալ, թե *վրա, մոտ* և նման կապերի հետ անձնական դերանունների առաջին և երկրորդ դեմքերը դրվում են տրականով */ինձ վրա, ինձ մոտ/,* իսկ *տակ, մեջ, շուրջը* և նման կապերի հետ նույն դերանունները առնում են սեռական հոլովով խնդիր */իմ տակ, քո շուրջը, մեր մեջ* և այլն/, ուստի և համաբանությամբ այս օրենքը տարածվում է նաև գոյականների վրա, որով *սայլի վրա* լինելու դեպքում *սայլի*-ն կհամարվի տրական, իսկ *սայլի տակ* կամ *սայլի մեջ* լինելու դեպքում *սայլի*-ն սեռական է:

Սակայն այս բացատրությունն էլ չի կարող համոզել աշակերտներին, որովհետև նրանց գիտակցության մեջ *սայլի վրա* և *սայլի տակ* կապակցությունների միջև ոչ մի իրական ու տրամաբանական և մանավանդ լեզվական-ձևական տարբերություն չկա, որովհետև, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ա. Մարգարյանը, *սայլի* բառը մի տեսակ հատկացուցիչ է *վրա, տակ, շուրջը* և նման տարածական հարաբե-

րություն արտահայտող կապերի համար /հիշ.աշխ., էջ 50/, թեև քերականորեն կապի խնդիրները նույնը լինելով հոլովները տարբեր գիտնականների կարծիքով տարբեր են:

Կապերի առնչությամբ տարակարծություն է առաջացել նաև տրական և տրականածև հայցական հոլովների վերաբերյալ: Օրինակ Ս. Աբրահամյանի կարծիքով *առանց* կապը եթե դրվի առաջին և երկրորդ դեմքերի անձնական դերանունների վրա /*առանց ինձ, առանց քեզ*/ ապա *ինձ* և *քեզ* բառածևերը տրական կլինեն /***Ս. Աբրահամյան***, հիշ.աշխ., էջ 352/: Ըստ Վ. Առաքելյանի այս կապակցություններում «հնարավոր է, որ *քեզ, ծեզ, մեզ, ինձ, նրան* և այլն *ոչ թե տրական հոլովով լինեն, այլ հայցական*, որովհետև աշխարհաբարում *առանց* կապը բնականորեն առնում է նաև հայցականով խնդիր» /*առանց այդ, առանց այն* և այլն. ***Վ. Առաքելյան,*** հիշ. աշխ., էջ 20. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Այս բոլոր անլուծելի հակասությունների իրական աղբյուրը վաղուց իրենց ձևերը կորցրած ու մեռած-ջնջված հոլովներին սեռականին ու հայցականին արհեստականորեն հարություն տալն ու ժամանակակից հայերենի հոլովական հարացույցի մեջ մտցնելն է: Նման տեսությունը հենվում է ավանդույթի վրա և գրեթե բացառում է պատմական ամեն մի զարգացում, ամեն մի ավանդախախտություն /պրոֆ. Գ. Սևակի դիպուկ արտահայտությամբ/, տվյալ դեպքում չի ընդունում հայերենի հոլովների տեղաշարժերի հնարավորությունը, քանակական ու որակական փոփոխությունները:

Արժե այստեղ հիշատակել 7 հոլով պաշտպանող հեղինակավոր լեզվաբաններից մեկի կարծիքը խնդրո առարկա հարցի մասին: «Այսպիսով, - գրում է Ար. Ղարիբյանը, - մեր հայոց լեզուն *չորս հազար տարի, ինչ կերպարանք էլ որ ստացել է, պահպանել է սեռական և հայցական հոլովական օրինաչափությունները* մերթ ուժեղ, մերթ ավելի թույլ արտահայտված...» /***Ա. Ղարիբյան***, հիշ. աշխ., էջ 90. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

/Փակագծերի մեջ նկատենք, որ թեև գործածում է *թույլ* արտահայտությունը, բայց դա այսօրվա հոլովներին չի վերաբերում. վերը տեսանք, թե ինչպես նա ընդգծում էր, որ սեռականի և տրականի առանձնացման համար «հոդն ընդունելն ու չընդունելը իսկությամբ *շատ ուժեղ տարբերիչ հատկանիշ է»*. ն.տ., ընդգծումը մերն է - Ա.Պ.: Եթե իրոք հոդն է ուժեղը, ապա թող թույլ տրվի հարցնել՝ իսկ ե՞րբ են սեռականն ու տրականը ունեցել դրանից *ավելի թույլ* արտահայտված «տարբերիչ հատկանիշ»/:

Ուրեմն ի՞նչ է ստացվում. եթե հայերենը չորս հազար տարի անխախտ պահպանել է 7 հոլովները, մի՞թե հիմք կա կասկածելու, որ *հե-*

*տագա չորս հազար տարում էլ չի պահպանի նույնը իր զարգացման ընթացքից և ուղուց անկախ,* կամ ինչպես արգո հեղինակը կասեր *«ինչ կերպարանք էլ որ ստանա»:*

Սա լոկ ցանկություն է, իհարկե, իրականությունը բոլորովին ուրիշ է:

Իրականությունը այն է, որ *քերականության մեջ չկան հավերժական կարգեր. հոլովներն էլ, նրանց թիվն ու արտահայտությունն էլ մշտական, պարտադիր ու անփոփոխ չեն լեզուների համար.* Դրանք պատմական բնույթ ունեն. լեզվից լեզու, ինչպես և նույն լեզվի զարգացման տարբեր փուլերում փոխվում են նրանց թիվը, կառուցվածքային հատկանիշները և կիրառական ոլորտները: Կան հոլովներ, որոնք առկա են մի լեզվում, բայց բացակայում են այլ լեզվում:

Այսպես հունգարերենը ունի 21 հոլով, ֆիններենը 16, էստոներենը 14, իսկ անգլերենը միայն 2: Հին պարսկերենում հոլովական վերջավորությունները արդեն մաշվել էին, և դրանց իմաստը արտահայտվում էր նախադրություններով ու ետադրություններով. միջին պարսկերենում պահլավերենում այլևս չկար ոչ մի հոլով: Ուշ շրջանում արդեն նոր ժամանակներում, իբրև սեռականի ցուցիչ սկսեց գործածվել «իզաֆեթը» /«էզաֆե» -- հավելադիր/, որը և անցավ նոր պարսկերենին: Այստեղ, այսպիսով, վերականգնվեց նախկին մեռած հոլովական կարգը, քանի որ սեռականի ստեղծումով հոլովի արժեք ստացավ և բառի ուղիղ ձևը ուղղական:

Հասկանալի է, որ հոլով չի կարող լինել առանց հակադրության. որտեղ չկա ձևերի հակադրություն, չկա և հոլով: Ուրեմն հոլովների նվազագույն թիվը երկուսն է, մեկը բառի ուղիղ ձևը զրո վերջավորությամբ: Չի բացառվում ուղղականի համար համապատասխան վերջավորության առկայությունը. օրինակ հին հայերենի հոգնակին, այլև լատիներենը, բայց դա չի փոխում հարցի էությունը: Այս դեպքում էլ թեքույթը /կամ թեքույթները/ կամ հերթագայությունը /հերթագայությունները/ հակադրվում են ուղղականի ձևույթավոր վերջավորությանը: Ուրեմն երկու հոլովներից, պայմանականորեն ասած առաջինը կլինի ուղղական, իսկ մյուսը սրան հակադրվող ձևը որևէ թեքույթով /լինի վերջավորություն թե հերթագայություն/ երկրորդ հոլով համապատասխան անվանումով կամ հենց թվահամարով:

Բառի ուղիղ ձևը ընդհանրական հոլով է համարվում, որովհետև նրանով արտահայտվում են բոլոր մյուս հոլովների իմաստները օժանդակ բառերի նախադրությունների կամ ետադրությունների կամ այլ ածանցիկ միջոցների օգնությամբ: Օրինակ նոր պարսկերենում *քաղաք* բառի ուղիղ ձևն է شهر.

*քաղաքից* - شهرزا , *քաղաքով* - شهر با, *քաղաքում*- شهردر , հայց. *քաղա-*

*քը* - ررهش և այլն, որտեղ ب ,ز ,د ձևույթները բոլորը նախդիրներ են, իսկ ر -ն ետադրություն է: Սրանք, ավելանալով բառի ուղիղ ձևին, արտահայտում են գոյականների շարահյուսական տարբեր հարաբերություններ: Այդպես է և անգլերենում, ֆրանսերենում և այլն:

Պատահում է, որ նույն լեզվի զարգացման միևնույն փուլում տարբեր խմբերի բառեր պահպանում են տարբեր քանակությամբ հոլովներ: Օրինակ մեր արևելյան աշխարհաբարում ձևավորվել է մի նոր ներգոյական հոլով *–ում* վերջավորությամբ, բայց այս հոլովը չունեն անձի հատուկ և հասարակ անունները, *ա* և *ո* ներքին և *ան* արտաքին հոլովման բառերի մեծ մասը, քանի որ չունենք *տնում, մարդում, ուսումում, եղբորում* և նման ձևեր: Դրանց փոխարեն հիշյալ բառերի ներգոյականի իմաստը դրսևորվում է հոլովակապային կառույցով *մեջ* կապով և իր տրականով արտահայտված խնդրով /*մարդու մեջ* և այլն/:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: Որոշ քերականներ հակամետ են կարծելու, թե **մարդու մեջ, սրա մեջ, ձյան մեջ** և նման ձևեր նույնպես ներգոյական են. տես. օրինակ, Ա.Ղարիբյանի «Հայոց լեզվի դասագիրքը». եր., 1954 և այլ բազմաթիվ հրատարակություններ, հոլովների հարացույցները: Նույն կարծիքը պաշտպանում է նաև Էդ.Աղայանը իր «Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը» գրքում /Եր., 1967, էջ 300 և հջ./: Այս դրույթը մեզ համար ընդունելի լինել չի կարող: Հայերենը այսօր կապերով հոլովներ չունի, չնայած որ գրաբարում կային նախդրիվ ձևեր: Դա խորթ է արդի հայերենի լեզվական կառուցվածքին և կարող է դիտվել իբրև օտարաբանություն: Միևնույն հաջողությամբ մեկ ուրիշը կարող է պնդել, թե, ասենք.«Մայրը իր երեխաների հետ եկավ» նախադասության մեջ **երեխաների հետ-ը** գործիական է, քանզի իմաստով և կիրառությամբ նույնական է **երեխաներով** ձևի հետ: Եթե իրոք **գրքի մեջ** հոլովածև է ներգոյական, **գրքի տակ-ը** ինչո՞վ է պակաս նրանից. թող սա էլ լինի ներքոյական հոլով, **գրքի վրա-ն** էլ **վերգոյական հոլով** և այլն: Բայց սա բառախաղ է, ուրիշ ոչինչ:*

*Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ **մեջ** կապը կարող է միանալ նախորդ բաղադրիչին և կազմել բարդություններ, ինչպես **մարդամեջ, գյուղամեջ,** նաև առանց հոդակապի **կալմեջ** և այլն, բայց այստեղ էլ այն ներգոյականի հոլովական իմաստ չունի, ինչը վկայում է նրա դեռևս հոլովական ձևույթի վերածված չլինելու մասին: Դրանք սովորական բարդություններ են:*

Այսպիսով հայերենում որոշ խմբի բառեր ունեն միայն 4 հոլով /եթե սեռականն ու հայցականն էլ ներառենք 6/: Սրան ավելացնենք նաև, որ որոշ բառեր *ոչ միայն ներգոյական չունեն, այլև ուղղական,*

*այսինքն բառի ուղիղ ձևը*: Այդպիսիք են փոխադարձ դերանունները *միմյանց, իրար, մեկմեկու /մեկմեկի/, որոնց ուղղականի հին ձևերը միմեանք, իրեարք* մաշվել են և ժամանակի ընթացքում դուրս ընկել: Եվ քանի որ ներգոյական ևս չունեն, ուստի սրանց համար մնում է 3 հոլով /սեռականն ու հայցականը ներառյալ՝ 5 հոլով/:

Հետաքրքիր իրողություն են ներկայացնում որոշ ցուցական դերանուններ *այստեղ, այդտեղ, այնտեղ* և հարցահարաբերական դերանուն *որտեղ*-ը, որոնք իրենց յուրահատուկ մակբայական իմաստի պատճառով գրեթե զուրկ են ուղղական հոլովի կիրառություններից /ենթակա, ստորոգելիական վերադիր և այլն/: Ուրեմն պետք է կարծել, թե նրանք չունե՞ն ուղղական /և ներգոյական/, բայց ունեն մյուս թեք հոլովնե՞րը *այստեղի, այստեղից, այստեղով*, և հայցակա՞ն *այստեղ*: Ուրեմն ուղիղ ձևը *ուղղական չէ՞*, բայց *հայցակա՞ն է*: Պարզվում է, որ հայերենում որոշ հոլովվող բառեր ոչ միայն յոթ, այլև հինգ ձև էլ չունեն, ուստի և խոսք չի կարող լինել այս տիպի բառերի համար 7 հոլովի ընդունման մասին /ինչպես պակասավոր բայերը՝ եղանակաժամանակային կարգի նկատմամբ/:

*ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ: «**Որտե՞ղ** է ցավում», «**Այստեղս** է ցավում» և նման տիպի կիրառություններում **որտեղդ, այստեղս** ենթակա են դարձել շնորհիվ հոդի, առանց որի նրանք տեղի պարագա են. հմմտ. «**Այստեղ** ցավում է» - ի՞նչը, ինչ-որ բան, ուր **այստեղ**-ը չէ արդեն ենթական, այլ **ինչ-որ բան**-ը: Այս մասին տես նաև **Ա. Մարգարյան, Մ. Ասատրյան, Դ. Ջրաղացպանյան**, Հայոց լեզու. բուհական դասագիրք ռուսական բաժինների համար /Եր., 1964, էջ 97/: Հեղինակները հիշյալ դերանունների համար նշում են միայն երեք հոլով՝ **սեռ., բաց., գործ.**: Բացառում են ուղղական, հայցական, տրական և ներգոյական հոլովները: Սակայն չգիտես ի՞նչ տրամաբանությամբ բառի ուղիղ ձևը տեղի պարագայի պաշտոնով չեն համարում գոնե հայցական, այսինքն ինչու՞ «Նա հեռացավ **այստեղից**», «Նա անցավ **այստեղով**» նախադասություններում ընդգծված տեղի պարագաները հոլովածներ են, իսկ «Նա եկավ **այստեղ**» նախադասության մեջ նույն դերանուն-տեղի պարագան հոլովածն հայցական հոլով չէ: Նկատենք, որ հեղինակները այս գրքում պաշտպանում են յոթ հոլով: Հետագայում Մ. Ասատրյանը հրաժարվեց այս տեսությունից: Ստացվում է, որ եթե թեք ձև է, հոլովածև է, ուղիղ ձև/ուղղականձև/ է հոլով չէ՞:*

Որոշ լեզուներում հոլովների թիվը աճում կամ նվազում է գոյականների հոգնակի թվում: Օրինակ լատիներենում գոյականների եզակին պահում է 6, երբեմն 5, իսկ հոգնակին՝ 4, երբեմն 3 հոլով: Այս

օրինաչափությունը մասամբ առկա է նաև հայերենում: Օրինակ *տնում* ձևը չկա, բայց *տներում* ձևը կա: Երբ ասում ենք, թե հայերենի այսինչ խմբի բառերը չունեն ներգոյական հոլով կամ ռուսերենի բոլոր բառերը չունեն բացառական հոլով, քաջ գիտակցում ենք, որ հայերենում բոլոր բառերը կարող են ունենալ ներգոյականի, իսկ ռուսերենում, անգլերենում կամ պարսկերենում /և ընդհանրապես ձևաբանական լեզուներում, որոնք կորցրել են համապատասխան հոլովները/ բացառականի իմաստ, որը հատուկ հոլովիչների բացակայության պատճառով կարող է արտահայտվել օժանդակ բառերի օգնությամբ կամ այլ միջոցներով /օր. ռուս. **Мой брат приехал** ***из москвы,*** անգլ. My brother came *frome Moskow,* պարսկ. برا درم ا زمسکوآمده /:

Եվ դա ինքնին հասկանալի է, քանի որ այստեղ նկատի է առնվում հոլովների տարբերակման միայն և միմիայն ձևաբանական հատկանիշը հատուկ հոլովիչի առկայությունը, այլ ոչ թե հոլովական իմաստը կամ նախադասության այսինչ անդամի շարահյուսական հարաբերությունը, որը համապատասխան հոլով չունեցող լեզուներում դրսևորվում է յուրովի:

Առաջնորդվելով 7 հոլովի տեսությամբ և առաջնությունը տալով իմաստային գործոնին, անտեսելով ձևական հատկանիշները, լեզուների զարգացման բնական ու իրական ընթացքը ժամանակակից հնդեվրոպական շատ ու շատ լեզուներում կարելի է «վերականգնել» վաղուց մաշված ու ջնջված հոլովները, որովհետև թեև վերջավորությունները կամ հերթագայությունները ջնջվել են, բայց առարկայական հարաբերությունները /բառերի շարահյուսական հարաբերությունները/ հո չէի՞ն կարող ջնջվել: Ասենք անգլերենում պահպանվել է թեք հոլովներից միայն սեռականը, բայց կարո՞ղ ենք պնդել, թե այստեղ կա միայն *հատկացուցիչ-հատկացյալի* հարաբերություն, և բացակայում են *ենթակայի* և *ուղիղ խնդրի, անուղղակի խնդիրների, պարագաների* զանազան հարաբերությունները, նույնը և ֆրանսերենում, նոր պարսկերենում և այլ լեզուներում: Օր. անգլերենում « Please, give me your book, I want to read it» տիպի նախադասություններում բացորոշ առկա է ուղիղ խնդրի /ներգործվողի /book, it/ և ենթակայի /ներգործողի – I/ հարաբերությունը: Առաջնորդվելով հայերենում ընդունված սկզբունքով ու տրամաբանությամբ հաջողությամբ կարելի է «անցկացնել» անգլերենում հայցական և այլ հոլովների գոյության տեսությունը, քանի որ սրան ևս կարելի է հարմարեցնել հոլովի վերաբերյալ «ձևի և իմաստի հակադրամիասնության» դրույթը. չէ՞ որ բառերի դասավորությունը, որով տվյալ դեպքում արտահայտվում է ուղիղ խնդիրը, նույնպես քերականական-ձևական հատկանիշ է, չնայած հայցականն ու ուղղականը նույն ձևն ունեն բառի ուղիղ ձևը, ինչպես մասամբ և

հայերենում: Այսպես և այլ լեզուներում կարող ենք դնել նրանցում չեղած ցանկացած հոլովը, որի այսինչ լեզվում արտահայտած շարահյուսական հարաբերությունը մեկ ուրիշ լեզվում դրսևորվում է տվյալ լեզվին հատուկ որևէ եղանակով բառերի դասավորությամբ, նախդիրներով, ձայներանգով և այլ օժանդակ միջոցներով: Եվ ոչ միայն այդ նույն հաջողությամբ կարելի է մի լեզվի քերականական և այլ կարգեր հարմարեցնել մի այլ լեզվի, կամ նույն լեզվի հին, մեռած կարգերը վերակենդանացնել նրա զարգացման նոր փուլերում, ինչպես վարվում են մեզանում:

Հիմք ունենալով իմաստային գործոնը և շրջանցելով հատուկ հոլովական ձևի անհրաժեշտությունը երբեք չի կարելի ճանաչել լեզվի հոլովական համակարգի պատկերը համաժամանակյա /սինխրոնիկ/ տեսանկյունով, որովհետև չի կարելի որոշել, թե լեզվի զարգացման այսինչ եզակի փուլում բառի այսինչ հոլովական ձևի մեջ շարահյուսական ո՛ր իմաստը կամ հարաբերությունն է առաջնային: Դիցուք բառի ուղիղ ձևը արդի հայերենում. սրա մեջ բայի կրող խնդրի մի տեսակի՝ իրի առումով կրող խնդրի՞, թե՞ բազմաթիվ պարագաների կիրառությունն է առաջնային, որով հայցական հոլովը սահմանելիս պետք է հիմնվել այս պարագաների՞, թե՞ ուղիղ խնդրի, այսպես ասած, առաջին խմբի՝ իրի առումով ուղիղ խնդրի իմաստային առանձնահատկությունների կամ շարահյուսական կիրառությունների վրա /ուղիղ խնդրի երկրորդ խումբը դրվում է տրականածև կոչված հայցականով/:

Հիշյալ հոլովի սահմանման այս երկու մոտեցումներն էլ կլինեն սխալ, որովհետև սխալ է հարցի բուն իսկ դրվածքը: Հետաքրքրական է այս մասին մեծ Աճառյանի դիտողությունը: Հոլովների անունները, - գրում է նա, - «պայմանական բառեր են, որոնք ընդհանուրի կողմից ընդունված են, և ոչ ոք այլևս արժեք չի տալիս նրանց ներքին նշանակությանը, և բոլորն էլ պահում են միմիայն ձևական հարմարության համար: Ո՞վ է *հայցական* բառը գործածելիս մտածում հայցելու մասին, կամ *սեռական* ասելիս՝ ինչ-որ սեռի մասին» /*Հ. Աճառյան,* Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. Գ, էջ 392-393/:

Եթե *հայցական* անվան տակ այլևս չենք հասկանում *հայց*-ական իմաստը, այսինքն միայն կրող խնդրի շարահյուսական հարաբերությունը, ապա հիմքից զուրկ է հայցականի համար կրկնաձևությունը ձևաբանական հատկանիշ համարելու դրույթը, քանի որ նախ հայցականի մի շարք գործառություններից միայն մեկը կարող է ունենալ կրկնակի ձևավորում, երկրորդ այստեղ դարձյալ հոլովը, այսինքն ձևաբանական կարգը թողած պիտի որոշենք բառի պաշտոնը նախադասության մեջ անտեսելով ձևաբանության և շարահյուսության մա-

կարդակները:

Գալով տրականին պետք է նկատել, որ սրա համար ևս նշում են բազմաթիվ, հայցականից էլ ավելի շատ իմաստներ ու կիրառություններ: Չհաշված տրականով դրված ուղիղ խնդիրը /տրականածև հայցականը/ Վ. Առաքելյանի ուսումնասիրությամբ տրականը կարող է ունենալ 27 այլ կիրառություն իբրև անուղղակի խնդիր կամ պարագա: Ըստ որում հիշյալ հոլովով դրվող բառերը շատ անգամ իմաստով այնքան հեռու են իրարից, որքան հեռու չեն երբեմն տարբեր ձևերով, այսինքն տարբեր հոլովներով դրված, բայց միևնույն շարահյուսական պաշտոնը կատարող բառերը: Եվ իմաստաբանական սկզբունքից ելնելով հետևողական լինելու դեպքում, տրականի այդ 27 կիրառություններից յուրաքանչյուրին կամ, ըստ իմաստային աղերսի խմբավորելով դրանք, ամեն մի խմբին մի-մի հոլով պիտի հատկացնեինք, որով և «կբեռնաթափվեին» հոլովների կիրառությունները, մանավանդ որ նաև *բեռնաթափման* հակման *բացակայությունն* է կաշկանդում որոշ հեղինակների հրաժարվելու նույնածև հոլովներից:

Բայց ոչ ոք այսպես չի վարվում և չի էլ կարող վարվել, այլապես բառի միևնույն ձևով արտահայտվող ամեն մի առանձին կիրառության համար կունենայինք *մեկ* հոլով, և հետևանքը կլիներ անթիվ-անսահման հոլովների առատություն միևնույն բառածևի մեջ: Եվ արդյոք այս պատկերը շա՞տ բանով է տարբերվում աշխարհաբարի այսօր տիրապետող հոլովական տեսությունից, որի համաձայն միևնույն բառածևը կարող է երկու կամ նույնիսկ երեք հոլով համարվել:

Բառերն իրենց *միևնույն ձևով* կարող են ունենալ տարբեր իմաստներ ու գործառություններ, և դրան հակառակ քերականական *տարբեր ձևեր* կարող են ունենալ բացարձակապես միևնույն իմաստը և մի դեպքում համարվել *միևնույն* հոլովը, *մի այլ դեպքում* տարբեր հոլովներ: Այսպես են *տեղի* պարագան տրականով, ուղղականածև հայցականով և ներգոյականով և այլն, ներգործման խնդիրը բացառականով և գործիականով, ժամանակի պարագան տրականով և ուղղականածև հայցականով: Ահա առավել ցայտուն մի օրինակ. *«Կեսօրին* քնել էի, ուստի *գիշերը* չկարողացա քնել»: Բացարձակապես *իմաստային* կամ *շարահյուսական* ոչ մի տարբերություն չկա *կեսօրին* և *գիշերը* բառածևերի միջև, երկուսն էլ ժամանակի պարագա են և նշում են միևնույն գործողության */քնել/ տարբեր ժամանակները*, բայց քանի որ ձևերը տարբեր են, համարվում են տարբեր հոլովներ՝ մեկը տրական, մյուսը հայցական:

Հայտնի է, որ բառի ուղիղ ձևը արդի հայերենում ունի յուրահատուկ կիրառություն ներգոյականի իմաստով: Արևմտահայերենում ներգոյականի բացակայության պատճառով նրա իմաստը առհասա-

րակ արտահայտվում է բառի ուղիղ ձևով կամ սեռականի ու *մեջ* կապի միջոցով. «Կբնակի *Երևան*», «Կսովրի *Մոսկվա*»: Այստեղ չկան *Երևանում, Մոսկվայում* ձևերը: Նույն երևույթը մասամբ կարելի է նկատել նաև արևելյան աշխարհաբարում, որտեղ նույնպես տարածված է, մանավանդ ժողովրդական առտնին լեզվում, բառի ուղիղ ձևը ներգոյականի իմաստով կիրառելը, ինչպես, ասենք առածներից «Ով տուն չի շինել, գիտե սյունը *մեջն* է բուսել», Նար-Դոսից «Հայրս ասաց, որ իմ և քո միջև անանց անդունդ կա: Մենք *վերևն* ենք, դու *ներքևը:* էլ մի գա»: Մ. Աբեղյանից «Այդ գիրքը *Թիֆլիս* է տպված» «Կաթողիկոսը նստում է *էջմիածին*» /*Մ. Աբեղյան*, Հայոց լեզվի տեսություն, էջ 418/: Ընդգծված բառերը *վերև, ներքև, մեջը, Թիֆլիս, էջմիածին*, բացառապես գործածված են *վերևում, ներքևում, Թիֆլիսում* իմաստով, բայց *ներգոյական չեն*, քանզի նրա *ձևը* չունեն /*-ում* վերջավորություն/:

Կան նաև այլ դեպքեր, երբ բառի ուղիղ ձևը *միայն* ներգոյականի իմաստ ունի, թեև երբեք չի կարող փոխարինվել ներգոյական հոլովով *-ում* ձևույթով: Դրանք ժամանակի գոյականներն են *անգամ* բառի և որևէ բացարձակ թվականի հետ կիրառվելիս. օր. ժող. «Ծառերը ծաղկում են *տարին մեկ* անգամ», այլև «*ամիսը* հինգ անգամ», «*շաբաթը* երկու անգամ», և այլն, որտեղ ընդգծված բառերը ունեն «ամսում *հինգ անգամ*», *տարում, շաբաթվա մեջ* իմաստը: Հնարավոր է և *անգամ* բառի զեղչումը. օր. «*Րոպեն մեկ* դուռը բացում են»: Այսպիսի կիրառությունները առաջինը Մ.Աբեղյանն է նկատել և անվանել *ներգոյական-հայցական* /*Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 419/: Բայց այս ձևերը /*ամիսը, տարին*/ ոչ ոք չի համարում ներգոյական, որովհետև դրանք չունեն այդ հոլովի *–ում* ձևույթը:

Այնինչ ուղղականածև և տրականածև հայցականով դրված ուղիղ խնդիրները /«Տեսա մի *աղջիկ*», «Տեսա *աղջկան*»/, որոնք տարբեր ձևեր ունեն, *տարբեր հոլով չեն համարում, այլ* միևնույն հոլովը *հայցական*: Ինչո՞ւ է այսպես:

*Հոլովների դասդասման սկզբունքը պետք է լինի մեկ միասնական և հետևողական, առանց զիջումների ու վերապահումների:* Ելակետ պետք է ընդունել կամ *իմաստը* և տարբերակել հոլովները իմաստով ու գործառությամբ, կամ միայն *ձևը* համապատասխան հոլովական իմաստի առկայությամբ, և հոլովները ճանաչել ըստ բառի փոփոխվող ձևերի:

Եվ քանի որ հոլովները դասդասել ըստ իմաստի, կամ մեկ դեպքում ըստ իմաստի, մեկ այլ դեպքում ըստ ձևի նշանակում է չունենալ ոչ մի սկզբունք կամ խախտել բոլոր սկզբունքները և դրանով իսկ հոլովական համակարգի դռները լայնորեն բանալ ամեն տեսակ հակասությունների ու տարակարծությունների առաջ, որոնցից մի քանիսը

նշվեցին վերը, ուստի միակ ճշմարիտ, ստուգված ու պատմականորեն արդարացված գիտական սկզբունքը է *բառերի հոլովների տարբերակումը ըստ ձևի համապատասխան իմաստի հաշվառումով:* Այս սկզբունքը ընդունվել է ու կիրառվում է աշխարհի շատ լեզուների հետազոտության ժամանակ:

Այս տեսանկյունով մոտենալով հարցին կասկած չի կարող լինել, որ հայերենում բառերը ունեն միայն 5 ձև հոլով *ուղղական, տրական /կամ սեռական-տրական/, բացառական, գործիական, ներգոյական/*: Կան և որոշ խմբի գոյականներ ու դերանուններ, որոնք ունեն 4 հոլով /առանց ներգոյականի/, որոշ խմբի բառեր 3 հոլով /առանց ուղղականի և ներգոյականի, փոխադարձ դերանունները/:

Իբրև սեռականի գոյության ապացույց շատերը վկայակոչում են նաև *իմ, քո, իր /յուր/, մեր, ձեր* ձևերը, որոնք մտցնում են անձնական դերանունների հարացույցի մեջ: Մինչդեռ սրանք իրականում ոչ թե անձնական դերանուններ են սեռականով դրված, այլ *ստացական* դերանուններ, որոնք հին հայերենում համաձայնում էին լրացյալի հետ:

Առարկելով դրանք անձնական դերանունների հարացույցից հանելու առաջարկության դեմ Ա. Ղարիբյանը և Ա. Մարգարյանը գրում են. «Եթե *իմ, քո* և այլն ձևերը իրոք «դուրս են մնում անձնական դերանունների հոլովման հարացույցից», ապա ինչո՞ւ այդ դեպքում սեռականի իրավունքը «խլած» տրականի ձևերը /ինձ, քեզ, մեզ և այլն/ չեն գործածվում գոյականների հետ կամ գոյականների պես տարբեր հոլովաձևերի հետ կազմում հատկացուցչի և հատկացյալի կապակցություններ. ասում ենք *...քո գիրքը, քո գրքի, քո գրքին*, բայց ոչ *քեզ գիրքը, քեզ գրքի* և այլն» /***Ա. Ղարիբյան, Ալ. Մարգարյան,*** Ընդդեմ կամայականությունների, «Սով. դպրոց», 1966, **№ 10**/:

Սրան կպատասխանենք մի շատ հայտնի հայագետի դրույթով: Ըստ նրա անձնական դերանուն հատկացուցիչը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե *ստացական ածական*: Ժամանակակից հայերենում, նկատում է նա, *իմ, քո, մեր, ձեր* ստացականները կարող են լինել թե ածական, թե դերանուն: Ածական են, երբ պատկանում են հաջորդ գոյականին և միշտ էլ մնում անփոփոխ, «ինչ թվով ու հոլովով էլ լինի գոյականը /.../, օրինակ /ուշադրություն դարձրեք, պատահականության խաղով օրինակներն էլ նույնն են -- Ա.Պ./ *քո գիրքը, քո գրքի, քո գրքին*»: «Ստացականը դերանուն է /այսինքն *ստացական* դերանուն և ոչ անձնական -- Ա.Պ./, շարունակում է հեղինակը, - եթե գործածված է բայի հետ կամ առանձին. այս դեպքում անպատճառ ստանում է որոշիչ հոդ /*ը* կամ *ն*/: Այսպես *իմը, քոնը, մերը, ձերը*» և այլն /***Հ. Աճառյան***, Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. 2, էջ 338- 341/:

Սրան կարելի է ավելացնել հետևյալը: Հայտնի է, որ ռուսերենում

կա անձնական դերանուն, որը և ունի սեռական հոլով: Օր. ուղղ. **я, ты**, սեռ. **меня, тебя**: Արդյոք հարգելի ընդդիմախոսները մտածե՞լ են այն մասին, որ ռուսերենում книга **Арама,** книгу **Арама,** в книге **Арама** և այլ կապակցություններում գոյական հատկացուցիչը **(несогласованное определение)**, արդարև, դրվում է սեռականով, քանի որ այստեղ կա սեռական, իսկ եթե հատկացուցիչը փոխենք անձնական դերանվան եզակի առաջին կամ երկրորդ դեմքով, ապա այն ոչ սեռականով կարող է դրվել, ոչ տրականով և ոչ էլ այլ որևէ հոլովով, թեև անձնական դերանվան այդ երկու դեմքերը, ինչպես և մյուսները, ևս ունեն բոլոր հոլովները, այդ թվում սեռական: Օրինակ առաջին դեմքի եզակի թվի դերանունն է **я**, բայց նրա սեռականով չի ստացվի **меня** книга, այլ **моя** книга, այդպես և **твоя** книга, որտեղ **моя, твоя** բառաձևերը ստացական դերանուն-հատկացուցիչ են, որ փոխարինում են անձնական դերանվան համապատասխան կիրառությանը և իբրև ածական համաձայնվում են գոյականի հետ, ինչպես հին հայերենում */քոյր իմ, քեռ իմոյ* և այլն, ռուս. **моя книга, моей книге, мою книгу** և այլն/:

Ուրեմն արդի հայերենում հատկացուցիչ է դառնում ոչ թե անձնական դերանվան «սեռականի պաշտոնը խլած տրականը», այլ ստացական դերանունը կամ Հ. Աճառյանի և Մ. Աբեղյանի խոսքով ասած *ստացական ածականը*, որոնք նույն բանն են, քանի որ ծագում են նույն ձևից:

Այսպիսով անձնական դերանունները ևս չեն օգնում ժամանակակից հայերենում սեռական հոլովի գոյությունը ապացուցելուն: *Իմ, քո, մեր* և նման ձևերը ոչ թե անձնական դերանվան սեռականն են, այլ ստացական դերանուն /կամ ստացական ածական/:

Վերջերս լույս տեսավ մեզանում կառուցվածքային լեզվաբանության ներկայացուցիչ Գ. Ջահուկյանի «Ժամանակակից հայերենի հոլովման համակարգը» մենագրությունը /Եր., 1967/, որի մեջ հողինակը կառուցվածքահարաբերակցային մանրակրկիտ քննությամբ հանգում է այն անխախտ համոզման, որ «ժամանակակից հայերենում կա 5 հոլով *ուղղական* /բացարձակ/, *տրական* /հատկացական/, *բացառական* /անջատական/, *գործիական* /ուղեկցային/ և *ներգոյական* /պարունակական/: «*Կոչականը*», «*հայցականը*» և «*սեռականը*» *անկախ հոլովներ* /անփոփոխակներ/ չեն, *այլ առաջին երկու հոլովների* /անփոփոխակների/ *դիրքային տարբերակները* /փոփոխակները/» /***Գ. Ջահուկյան***, Ժամանակակից հայերենի հոլովման համակարգը, էջ 90. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Ի դեպ հայերենի հոլովների մասին այն եզրահանգումները, որոնց այժմ գալիս են լեզվաբանական վերլուծական նորագույն եղանակներով ու մեթոդներով զինված ժամանակակից մասնագետները և

ընդհանրապես նախապաշարումներից զուրկ քերականների զգալի մասը, հայագիտության համար նորություն չեն: Ինչպես նշվեց վերը, դեռևս մեր /20-րդ/ դարի սկզբներին Մ. Աբեղյանը ստեղծեց արևելահայերենի հոլովման ամբողջական կուռ մի համակարգ, որը միանգամայն համապատասխանում էր ժամանակի /և արդի/ գիտության պահանջներին և ճիշտ էր դրսևորում մեր քերականության հիշյալ կարգի իրեղեն վիճակը:

Հետևաբար յոթ հոլովի մասին խոսելուց առաջ պետք է լուրջ քննության ենթարկել Մ. Աբեղյանի հինգ հոլովի տեսությունը և գիտականորեն մեկ առ մեկ հերքել նրա բոլոր հիմքերն ու նշանաձողերը, և ոչ թե մերժել այն լոկ հայտարարությամբ:

*Եզրակացություն:* 1. Հոլովները պետք է տարբերակել ըստ ձևի՝ հաշվի առնելով նաև հոլովական իմաստը և ոչ թե սոսկ ըստ նշանակության կամ շարահյուսական կիրառության:

2. Արդի հայերենը ունի հինգ հոլով՝ և ոչ ավելի, որոշ խմբի բառեր չորս կամ երեք:

3. *Դպրոցական և բուհական դասագրքերում ու ձեռնարկներում* արտացոլված 7 հոլովի տեսությունը արհեստականորեն հարմարեցված է հին հայերենի /և որոշ այլ լեզուների/ հարացույցին և ճիշտ չի ներկայացնում նոր հայերենի հոլովական համակարգը. այդ տեսությունից հրաժարվելը վաղուց դարձել է օրակարգի հարց:

1966թ., հունիս-հուլիս,
ք. Երևան:

Իբրև զեկուցում կարդացված է 1966թ նոյեմբերի 6-ին ՀՍՍՀ ԳԱ լեզվի ինստիտուտի նիստերի դահլիճում՝ հայերենի հոլովներին նվիրված գիտական հայտնի բանավեճի ժամանակ: Տպագրված է ՊԲՀ-ի 1968թ. № 4-ում:

# ՍՏՈՐՈԳՅԱԼԻ ԸՄԲՌՆՈՒՄԸ ՀԱՅ ՔԵՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ /20-դ դարի 10-50-ական թթ./

Երկկազմ նախադասության գլխավոր կամ միջուկային անդամը ստորոգյալն է: Ստորոգյալի մասին շատ է խոսվել ու գրվել, և դա հասկանալի է. բնական: Շարահյուսական ամեն մի ուսումնասիրություն չի կարող այս կամ այն չափով չառնչվել ստորոգյալին՝ դեռ մի կողմ թողած այն գործերը, որոնք նվիրված են այդ իսկ անդամի քննությանը: Մյուս կողմից՝ ստորոգյալը հետազոտվում է ոչ միայն շարահյուսության, այլև, որոշ իմաստով՝ նաև ձևաբանության մեջ՝ այլ դիտակետով: Այստեղ նրա կարգային հատկությունը ուսումնասիրվում է որպես բայ խոսքի մասի տարբերակման կիրառական հիմնական հատկությունը, քանի որ ուրիշ ոչ մի խոսքի մաս չի կարող ստորոգյալ դառնալ, բացի բայի դիմավոր ձևից:

Դիմավոր բայը և ստորոգյալը, ուրեմն, նույնական են: Ավելի ստույգ կլինի ասել, որ բայի եղանակային ձևերը ունեն կարգային երկու հատկություն՝ ձևաբանական և շարահյուսական. մեկը՝ որպես բայի հարացուցային ձևի միավոր /*գրում եմ - գրում ես - գրում է..., գրեմ - գրես - գրի* և այլն/, մյուսը՝ որպես նախադասության գլխավոր կամ կենտրոնական /միջուկային/ անդամ /Ես *գրում* եմ/: Եթե դիմավոր բայի կարգային /կատեգորիալ/ առաջին հատկությունը բավականաչափ հստակ է ու որոշակի, ապա նույնը չի կարելի ասել նրա երկրորդ հատկության մասին:

Բայական համակարգի ձևաբանական յուրահատկությունները մեզանում իսկապես ուսումնասիրված են լայնքով ու խորքով, և այս հարցում, կարելի է ասել, տարակարծությունները քիչ են. հայտնի չափով նկատելի է ընդհանուր ըմբռնումը: Ինչ վերաբերում է նրա ստորոգական առանձնահատկությանը, պետք է խոստովանել՝ որքան հետազոտող, այնքան էլ կարծիք կա: Տարակարծությունները վերաբերում են բայի ստորոգական կարգի բո՛ւն իսկ ըմբռնմանը և ավելի շատ՝ տեսակավորմանը, դասակարգմանը:

Նախ նշենք, որ ստորոգյալի այսօրվա ծանոթ ըմբռնումները կապված են Մ. Աբեղյանի անվան հետ և գալիս են նրա շարահյուսական համակարգից, ավելի ստույգ՝ «Աշխարհաբարի շարահյուսությունից» /Վաղարշապատ, 1912/:

Ինչպես հայտնի է, Մ. Աբեղյանի քերականական համակարգում բայը գրավում էր առանձնահատուկ տեղ: «Բայ» ասելով՝ նա հասկանում էր սրա միայն դիմավոր ձևերը: «Բայ ասելով՝ պետք է հասկանալ միշտ դիմավոր բայերը և ոչ դերբայները» /*Մ. Աբեղյան*, Աշխարհաբարի

շարահյուսություն, Երկեր, հ. Ջ, Եր., 1974, էջ 295/: Հիշյալ ձևերը բնականաբար կարող են ունենալ և ունեն միայն մեկ կիրառություն ստորոգումային: Բայը նրա համակարգում, ուրեմն, բուն «խոսքի» /նախադասության/ էությունն է. «Խոսքի էությունն է ստորոգումը, և առանց ստորոգման խոսք չկա» /ն.տ., էջ 294/:

Եվ քանի որ բայը, աբեղյանական ըմբռնմամբ, ունի բայիմաստ և դեմք /նաև թիվ/, ուստի և այն, ստորոգումից բացի, արտահայտում է նաև «ենթակայի և ստորոգյալի գաղափարներ» /ն.տ./: Ըստ որում *ստորոգյալը* բայիմաստի արտահայտած հատկանիշն է, որ վերագրվում է ենթակային, իսկ բայադեմքն էլ այն առարկայի գաղափարն է, որին «իբրև ենթակայի վերագրվում է մի հատկանիշ» /ն.տ./:

Սակայն բայը միաժամանակ նաև ձևաբանական կարգ է: Նրա շարահյուսական կարգը ձևաբանականից տարբերակելու համար Մ. Աբեղյանը առաջարկում է *բայ-ստորոգյալ* անվանումը, որը կիրառում է արդի ըմբռնումով ստորոգյալի հասկացությունը արտահայտելու համար: «Ամեն բայ իբրև խոսքի մաս մի պարզ բայ-ստորոգյալ է» /ն.տ., էջ 299/:

«Աշխարհաբարի շարահյուսության» մեջ Մ. Աբեղյանը արդեն ճանաչում է ստորոգյալի, իր հորջորջմամբ *բայ-ստորոգյալի* երկու տեսակներ պարզ և բաղադրյալ: Ըստ որում լիիմաստ «ամեն բայ /.../ մի պարզ բայ-ստորոգյալ է», քանի որ «ցույց է տալիս թե՛ ստորոգում, թե՛ ստորոգված հատկանիշ» /ն.տ./:

Բաղադրյալ բայ-ստորոգյալը նա իր հերթին բաժանում է երկու ենթատեսակի. ա/ բաղադրյալ բայ-ստորոգյալ *եմ, լինել* բայերով և սրանց գոյական, ածական և այլ լրացումներով, որոնք կոչվում են *ստորոգյալ* /հմմտ. *Ձյունը սպիտակ է. սպիտակ*-ը ստորոգյալն է, որ *է* բայ-ստորոգյալի լրացումն է/, բ/ *դառնալ, կոչվել, համարվել* և այլն բայերով և սրանց գոյական, ածական և այլ լրացումներով, որոնք կոչվում են *ստորոգելիական վերադիր*. օրինակ Ներսես Դ-ը *կոչվեց Շնորհալի* /ն.տ., էջ 300/: Այս նախադասության մեջ, ըստ Մ. Աբեղյանի, *Շնորհալի*-ն *կոչվեց* բայ-ստորոգյալի լրացումն է ստորոգելիական վերադիր, քանի որ *կոչվեց*-ի իմաստը թերի է, լրացվելու կարիք ունի, որպեսզի մի բառով արտահայտվելու դեպքում կարելի լիներ ասել Ներսես Դ-ն *շնորհալիակոչվեց* /ն.տ./:

Սա ստորոգյալի աբեղյանական ճանաչումն է, որ, ինչպես կտեսնենք ստորև, իր հիմնական սկզբունքներով ընկած է ժամանակակից ուսումնասիրությունների հիմքում:

Այս սկզբունքները ընդհանուր ճանաչում գտան ու ընդունվեցին գիտական հասարակայնության կողմից և գրեթե չվիճարկվեցին: Եվ դա հասկանալի էր: Ընդհուպ մինչև ներկա /20-րդ/ դարի 30-ական թթ.

վերջերը հայ լեզվաբանության մեջ իշխում էր աբեղյանական ուսմունքը: Դպրոցներում ու նորաստեղծ համալսարանում լեզվական գիտելիքները ավանդվում էին կա՛մ իր իսկ Մ. Աբեղյանի, կա՛մ նրա աշակերտների ու հետևորդների հեղինակած ու կազմած ձեռնարկներով ու դասագրքերով:

Սկսած 30-ական թթ. սկզբներից հասարակական-քաղաքական ու գաղափարական անզիջում պայքարի հայտնի մթնոլորտում Մ. Աբեղյանի աշխատությունները հետզհետե քննադատվում ու մերժվում են: Մարքս-Լենինյան, կոմունիստական գաղափարախոսության զինանոցի բոլոր թույլատրելի ու անթույլատրելի միջոցներով մահացու պայքար է ծավալվում նրա դեմ: Այս պայքարի դրոշակակիրները Արարատ Ղարիբյանն ու Գուրգեն Սևակն էին, որոնց դասագրքերն էլ փոխարինելու եկան Մ. Աբեղյանի աշխատություններին:

1934թ. լույս տեսավ Գ. Սևակի «Հայոց լեզվի շարահյուսությունը», որը առանց էական վերանայումների, պարբերաբար և կանոնավորապես վերահրատարակվելով շուրջ կես դար ծառայեց որպես հայերենի շարահյուսության դպրոցական մեն ու միակ դասագիրք:

Գ. Սևակը ամենից առաջ փոխեց Մ. Աբեղյանի անվանումները /տերմինաբանությունը/ և *բայ-ստորոգյալը* կոչեց *ստորոգյալ:* Այսպիսով նա ընդարձակեց *ստորոգյալ* գիտաբառի արտահայտած բովանդակությունը: Ինչպես տեսանք վերը, Մ. Աբեղյանը *ստորոգյալ* կոչում էր, արդի ըմբռնմամբ, բաղադրյալ ստորոգյալի մասը *եմ. լինել* բայերի հետ դրվող ածական, գոյական և այլ ստորոգելիները, որոնք, ըստ նրա, այդ բայերի լրացումներն են և նշում են, թե ի՛նչ է վերագրվում ենթակային:

«Ստորոգյալը, - գրում է Գ. Սևակը, - ցույց է տալիս, թե ի՛նչ է անում, ի՛նչ է կամ ի՛նչ է լինում ենթական» /*Գ. Սևակ,* Հայոց լեզվի շարահյուսություն, Եր., 1965, էջ 32/: Ուրեմն, այս *ստորոգյալը* միաժամանակ իր մեջ ընդգրկում է Մ. Աբեղյանի և *ստորոգյալը,*և *ստորոգելիական վերադիրը /եմ, լինել* բայերի հետ դրվող բառերը՝ ստորոգյալ, *դառնալ, կոչվել, թվալ* և այլ բայերի հետ դրվողները՝ ստորոգելիական վերադիր. Ձյունը *սպիտակ* է, Ձուրը *գոլորշի* դարձավ/:

Մ. Աբեղյանի նշած բայ-ստորոգյալի շարահյուսական երկակի հատկությունը՝ հատկանիշի դրսևորումը և այդ հատկանիշի ենթակային հատկացնելը, Գ. Սևակը երկփեղկում է և դիտում որպես շարահյուսական երկու գործառույթներ, իհարկե, միմյանց հետ սերտորեն կապված: «*Ստորոգյալը կատարում է երկու պաշտոն,* - գրում է նա որոշակիորեն, - ա/ արտահայտում է այն հատկանիշը /գործողություն, դրություն, որակ, հատկություն/, որ ունի ենթական, և բ/ արտահայտած հատկանիշը վերագրում, կապում է ենթակային» /ն.տ., ընդգծումը մերն է -

Ա.Պ./:

Այս ըմբռնումը և ձևակերպումները Գ. Սևակը անփոփոխ պահեց ընդհուպ մինչև դասագրքի վերջին հրատարակությունները: Նրա ձևակերպման այն հատվածը, որ վերաբերում է ստորոգյալի «երկու պաշտոններին», մշուշապատ է, երկիմաստ, ուրեմն և վիճելի: Պաշտոնը ենթադրել է տալիս գործառույթ /ֆունկցիա/, իսկ սա էլ հատուկ է նախադասության անդամին: Ստացվում է, որ շարահյուսական այսինչ միավորը, որ նախադասության մեջ կատարում է այսինչ պաշտոնը /այստեղ՝ ստորոգյալ/, ունի երկու պաշտոն, ուրեմն երկու անդամ է: Մա է անհստակությունը, որ կարող է թյուր մեկնությունների տեղիք տալ:

Ինչպես և Մ. Աբեղյանը, Գ. Սևակը տարբերակում է ստորոգյալի երկու տարատեսակներ՝ *պարզ* և *բաղադրյալ*: Պետք է ասել, որ Գ. Սևակը պարզ ստորոգյալը սահմանեց ու ձևակերպեց հստակ, գիտականորեն ճիշտ, մանկավարժորեն մատչելի: Ըստ նրա «Միայն խոնարհված բայով արտահայտված ստորոգյալը կոչվում է պարզ ստորոգյալ» /Ն.տ., էջ 33/: Այս ձևակերպումը անփոփոխ մնաց մինչև իր գրքի վերջին հրատարակությունը: Սահմանումը իսկապես այնքան ճիշտ էր արտացոլում իրողությունը և այնքան ամփոփ էր, տարողունակ ու հակիրճ, որ դարձավ աքսիոմայի պես մի արտահայտություն և նույնությամբ անցավ հիշյալ դասագրքին փոխարինելու եկած Ս. Աբրահամյանի «Հայոց լեզվի շարահյուսություն» գրքի մեջ /առանց սկզբնաղբյուրը նշելու, որ, մեղմ ասած, արտահայտությունն է գիտական բարեխղճության բացակայության/: Սոսկ «խոնարհված բայ» գիտաբառը այստեղ փոխարինվեց «դիմավոր բայ»-ով: Այսպես՝ «Միայն դիմավոր բայով արտահայտված ստորոգյալը կոչվում է պարզ ստորոգյալ», - կարդում ենք Ս. Աբրահամյանի դասագրքում /տե՛ս 1984թ., էջ 53 և *հետագա հրատարակությունների համապատասխան* էջերը/:

Ստորոգյալի մյուս տեսակը՝ բաղադրյալ ստորոգյալը, ըստ Գ. Սևակի, «կազմվում է բայով և հատկանիշ արտահայտող մի գոյականով, թվականով կամ այլ բառով» /***Գ. Սևակ,*** հիշ. աշխ., եր., 1975, էջ 35/: Ըստ այդմ՝ «Բաղադրյալ ստորոգյալի մաս կազմող և ստորոգվող հատկանիշն արտահայտող բառերը կոչվում են ստորոգելիական վերադիր» /Ն.տ./, իսկ «ստորոգելիական վերադիրը ենթակային ստորոգող բայը կոչվում է հանգույց» /Ն.տ./:

Այսպիսով՝ *ստորոգյալ* և *ստորոգելիական վերադիր* գիտաբառերը Գ. Սևակի դասագրքում վերաիմաստավորվեցին, պայմանավորեցին երևույթի ըմբռնման նոր տեսանկյունը: Բաղադրյալ ստորոգյալին վերաբերող իր ձևակերպումներում թեև Գ. Սևակը օգտագործում է *բայ* անվանումը /«Այն ստորոգյալը, որն արտահայտված է *բայով* և մի գո-

յականով...», «...ստորոգելիական վերադիրը ենթակային ստորոգող *բայը* կոչվում է հանգույց» , ն.տ./, սակայն հասկանալի է, որ նա նկատի ունի դիմավոր կամ խոնարհված բայը և ոչ թե սրա անդեմ ձևերը, որոնց մի մասը նույնպես կարող է ստորոգյալի բաղադրիչ դառնալ ստորոգելի, բայց ոչ հանգույց:

Գ. Սևակը ընդհանուր առմամբ ճիշտ է մեկնում ու բացատրում, իր ըմբռնմամբ, բաղադրյալ ստորոգյալի կազմիչների դերը հատկանիշի դրսևորման և այդ հատկանիշը ենթակային հատկացնելու գործընթացում: Այստեղ մեկ ուրիշ բան կա առարկելի: Ըստ նրա՝ որպես հանգույց հանդես եկող բայերը զուրկ են նյութական իմաստից: «Ինքնուրույն նյութական բովանդակություն չարտահայտող և իբրև հանգույց հանդես եկող բայերը, - գրում է նա, - կոչվում են վերացական բայեր» /ն.տ./, ապա նաև՝ «Իբրև հանգույց հանդես գալ կարող են միայն այնպիսի բայեր, որոնք *նյութական բովանդակություն չունեն»* /ն.տ., ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./: Այդ բայերն են՝ *դառնալ, լինել, համարվել, թվալ, եմ* և այլն: Պետք է ասել, որ խիստ վիճելի է, եթե չասենք սխալ, այդ բայերին սոսկ ստորոգման հատկանիշը ենթակային վերագրողի դեր հատկացնելը, սոսկական հանգույց համարելը: Գաղտնիք չէ, որ բայը լիիմաստ բառ է նյութական խոսքի մաս: Այս նշանակում է, որ բոլոր բայերը, ներառյալ *վերացական* կոչվածները, նաև *եմ /էի* և այլն/ էական բայը ունեն նյութական իմաստ և չեն կարող չարտահայտել «ինքնուրույն նյութական բովանդակություն»: Մի՞թե, իսկապես, «Նա լավ մարդ է», «Նա լավ մարդ է համարվում», «Նա լավ մարդ է թվում», «Նա լավ մարդ է երևում» և այլ կառույցներում *է, համարվում է, թվում է, երևում է* և նման բայերը «նյութական բովանդակություն չունեն»: Այդ դեպքում բերված բոլոր նախադասությունները անխտիր նույն իմաստը պետք է արտահայտեին, այսինքն՝ սոսկ նշեին, որ *նա* ենթակային միայն վերագրված կամ հատկացված է *մարդ* հատկանիշը, ուրիշ ոչինչ: Սակայն արդյո՞ք իմաստով նույնական են «Նա լավ մարդ է» և «Նա լավ մարդ է համարվում», «Նա լավ մարդ է երևում» նախադասությունները: Կասկածից վեր է, որ ո՛չ:

Անշուշտ ավելի իրավացի էր Մ. Աբեղյանը, որ ընդգծում էր. «Կան բայեր, ինչպես *դառնալ, կոչվել, համարվել* և այլն, որոնք մենակ հաճախ *բավարար չափով որոշ բայիմաստ չունեն.* դրանց հետ սովորաբար դրվում է իբրև բայիմաստի լրացում մի գոյական կամ ածական, որ բայերին տալիս է ավելի որոշ բովանդակություն» */Մ. Աբեղյան,* հիշ.աշխ., էջ 300. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Ուրեմն սրանք ոչ թե առհասարակ զուրկ են նյութական իմաստից, այլ «բավարար չափով չունեն» այդ «որոշ» /որոշակի/ իմաստը, ուստի և պահանջում են ստորոգելի:

* * *

Սկսած 1950-ական թթ. վերջերից հայոց լեզվի շարահյուսության ուսումնասիրությունը թևակոխում է իր զարգացման նոր փուլը: Եթե մինչև այդ շարահյուսության իրողությունները քննվում էին դպրոցական ծրագրի մակարդակով, առավելապես ուսուցողական-մանկավարժական պահանջներին բավարարություն տալու համար /նկատի չունենք Մ. Աբեղյանի վաղուց շրջանառությունից հանված աշխատությունները/, ապա այս նոր շրջանը բնորոշվում է ամենից առաջ նյութի ուսումնասիրության գիտական նպատակադրումով ու միտվածությամբ: Այս շրջանում հրապարակ բերված աշխատությունների մեջ առանձնանում է Վարագ Առաքելյանի «Հայերենի շարահյուսությունը», որի Ա հատորը /պարզ նախադասություն/ լույս տեսավ 1958-ին, Բ հատորը /բարդ նախադասություն/ 1964-ին:

Մ. Աբեղյանի հայտնի աշխատություններից հետո սա առաջին հրապարակումն էր, որտեղ ժամանակակից հայոց լեզվի շարահյուսությունը հետազոտվում էր դպրոցական ծրագրի սահմաններից դուրս, իր ամբողջ ծավալով ու խորքով, արդի գիտական պահանջների մակարդակով: Շարահյուսական շատ հարցեր մեկնվեցին, բնութագրվեցին ու գնահատվեցին նորովի, շատ իրակություններ ստացան նոր բնութագրումներ, նոր լուծումներ:

Կաշկանդված չլինելով ավանդական ըմբռնումներով Վ. Առաքելյանը փորձում է նոր տեսանկյունով ու յուրովի բնորոշել ու արժեքավորել շարահյուսական որոշ կաղապարներ, նախադասության անդամներ. դրանց թվում է նաև ստորոգյալը:

Վերջինիս համար նա առանձնացնում է երկու տարբերակիչ հատկություն՝ ա/ ենթակայի փոփոխվող հատկանիշի արտահայտությունը և բ/ այդ հատկանիշի վերագրումը՝ ստորոգումը, ենթակային ժամանակի մեջ: Այս վերագրումը *ժամանակի մեջ* նա հատկապես ընդգծում է, որովհետև, նրա կարծիքով, ամեն հատկանիշի վերագրում դեռևս ստորոգում /իմա՝ *ստորոգյալ*/ չէ: «Օրինակ, - նշում է նա, - երբ ասում ենք *սպիտակ ծյուն*, հատկանիշը վերագրում ենք առանց ժամանակի /.../, իսկ երբ ասվում է *Ձյունը սպիտակ է* /սպիտակ եղավ/, ապա այս դեպքում նշվում է վերագրման ժամանակը» /*Վ. Առաքելյան*, Հայերենի շարահյուսություն, հ. Ա, Եր., 1958, էջ 60/:

Այստեղ վիճելին թերևս *վերագրում* գիտաբառի երկիմաստ կիրառությունն է՝ ա/ ստորոգման իմաստով և բ/ առանց ստորոգման, միայն հատկանիշի դրսևորման նշանակությամբ /սպիտակ ծյուն/: Ժամանակակից քերականագիտության մեջ *վերագրում* գիտաբառը օգտագործվում է միայն ստորոգման իմաստով /հմմտ. *է. Բ. Աղայան*, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., 1976, էջ 1374/: Որոշիչի

միջոցով /*սպիտակ* ձյուն/ հատկանիշը չի՝ վերագրվում գոյականին, այլ օտարվում է նրանից՝ մյուս բոլոր հատկանիշներից առանձնացնելու և տվյալ մեկը նշելու, ցուցադրելու համար:

Ընդհանրապես պետք է արձանագրել, որ Վ. Առաքելյանի շարահյուսական ըմբռնումները միշտ չէ, որ հստակ են, շատ ձևակերպումներ վիճելի են, հակասական: Ասվածը վերաբերում է նաև ստորոգյալի նրա *դասակարգմանն ու քննությանը: Ըստ նրա ստորոգյալ*ները «լինում են երկու տեսակ՝ բայական և անվանական: *Բայական կոչվում է այն ստորոգյալը, որն արտահայտվում է բայով»* /հիշ.աշխ., էջ 60. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Սևակյան վերը նշված ձևակերպումից հետո այսպես ասել նշանակում է ոչ միայն մերժել նախորդ ըմբռնումը, այլև վերանայել Գ. Սևակի դասակարգումը: Ստացվում է, որ առանց բայի /դիմավոր բայի/ նույնպես կարող է ստորոգյալ լինել: Այսպիսի ստորոգյալ նա իսկապես ընդունում է: Դա կտեսնենք ստորև: *Անվանական* է նա կոչում այն ստորոգյալը, որ «կազմված է մի բայական հանգույցից և մի այլ խոսքի մասից /գոյական, ածական, դերանուն, մակբայ և այլն». ն. տ./:

Ըստ որում «Այս երկու բնույթի ստորոգյալները, - նրա կարծիքով, - իրենց հերթին լինում են պարզ և բաղադրյալ» /ն.տ., էջ 61/: Այսինքն՝ *բայական* ա/ պարզ, բ/ բաղադրյալ ստորոգյալներ և *անվանական* ա/ պարզ, բ/ բաղադրյալ ստորոգյալներ: Բացի այս չորս տեսակի ստորոգյալներից, նա առանձնացնում է ստորոգյալի ևս մի կառույց, որ կոչում է *բարդ* ստորոգյալ, «որ կազմված է անվանական և բայական ստորոգյալների միասնությունից» /ն.տ./: Ո՞րն է այս ստորաբաժանման հիմքը, և ի՞նչ են սրանք ներկայացնում:

Մեկեն պետք է ասենք, որ դասակարգման սկզբունքները վիճելի են: Ինչպես կտեսնենք, բացակայում է տիպերի բաժանման միասնական հիմքը: Իսկ առանց միասնական հիմքի, ի՛նչ ասել կուզի, ոչ մի դասակարգում չի կարող հիմնավոր լինել: Ըստ որում՝ դասակարգման անհետևողականությունը երևում է քննության հենց սկզբից: Կրկին հիշենք, որ նա շատ որոշակի նշում է, որ «ստորոգյալները լինում են *երկու տեսակ* բայական և անվանական» /ն.տ., էջ 60. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./: Երկու տեսակ՝ իրենց ենթատեսակներով: Սակայն հաջորդ իսկ էջում ավելացնում է, որ «կա նաև բարդ ստորոգյալ» /ն.տ., էջ 61/, այսինքն՝ ևս մի տեսակ՝ երրորդը: Որո՞նք են դրանք, և ի՞նչ սկզբունքով են տարբերակված:

1. Բայական պարզ ստորոգյալ են, նրա ըմբռնմամբ, «բոլոր եղանակների բոլոր գլխավոր ժամանակները՝ լինեն դրանք պարզ, թե բաղադրյալ ժամանակներ» /ն.տ./: Այսպես առանձնացնելով բայական պարզ ստորոգյալները՝ հեղինակն ամենայն մանրակրկիտությամբ

քննության է ենթարկում «բոլոր եղանակների բոլոր գլխավոր ժամանակներով» արտահայտված ձևերը օժտելով դրանք բնագրային բազում վկայություններով /տե՛ս Ն.տ., էջեր 62-107/: Կասկածից վեր է, որ այսպիսի քննությամբ կարող են բացահայտվել և բացահայտվում են ոչ թե ստորոգյալի շարահյուսական կարգային առանձնահատկությունները, այլ բայերի եղանակաժամանակային ձևերի իմաստային-ոճական երանգները: Էությամբ շարահյուսական ի՞նչ տարբերություն կա միևնույն գործառությամբ հանդես եկող բայի տարբեր եղանակների ու ժամանակների միջև: Կառուցվածքային առումով բացարձակապես ոչ մի տարբերություն չկա «Դու գնում ես», «Դու պետք է գնաս», «Դու կգնաս», «Դու գնա», «Դուք գնացե՛ք» և այլ ձևերի միջև: Շարահյուսական-գործառական այն բոլոր հատկությունները, որ պարունակում է այս շարքից որևէ մեկը, անխտիր հատուկ են շարքի մյուս բոլոր կառույցներին: Այս բոլոր նախադասություններում առկա է նույն և միևնույն տեսակի, ձևի, կազմության ու արտահայտության ստորոգյալը: Ուստի և այս տեսակի ստորոգյալի մասին գաղափար կազմելու համար լիուլի բավական է լուսաբանել շարքի նախադասություններից միայն մեկի կառուցվածքը:

2. Բայական բաղադրյալ ստորոգյալը Վ. Առաքելյանը դիտում է իբրև պարզ բայական ստորոգյալի բաղադրում: Այս բաղադրումը, նրա կարծիքով, ունի հետևյալ արտահայտությունները:

Ա. *Ստորոգյալի կրկնություն:* Սա ստորոգյալի կրկնություն է ոճական այլևայլ նկատառումներով. հմմտ. «Թռչում են, թռչում սև, չարագուշակ երազներն ահեղ անվերջ խմբերով» կամ «Անօրենն եկավ, եկավ ու եկավ» /Ն.տ., էջ 108/: Պետք է ասել, որ այստեղ ստորոգյալի ոչ մի բաղադրություն չկա, պարզապես առկա են երկու կամ ավելի ստորոգյալներ արտահայտված բայի /ստորոգյալի/ կրկնությամբ, ոչ թե մեկ բաղադրյալ ստորոգյալ:

Բ. Ստորոգյալը արտահայտվում է միևնույն բայի դրական և ժխտական խոնարհմամբ միաժամանակ. օրինակ «Նստել ես, չես նստել, մեկ էլ տեսար եկան», «Լինում է, չի լինում, մի մարդ է լինում» /Ն.տ./: Այստեղ էլ մի քանի ստորոգյալ կա, և ոչ թե մեկ, այսինքն չկա ստորոգյալի բաղադրություն: Այդ ի՞նչ ստորոգյալ է, որ տրոհվում է շարահյուսական դադարով, գրության մեջ էլ ստորակետով /«Լինում է, չի լինում...», «Նստել ես, չես նստել...»/:

Գ. Թերևս բաղադրություն կա այն կառույցի մեջ, որտեղ «դիմավոր բայ-ստորոգյալի անորոշ դերբայը հոդով դրվում է այդ ստորոգյալից առաջ, առանձնացնելու, ընդգծելու համար ստորոգյալի նշանակությունը /.../. Օրինակ է *Տանելը կտաններին* վերջը» /Ն.տ., էջ 109/:

Դ. Պարզ բայական ստորոգյալը բաղադրվում է այլ բայերով: Այս

տեսակը հեղինակը իր հերթին բաժանում է երկու ենթատեսակի. մեկը այն է, որ բաղադրումը կայանում է եղանակավորման նշանակություն ունեցող բայերով /*թողնել, գալ, տեսնե, բերել* և այլն բայերի հրամայականի ձևերով, ինչպես «Վեր կացավ Մոսին, իրեն կտրատում, */Թող գա*, գոռում է, որ բռնենք նորից», /Թումանյան/, «*Տես կխռովեմ*, Լաց կըլեմ ես էլ» /նույնը, ն.տ., էջ 112/: Մյուսը այն կառույցն է, որտեղ կան «համարժեք բայ-ստորոգյալներ», հմմտ. «*Քշեց եկավ, եկավ կանգնավ* կոնի առաջ Գյուլիզարի» /Իսահակյան, ն.տ., էջ 114/:

Դժվար չէ նկատել, որ վերջին օրինակում ունենք բայական զուգադրական հարադրություն: Եթե զուգադրական բայերը համարենք բայական մեկ միավոր, ապա, ինքնին հասկանալի է, դրանք բաղադրյալ ստորոգյալներ լինել չեն կարող:

Այս նույն սկզբունքով բայական բաղադրյալ ստորոգյալներ են համարված երկրորդական բաղադրյալ ժամանակաձևերով արտահայտված ստորոգյալները /հմմտ. «Հերը անչափ *սիրելիս է լինում* աղջկանը» /Թումանյան, ն.տ., էջ 117/, *ունեմ* և *կամ* բայերով բաղադրված ստորոգյալները. որոնք նույնպես դիտարկված են որպես բայական բաղադրյալ ժամանակաձևեր /«Դու Լենինի անունը *լսած կա՞ս*», Բակունց, «Մի այդպիսի բան *ունի ասած*», Թումանյան, ն.տ., էջ134/, *տալ* բայով բաղադրված պատճառական բայերով արտահայտված ստորոգյալները /«Նրա տունը *կողպել է տալիս*, նրա վիզը *կտրել է տալիս*», Րաֆֆի, ն.տ., էջ 135/:

Ինչպես պարզ, այնպես էլ բաղադրյալ կոչված բայական ստորոգյալները քննվում են ըստ խոնարհվող բայի եղանակաժամանակային բոլոր հնարավոր ձևերի, որը, արդեն տեսանք, շարահյուսական արժեք չունի, շարահյուսական քննություն չէ, քանի որ այն որևէ բան չի ավելացնում ստորոգյալի կառուցվածքի ուսումնասիրությանը: Բերված բնագրային վկայությունների մեկնությունների մեջ կան նաև ակնհայտ սխալներ ու վրիպումներ: Օրինակ որպես բայական բաղադրյալ ստորոգյալ է նշված Հ. Թումանյանի հետևյալ ծանոթ տողի ընդգծված հատվածը. «Ճարեր *ուներ քաղած-քամած* ամեն հանքից ու տունկից» /ն.տ., 134/: *Քաղած-քամած*-ը համարված է իբր *ուներ* բայի հետ բաղադրված բայական բաղադրյալ ժամանակածև, ուստի և բաղադրյալ ստորոգյալ /*քաղած-քամած ուներ*/: Իրապես ոչ մի բաղադրություն չկա այստեղ: Ստորոգյալն է *ուներ* /պարզ ստորոգյալ/, իսկ *քաղած-քամած*-ը որոշիչն է *ճարեր*-ի /*քաղած-քամած ճարեր*/: Այդ է վկայում հիշյալ հարադրավոր բայի /*քաղած-քամած*/ լրացումը կողմնակի անջատման անուղղակի խնդիրը. «*Ամեն հանքից ու տունկից* քաղած-քամած ճարեր ուներ»: Այսպիսին է այս նախադասության կառուցվածքը փոփոխված բառադասությամբ: Ինչպես էլ շրջելու լինենք շարա-

դասությունը, ստորոգյալի կառուցվածքը չի կարող փոխվել և չի փոխվում:

Հայտնի է, որ հարադրավոր բարդությունների, մանավանդ բայերի մի զգալի մասը ունի դարձվածային արժեք: Վ. Առաքելյանը այս կարգի հարադրությունների դիմավոր ձևերը նույնպես համարում է բայական բաղադրյալ ստորոգյալներ: Հարադրավոր բայերի անվանական մասը, իրապես, «ներքին շարահյուսությամբ» բառակազմական մակարդակում բայական բաղադրիչի հանդեպ հանդես է գալիս այլևայլ լրացումների դերով /խնդիր, պարագա և այլն, ինչպես *հանգիստ* տալ, *հանգիստ* առնել, *սիրտ* տալ, *գործի* դնել, *առաջ* գնալ և այլն/: Մութ ու անհասկանալի է մնում այս կառույցների ըմբռնումը: Մի կողմից նա նկատում է, որ բարդության բաղադրիչների միջև նման հարաբերություններ կարող են լինել, և այդ խնդիրն ու պարագան էլ կոչում է «լրացուցիչ բառ», մյուս կողմից ընդգծում. «Բոլոր դեպքերում դրանց հիշյալ պաշտոնները հաշվի չենք առնում» /ն.տ., էջ 137/: Հաշվի չի առնում, բայց հենց այդ *հաշվի չառածը* տանում է մինչև իսկ վերնագրի մեջ և ենթաբաժինները խորագրում «Ուղղակի և անուղղակի խնդիրների օրինակներ», «Զանազան պարագաների օրինակներ» /ն.տ., էջ 138/:

Բայական այս բոլոր ստորոգյալները պարզ են, իսկ բայական տարրի և բարդության ծավալիչի /հարադրության անվանական մասի/ հարաբերությունը, ասվեց, ունի բառակազմական արժեք:

Բայական բաղադրյալ ստորոգյալի վերջին տեսակը հեղինակը համարում է ստորոգյալի բաղադրումը անորոշ դերբայով: Այս կառույցում խոնարհվող բայերը, ըստ հետազոտողի, եղանակավորիչ արժեք ունեն և դառնում են «կերպավորման միջոցներ արտահայտելով գործողության սկսման, մտադրման, ցանկության, նախասիրության, պարտադրման և այլ կամային ու զգացումային դրսևորումներ» /ն.տ., էջ 139/, ինչպես «Հպարտ գլուխս *չի հանդգնում* վերև *նայել*» /Նար-Դոս/, «*Բարեհաճեցեք հետևել* ինձ» /Շեքսպիր/, «Ադելաիդան այդ մասին *լսել* անգամ *չի ուզում* » /Շիրվանզադե/ և այլն» /ն.տ., էջ 140/:

Կա նաև մի·կառույց, որի մասին չխոսել չի կարելի: Հեղինակը հաճախ առանց տրոհության նշանի կից ներկայացված դիմավոր բայերը դիտում է որպես բայական բաղադրյալ ստորոգյալներ: Այպես «Նախ չուզեց ասի» /Բակունց/, «Վախենում էր սխալվի» /նույնը/ և նման կառույցներում *չուզեց ասի, վախենում էր սխալվի* և նման զույգ բայերը համարված են բայական բաղադրյալ ստորոգյալներ /ն.տ., էջ 144/, այնինչ դրանք առանձին-առանձին ստորոգյալներ են կախյալ և գերադաս նախադասություններում շարահարությամբ կապակցված, ինչպես ինքը կասեր *կախյալ շարահարությամբ* բարդ նախադասութ-

յուններ: Ի դեպ ընդգծված գիտաբառը ժամանակին Վ. Առաքելյանից վերցրել և կիրառել է տողերիս հեղինակը դարձնելով գրքի խորագիր. հմմտ. *Արտ. Հ. Պապոյան*. Կախյալ շարահարությամբ բարդ նախադասությունները արդի հայերենում, Եր., 1968, երկրորդ հրատ. սույն ժողովածուում:

Կրկին գալով նշված կառույցներին նշենք, որ դրանց զուգված ական կապակցությունները կունենան այս տեսքը «Չուզեց, որ ասի», «Վախենում էր, որ սխալվի» և այլն: Հավելենք նաև, որ այսպիսի կառույցներում Վ. Առաքելյանը շարահարություն, այսինքն բարդ ստորադասական նախադասություն է նկատում, եթե երկրորդ բայը ըղձական ով դրված, պահում է առաջին բայից տարբեր դեմք /կամ տարբեր և դեմք, և թիվ/: «Եթե ըղձական եղանակի բայը, - ասում է նա, - չի կիրառված այն դեմքով, ինչ դեմքով որ եղանակավորիչ բայն է, ապա այս դեպքում նման կապակցությունը կազմում է խնդիր նախադասությամբ մի շարահարություն. օրինակ «Ես ուզում եմ դու գաս» /*Վ. Առաքելյան*, Հայերենի շարահյուսություն, հ. Բ, Եր., 1964, էջ 376/:

Եթե սա շարահարություն է, իսկ սա իսկապես շարահարությամբ բարդ նախադասություն է, ապա նույնպիսի բարդ նախադասություններ են և վերի օրինակները, որոնցում զուգորդված բայերը նույն դեմքի / և թվի/ են: Օրինակ «*Վախենում էր սխալվի*» կառույցում *սխալվի*-ն ի՞նչ է, եթե ոչ *վախենում էր* բայի դիմավոր բայով /կախյալ նախադասությամբ/ արտահայտված լրացումը անջատման խնդիրը /վախենում էր ինչի՞ց – սխալվելուց/: Իսկն ասած կառուցվածքային ի՞նչ տարբերություն կա «Վախենում էր սխալվեմ», «Վախենում էր սխալվես», «Վախենում էր սխալվի» նախադասությունների միջև. ստուգապես, ոչ մի տարբերություն: Դեռ մի կողմ թողնենք վերջին կառույցի իմաստային կողմը այն, որ երկու դիմավոր բայերի ենթակաները կարող են նաև տարբեր լինել /«Պողոսը վախենում էր, որ Պետրոսը սխալվի»/. այս դեպքո՞ւմ էլ բաղադրյալ ստորոգյալ է: Արդ եթե առաջին երկուսը բարդ նախադասություններ են շարահարական կապակցությամբ, նույնպիսին է և երրորդը: Եվ եթե բարդ նախադասություն է, ուրեմն խոսք չի կարող լինել բայական բաղադրյալ ստորոգյալի մասին /Վախենում եմ սխալվեմ/:

Ինչպես ասվեց, Վ. Առաքելյանը, բացի վերը նշված ստորոգյալների տարատեսակներից, առանձնացնում է նաև բարդ և անվանական ստորոգյալներ: Բարդ ստորոգյալը «կազմվում է անվանական և բայական ստորոգյալների միասնությունից» /նշ.տ., հ. Ա, էջ 146/: Այս բարդ կոչված ստորոգյալը բայական բաղադրյալ ստորոգյալի համապատասխան կառույցից տարբերվում է նրանով, որ մինչդեռ նախորդ կառույցներում քննված «եղանակավորիչ դիմավոր ձևերը բայեր են, այս-

տեղ դրանք կազմված են մի անունից /.../ և մի բայական հանգույցից, ուստի և իրենց հարող անորոշ դերբայի հետ կազմում են մի բարդ անվանական և բայական ստորոգյալ» /և.տ., էջ 146/, ինչպես «ես *պարտավոր եմ* իմ հարսանիքին բոկոտն *պարել*» /Շեքսպիր/, «*Կարող էի* ավելի օգտավետ /.../ գործերով *զբաղված լինել*» /Րաֆֆի/ և այլն: Ըստ ուսումնասիրողի «Այս բարդ ստորոգյալի համար անվանական մաս կարող են լինել *կարող, պարտավոր, անկարող, մտադիր, պատրաստ, հոժար, անզոր* և մի քանի ուրիշներ» /և.տ./:

Չենք կարող չնշել, որ *բարդ* կոչված ստորոգյալի ըմբռնման մեջ ևս առկա են վիճելի դրույթներ: Ոչ սակավ դեպքերում ստորոգյալները կազմվում են որպես սխալ ու մերժելի խնդրառության /կառավարման/ արդյունք: Այսպես «Անզոր էր հասկանալ» և «Ուրախ եմ ծանոթանալ» նախադասությունները համարված են ամբողջովին մեկական բարդ ստորոգյալներ /տե՛ս և.տ./, մինչդեռ դրանք սխալ խնդրառության հետևանք են. պետք է լիներին «Անզոր էր հասկանալու» և «Ուրախ եմ ծանոթանալու», այսինքն սովորական բաղադրյալ ստորոգյալներ *(ուրախ եմ, անզոր էր)* համապատասխան լրացումներով դրված անորոշ դերբայի սեռական-տրական հոլովով:

Ինչ վերաբորում է բերված բնագրային վկայություններին, թեև դրանք տարածված են, սակայն ակնհայտ օտարաբանություն են, ռուսերենից բառացի պատճենման արդյունք **/Рад познакомиться/**, ուստի և մերժելի են: Բնավ կարիք չկա դրանք օրինականացնել, վրան էլ տեսություն մշակել:

Կա նաև հետևյալ կառույցը. «Եվ հիմա որքան *դժվար է դարձել* նրան *ետ բերել*»: «*Դժվար է դարձել ետ բերել*»-ը նույնպես դիտարկված է որպես բարդ ստորոգյալ /տե՛ս և.տ., էջ 147/, այնինչ այստեղ էլ ունենք շատ սովորական բաղադրյալ ստորոգյալ *դժվար էր դարձել*, իսկ *ետ բերել*-ը այլ բան չէ, քան այդ ստորոգյալի ենթական, հների ասած *տերը /տեր բայի/*, այսինքն ի՞նչն էր *դժվար դարձել -- ետ բերելը*: Անորոշ դերբայը դարձել է ենթակա, ուրիշ ոչինչ: Միջանկյալ ասենք, որ այդ դերբային ենթակայի դեր ազատորեն և անվերապահորեն հատկացնում է հենց ինքը Վ.Առաքելյանը: Ավելին. լիապես նույն կաղապարով, նույն և միևնույն *դժվար* ածականով բաղադրված ստորոգյալի համար ենթականեր է դրել անորոշ դերբայը: Ահա «*Դժվար* էր *ըմբռնել* այդ ժպիտի իմաստը» /Քոչար/, «*Դժվար* չէր *հասկանալ*» /Շահումյան, և.տ., էջ 49/: Այստեղ ընդգծված անորոշ դերբայներին հատկացված է ենթակայի դեր: Հեղինակը որքան իրավացի է այստեղ, նույնքան անիրավացի է նախորդ քննության մեջ: Նույն կառուցվածքը չի՛ կարելի մեկ գնահատել այսպե՛ս, մեկ՝ այլապե՛ս:

Բայական ստորոգյալին, ինչպես ասվեց, հեղինակը հակադրում

է անվանական ստորոգյալը, «որը կազմված է մի անունից /գոյական, ածական, դերանուն և այլն/ և մի վերացական բայական հանգույցից» /ն.տ., էջ 148/: Անվանական մասը հեղինակը կոչում է ավանդական անունով *ստորոգելիական վերադիր*: Բայական հանգույցով, ըստ նրա, ոչ միայն հատկանիշը ստորոգվում, վերագրվում է ենթակային, այլև «այդ վերագրումը, ստորոգումը հանգույցի միջոցով դրվում է որևէ /ներկա, անցյալ, ապառնի/ ժամանակի մեջ և նշում է ստորոգյալի դեմքը, թիվը, ժամանակը, եղանակը» /ն.տ., էջ 148-149/: Այս ձևակերպման հետ ևս դժվար է համաձայնել: Տարակուսանք է հարուցում, թե ինչու և ինչպե՞ս է հեղինակը ստորոգյալին հատկացնում բայական կարգեր [«Նշում է ստորոգյալի /.../ եղանակը, ժամանակը»]: Եղանակն ու ժամանակը /նաև դեմքն ու թիվը, գաղտնիք չէ, բայի դիմավոր ձևերի հարացուցային կարգեր են և ոչ թե ստորոգյալին հատուկ շարահյուսական կարգաձևեր: Դրանք տարբեր բաներ են, և շփոթել դրանք չի կարելի: Ոչ թե ստորոգյալն ունի այսինչ եղանակն ու ժամանակը, այլ դիմավոր բայը, որով արտահայտված է տվյալ ստորոգյալը: Եղանակի և ժամանակի փոփոխությունը առաջ է բերում բայի քերականական կարգերի փոփոխություն, բայց ոչ երբեք ստորոգյալի կառուցվածքային փոփոխություն: Հակառակ դեպքում բայի դիմավոր ձևերը պետք է լուծարվեն ձևաբանական համակարգից և քննվեն ու վերլուծվեն շարահյուսության մեջ, քանի որ բայի դիմավոր կամ եղանակային ձևերը ուրիշ որևէ գործառույթ չունեն, բացի ստորոգյալ կազմելուց:

Վերադառնալով բայական հանգույցին՝ նշենք, որ հետազոտողը ամենից առաջ առանձնացնում է *եմ* բայը, որը «ամենավերացական բայական հանգույցն է» /ն.տ., էջ 149/: Այս հանգույցի դերի ու էության ըմբռնումը ևս վիճահարույց է: Հեղինակը նախ ընդգծում է, որ *եմ* բայը «հատկանիշը /.../ ստորոգյալին /պետք է լինի ենթակային -- Ա.Պ./ վերագրելով հանդերձ արտահայտում է միայն ներկա, անցյալի անկատար ժամանակները» /ն.տ./, ապա տեղնուտեղը ավելացնում, որ «այս հանգույցի միջոցով չեն դրսևորվում եղանակները և մնացած ժամանակները» /ն.տ./: Մի՞թե ներկան և անցյալ անկատար ժամանակները /ժամանակաձևերը/ եղանակային ձևեր չեն: Մի քանի տող ներքև Վ. Առաքելյանը ժխտում է նաև իր այս վերջին դատողությունը: Ահա «*Եմ* բայական հանգույցով կազմված անվանական ստորոգյալները միայն սահմանական եղանակ են արտահայտում» /տե՛ս ն.տ., էջ 149/: Ուրեմն, այնուամենայնիվ, եղանակի կարգավիճակ ունեն /բայց, իհարկե, ոչ թե ստորոգյալը, այլ բայը կամ բայ-հանգույցը/:

Վ. Առաքելյանը ընդարձակում է հանգույցի դերով հանդես եկող բայերի կիրառական շրջանակները: Բացի մեծ հաճախականություն ունեցող *եմ, լինել, դառնալ* բայերից, «անվանական ստորոգյալ են

կազմում, - ասում է նա, - նաև մի շարք չեզոք բայեր, որոնք արտահայտում են *նախկին վիճակի պահպանում, մի այլ բան ձևանալը, երևալը, վերածում, փոփոխում* և այլն: Այդ բայերն են *կտրել /.../, կանգնել, նստել, երևալ, մնալ, ներկայանալ, ձևանալ հանդիսանալ, մեծանալ, թվալ, ընկնել, կենալ, դուրս գալ»* /ն.տ./: Վերջապես, հանգույցի դեր կարող են կատարել, նրա կարծիքով, «մի շարք ասացական, իմացական, գործողության բայերի կրավորականները» /ն.տ., էջ 150/, որոնցից հիշատակվել են *ասվել, կոչվել, ընտրվել, անվանվել, համարվել, ընդունվել, հրատարակվել, հռչակվել, հաշվվել /ն.տ./:* Այս բայերը հեղինակը առաջարկում է կոչել *ստորոգիչ* կամ *ստորոգելիական հանգույց* /ն.տ./:

*Անվանական ստորոգյալները, ինչպես ասվեց,* լեզվաբանը բաժանում է երկու տեսակի՝ պարզ և բաղադրյալ: Պետք է ասել, որ անհետաքրքրական չեն այս տարբերակումներն ու դրանց ըմբռնումները: Պարզ անվանական է կոչում այն ստորոգյալը, որի անվանական մասը առկա է և «պարզապես ստորոգելիական արժեք է ստանում» /ն.տ./, իսկ հանգույցը ինչ-որ պատճառով զեղչված է, և «պարտադիր չէ, որ անպայման այդ զեղչված հանգույցը վերականգնենք, որպեսզի ստորոգման գաղափարը իրականանա» /ն.տ., էջ 151/: Նրա կարծիքով՝ մի շարք դեպքերում, մասնավորապես գեղարվեստական խոսքում, առածներում ու ասացվածքներում հանգույցի զեղչումը դառնում է սովորական: *«Մեր բանաստեղծության մեջ, - գրում է նա, - ստորոգման* այդ ձևը արդեն օրինաչափական երևույթ է, որ կիրառվում է նաև արձակի մեջ. մանավանդ առածական խոսքում. օրինակ՝ Մարմինը քաղցր մաճար /Բակունց/, Ահ, երկինքը վկա /Շեքսպիր» /ն.տ./:

Ըստ որում, եթե զեղչումը թույլ է տրված ինչ-ինչ նկատառումներով, ասենք կրկնությունից խուսափելու համար, ապա սա, հեղինակի ըմբռնումով, որոշակի մի կառույց է, և «այդտեղ իսկապես հանգույցը զեղչված պետք է համարել և վերականգնել» /ն.տ., էջ 151/, մինչդեռ բուն պարզ անվանական ստորոգյալը այն է, «երբ զեղչումը հին մտածողության հետևանք է և արդեն ավանդություն, որ և արտահայտչական *կայունություն է ձեռք բերել» /ն.տ./: Նման կառույցներում, նրա* կարծիքով, հանգույցի կարիք չկա էլ, և «ստորոգելիական վերադիրը պետք է ստորոգյալ համարել» /ն.տ./, ինչպես «Քեզ ամանաք մեր սուրբ վաթան» /Թումանյան/, «Արազը ծով, Արազն էլման» /նույնը/ և այլն:

Ավանդաբար ընդունված բաղադրյալ ստորոգյալն էլ այս դասակարգման մեջ այն կառույցն է, որտեղ կանոնավորապես առկա են և բայական հանգույցը, և անվանական մասը ստորոգելիական վերադիրը:

Այստեղ համոզիչ չէ բաղադրյալ և պարզ ստորոգյալների տարբերակման հիմունքը: Իրապես անչափ դժվար, եթե չասենք անհնարին է ստուգապես որոշել, թե որ կառույցում բայական հանգույցը սպասելի է ու վերականգնելի /անվանական բաղադրյալ ստորոգյալ/, որ կառույցում սպասելի չէ /անվանական պարզ ստորոգյալ/: Քննենք հենց իր իսկ վկայակոչած բնագրային օրինակը Ավ. Իսահակյանի ծանոթ բանաստեղծության տողերը. «Դու, Արագած, ալմաստ *վահան* կայծակեղեն թրերի, Գագաթներդ բյուրեղ *վրան* թափառական ամպերի: Սեգ ժայռերդ արծվի *բույն*, Լճակներդ *լույս-փերուզ*» և այլն: Ընդգծվածները արդյոք պա՞րզ անվանական ստորոգյալներ են /ըստ հեղինակի դասակարգման/, թե՞ բաղադրյալ զեղչված, սակայն վերականգնելի հանգույցով: Ըստ հետազոտողի սրանք պարզ ստորոգյալներ են /տե՛ս Ն.տ., էջ 150/: «Ընդգծված բառերը, - ասում է նա, - ստորոգելիական վերադիրներ են առանց բայական հանգույցի, սակայն չի կարելի ասել, որ դրանք առանց այդ հանգույցի ստորոգում չունեն. ստորոգման ըմբռնումը առկա է» /Ն.տ., էջ 150-151/: Ուրեմն սրանք պարզ ստորոգյալներ են: Բարի: Իսկ եթե մենք, չհավատալով Վ. Առաքելյանին և նախապես Ավ. Իսահակյանից ներողություն խնդրելով, այսուհանդերձ, վերականգնենք, մեր կարծիքով, սպասելի հանգույցները, մի՞թե կփոխենք նախադասությունների կառուցվածքները /ասել է թե ստորոգյալների տեսակները/. հմմտ. «Դու, Արագա՛ծ, ալմաստ վահան *ես* կայծակեղեն թրերի..., Սեգ ժայռերդ արծվի բույն *են*, Լճակներդ լույս-փերուզ *են*» և այլն: Մի՞թե սրանք «*բռնազբոսիկ, ոչ բնական վերականգնում են*», ինչպես փորձում է համոզել մեզ հեղինակը /տե՛ս Ն.տ., էջ 150. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Կարծում ենք, որ ոչ: Ուրիշ տեղ, ուրիշ խոսքաշարում նույն մեծանուն Ավ.Իսահակյանը և բազում ուրիշ գրողներ կգրեին և գրել են, որքան ուզեք, բացարձակապես նույն և միևնույն կառուցվածքի ստորոգյալներով նախադասություններ առանց բայական հանգույցի զեղչման: Ավելին: Հեղինակի նշած բոլոր զեղչված կառույցներում /ներառյալ առածական խոսքերը/ զեղչված հանգույցով ստորոգելիական վերադիրը ընկալվում է որպես այդպիսին միմիայն այն բանի շնորհիվ, որ մեր հայացի լեզվամտածողությամբ սպասելի է բայական հանգույցը. դա մեր գիտակցության մեջ առկա է, գոյություն ունի: Հ. Թումանյանը երբեք իրար կողքի չէր դնի երկու գոյական /գոյական ու ածական դերբայ դերանուն և այլն/ մեկի հատկանիշը մյուսին վերագրելու համար /«Արագը ծով»/, եթե իր և մեր գիտակցության մեջ ներունակությամբ չընկալվեր *է /էր/* հանգույցը, սպասելի չլիներ «Արագը ծով *է /էր/*. կազմությունը, եթե մեր լեզվում չլինեին նման կառույցներ առանց զեղչման:

Ի վերջո, ի՞նչ է հենց զեղչումը, եթե ոչ եղածը առկան զեղչելը: Չէ՞ որ ոչ մի հակադրություն չի կարող լինել առանց հակադրվող եզրերի:

Ինչ վերաբերում է բաղադրյալ անվանական, մեր ըմբռնմամբ սովորական բաղադրյալ ստորոգյալին, հեղինակը դրանք ուսումնասիրում է նույնքան մանրակրկիտությամբ, ինչպես ստորոգյալի մյուս տեսակները: Սրանք քննված են ըստ ստորոգելիի արտահայտության /գոյական իր այլևայլ հոլովաձևերով, ածական, թվական, դերանուն և այլն/, հանգույցի դերում հանդես եկող բայերի կիրառական հատկությունների, իմաստային երանգների:

Կասկածից վեր է, որ իրենց ընդհանուր ամբողջության մեջ, ուղղվածությամբ ու միտվածությամբ, Վ. Առաքելյանի աշխատությունները որոշակի նպաստ բերեցին հայոց շարահյուսագիտության զարգացմանը:

1960-ական թվականների կեսերից սկսվում է հայոց շարահյուսագիտության առաջընթացի նոր փուլը:

1991թ., ք. Երևան:
ԲԵՀ, 1992թ., № 2:

# ՎԱՍՏԱԿԱՇԱՏ ԼԵԶՎԱԲԱՆ ՈՒ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԸ

/Էդ. Աղայանի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ/

Էդուարդ Բագրատի Աղայանը ծնվել է 1913թ. Մեղրիում: Ուսումնառությունն սկսել է ծննդավայրի յոթնամյա դպրոցում /1920-1927/, շարունակել երկամյա կոլտնտեսական ուսումնարանում /1930-1932/, ապա Երևանի համալսարանի պատմալեզվագրական ֆակուլտետի լեզվագրական բաժնում /1933-1938/ և ավարտել ասպիրանտուրայով /1939-1941/:

1941թ. փայլուն կերպով պաշտպանում է թեկնածուական դիսերտացիան «Նոր Մեղրու բարբառը» թեմայով և 1942-ին ստանում դոցենտի կոչում:

Երեք տարի անց 1945-ին, նույնպիսի փայլով պաշտպանելով դոկտորական դիսերտացիան /«Հայ լեզվաբանության պատմություն» թեմայով/ ստանում է բանասիրական գիտությունների դոկտորի աստիճան, 1946-ին պրոֆեսորի կոչում, իսկ 40 տարին հազիվ բոլորած 1953-ին, ընտրվում է ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի թղթակից-անդամ:

Անհավատալիորեն կարճ ժամանակամիջոցում ընդամենը ինչ-որ 15 տարվա ընթացքում /1938-1953/ համալսարանի թող որ ոչ շարքային շրջանավարտից ՀՍՍՀ ԳԱ թղթակից-անդամի առավել քան պատվավոր կոչման արժանանալը պատահական չէր ամենևին, այսպես ասած բախտի երջանիկ աննվի երջանիկ դարձերով հանգրվան գտած անսպասելի երջանկություն: Դա գիտության բարձունքների նվաճման դժվարին, բայց և փառավոր մի ուղի էր՝ հավաստիքը հեղինակի դեռևս ուսանողական տարիներին ի հայտ եկած հետազոտական մեծ կարողությունների, նախանձելի աշխատասիրության ու գիտությանը անմնացորդ նվիրումի:

Նրա գիտական արգասավոր գործունեության արդյունքն են այսօր հրապարակի վրա եղած ավելի քան 80 ուսումնասիրություններ, ի թիվս որոնց՝ 10 մենագրություններ: Սրանցից շատերը բացառիկ արժեքի գիտական գործեր են՝ արծարծված խնդիրների նոր ու թարմ մեկնություններով, հետազոտության ժամանակակից, ինքնատիպ ու համոզիչ եղանակներով, մեթոդաբանական ստույգ ու հավաստի ելակետերով:

Տակավին ուսանողական տարիներից, շփվելով ու աշակերտելով համաշխարհային գիտական մտքի այնպիսի պայծառ ներկայացուցիչներին, ինչպիսիք են Հ. Մանանդյանը, Արս. Տերտերյանը, Ստ. Մալխասյանցը, Մ. Աբեղյանը, Գր. Ղափանցյանն ու Հր. Աճառյանը, էդ. Աղայանը ասեն արյան հիշողությամբ ժառանգում է նրանց լավա-

գույն ավանդությները և երախտագետ աշակերտի խորին ակնածանքով ու պատվով շարունակում ու զարգացնում ավագների գործն ու փորձը:

Մասնավորապես լեզուներ սովորելու մարզում ունեցած իր բնատուր ու արտակարգ ունակություններով նա չէր կարող վրիպել լեզուների իմացությամբ մրցակից չունեցող Հր. Աճառյանի ուշադրությունից:

Եվ Հր. Աճառյանը սիրեց իր սանին: Հետո այս սերը պիտի վերածվեր ստեղծագործական այնպիսի մի համագործակցության, որը, ինչպես կտեսնենք ստորև, շարունակվելու էր հոգեհարազատ խնամակալի ջերմությամբ ու ծնողական հոգատարությամբ սանին շրջապատած ուսուցչի նույնիսկ... մահից հետո, և շարունակվում է մինչև այսօր:

Լինելով Հր. Աճառյանի աշակերտը նա, հասկանալի պատճառներով, չէր կարող անտարբեր մնալ ամենից առաջ բարբառների նկատմամբ: Ուստի և միանգամայն բնական է, որ նրա գիտական գործունեությունն սկսվում է հենց բարբառների ուսումնասիրությունից:

Նախ՝ 1941թ. ԵրՊՀ «Գիտական աշխատությունների տեղեկագրում», ապա 1954թ. առանձին գրքով լույս է տեսնում հեղինակի «Մեղրու բարբառը» աշխատությունը: Իր գիտական-մեթոդաբանական հիմնավորմամբ ու հետազոտական-վերլուծական եղանակներով այս գիրքը անսպասելի, բայց և հաճելի անակնկալ էր հայագիտության մեջ, հեղինակի առաջին գիտական լուրջ հայտը, որ գալիս էր հավաստելու, թե Հր. Աճառյանի հիմնադրած բարբառագիտությունը համալրվում է թարմ ու ինքնատիպ և, որ առավել կարևոր է բնապարգև ուժով: Հետագայում մեկ անգամ չէ, որ նա անդրադարձել է քերականագիտության այս կարևոր բնագավառին հաճախ շրջանառության մեջ մտցնելով իր կողմից հայտնաբերված նորագույն փաստեր, հին ու նոր փաստերի համադրությամբ ու հմուտ վերլուծությամբ, լեզվաբանական ժամանակակից նվաճումների հաշվառմամբ տալով մի շարք բարբառներին վերաբերող արծարծումների առավել ճշմարիտ ու համոզիչ լուծումներ:

Այստեղ մասնավորապես կուզեինք ընդգծել հեղինակի «**Об одном фонетическом законе древнеармянских диалектов» (Lingua posnanienses, Posnan, Ror, 1965, №10), «О генезисе армянского консонантизма» («Вопросы языкознания», Москва, 1960, № 4)**, «Հայերենի հնչույթային համակարգի պատմությունից» /ՊԲՀ, եր., 1961, № 1/, «Բարբառային հնագույն տարբերությունները հայերենում» /ՀՍՍՀ - ԳԱ «Տեղեկագիր», եր., 1958, № 5/ խիստ շահեկան հոդվածները:

Վերջինում Հր. Աճառյանից հետո հեղինակը նորագյուտ տվյալ-

ներով փորձում է հիմնավորել, որ հին հայերենում վկայված հնչյունական մի քանի զուգահեռներ, որպիսիք են *ա/ե, ե/իւ* և այլն, «բարբառային այնպիսի տարբերություններ են, որոնք բխում են ուղղակի հնդեվրոպական նախալեզվից հայերենին անցնելու պրոցեսից և ապացուցում, որ գրաբարի կամ, որ նույնն է՝ հայ էթնիկական համաժողովրդական լեզվի կազմավորումից առաջ եղել են նախահայերենի բարբառները, որոնց հիման վրա էլ հենց կազմավորվել է հին հայերենը» /ն.տ., 79/:

Էդ. Աղայանը, սակայն, զբաղվել է ոչ միայն և ոչ այնքան հին ու նոր բարբառների, որքան բուն իսկ հայերենի, նրա զարգացման այլևայլ փուլերի, ներկա վիճակի ու հեռանկարների, ինչպես և պատմության հարցերի ուսումնասիրությամբ: Երկար տարիներ նա հետազոտել է նաև գրաբարի կառուցվածքային էությունը պայմանավորող հատկությունները: Չհաշված գիտական հրապարակումները պարբերականներում, այս ուղղությամբ նա 1964թ. լույս է ընծայում «Գրաբարի քերականություն» խորագրով աշխատության առաջին հատորի առաջին գիրքը, որում տրվում է հին հայերենի հնչյունական համակարգի պատմական համակողմանի քննությունը: Շարադրանքի հիմքում ընկած են ժամանակակից լեզվաբանության մեջ առավել ճանաչում գտած կառուցվածքային ուսումնասիրության ելակետային սկզբունքները և իր իսկ հեղինակի կողմից առաջադրված ու քննություն բռնած վերլուծական եղանակները: Դատելով աշխատասիրության այս հատորի ընդգրկած հարցերի, հարցադրումների, մեկնությունների ու ընդհանրացումների խորությունից, որոնք արդեն իսկ հեռուն գնացող գիտական համարձակ խիզախումներ են, կարելի է համոզված ասել, որ եթե հեղինակին հաջողվի ավարտել ու հրապարակել մեր գրոց լեզվի նաև մյուս բաժինների՝ բառագիտության, ձևաբանության ու շարահյուսության կառուցվածքային հետազոտությունները, ապա ենթադրվող քառահատոր այդ մենագրությունը կդառնա ե դարի դասական հայերենի քերականության՝ գրաբարագիտության թագն ու պսակը: Տեղնուտեղը ավելացնենք, որ մազաչափ անգամ չենք կասկածում, որ այս ծրագիրը կիրականացվի վաղ թե ուշ:

Սակայն կատարվելիքը թողնենք ապագային և գանք ներկային:

Էդ. Աղայանը հատուկ ուշադրություն է նվիրել նաև հայ քերականագիտության և ընդհանրապես լեզվաբանության պատմության խնդիրներին: Այս առումով անչափ ուշագրավ է նրա «Հայ լեզվաբանության պատմությունը» /երկու հատորով՝ 1958, 1962/, որը հայ քերականագիտական, լեզվաբանական մտքի ճշմարտացի պատմությունն է՝ հնագույն շրջաններից մինչև մեր օրերը: Իր ծավալային ընդգրկմամբ և շարադրանքի մեթոդաբանական սկզբունքներով, ինչպես վկայված է

բազմիցս, դա մեր լեզվագիտության պատմության առաջին լուրջ ուսումնասիրությունն է: Հեղինակի քննախույզ հայացքից չեն վրիպել հայոց լեզվաբանության և քերականագիտության ոչ մի բնագավառ ու ճյուղ, քիչ թե շատ արժեք ունեցող հնօրյա ու նորօրյա ոչ մի դեմք ու դեպք, իրողություն ու փաստ: Նրանում տրվում են մեր լեզվի ուսումնասիրությամբ երբևէ զբաղված նաև այլազգի երախտավորների կյանքի ու գործի մանրակրկիտ քննությունն ու գնահատականը:

Այս բոլորին զուգընթաց հեղինակին ոչ պակաս չափով զբաղեցրել է նաև մերօրյա հայերենը, նրա, այսպես ասած, ժամանակակից կտրվածքը ներկայիս համակարգային կառուցվածքով: Եվ այս մարզում նա ծանրակշիռ խոսք է ասել քերականական այլևայլ օրինաչափությունների ու իրակությունների վերաբերյալ:

Նա, ասվեց, առաջիններից մեկը լինելով, համաշխարհային լեզվաբանական մտքի նորագույն նվաճումները մուծում է հայոց լեզվաբանության մեջ:

Իբրև կառուցվածքային վերլուծության նմուշ, ի շարս թվարկված և չթվարկված այլ բազմաթիվ գործերի, հիշատակության է արժանի նաև «Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը» /Եր., 1967/ մենագրությունը, որտեղ միանգամայն նոր մոտեցմամբ ու դիրքորոշումով քննարկվում են արևելահայերենի քերականության առանցքային կարգերը իրենց համակարգային էությամբ:

Ուշադրության է արժանի էդ. Աղայան գիտնականի բնավորության մի կարևոր հատկությունը, այն, որ նա խառնվածքով որոնող հեղինակ է: Նրա ամբողջ ստեղծագործական կյանքը գիտական ճշմարտությանը հասնելու ձգտման ու մաքառումների մի գեղեցիկ օրինակ է:

Թեև իր հիմնական սկզբունքներով ու դավանանքով նա իսկական նորարար է գիտության մեջ բառիս ամենաժամանակակից իմաստով, սակայն հին լեզվաբանությունը ժխտող, այսպես ասած «ծայրահեղ մարտական» դիրքերը խորթ են նրա ոգուն: Ունենալով միանգամայն նոր դիրքորոշումներ նա բոլորովին էլ իրենց սպառած չի համարում հետազոտության ավանդական սկզբունքները: Այստեղ չի կարելի չհամաձայնել նրա հետ, որ «նորը և հինը ըստ էության միմյանց չեն հակասում, նրանք լրացնում, փոխադարձաբար նպաստում են միմյանց, ուստի և կարող են ոչ միայն համագործակցել, այլև միաձուլվել» */է. Բ. Աղայան*, Ժամանակակից հայերենի հոլովումը և խոնարհումը, Եր., 1967, էջ 6/:

Էդ. Աղայանի գիտական գործունեության կարևոր բնագավառներից է նաև աշխատանքը բուհական ու դպրոցական դասագրքերի պատրաստման ուղղությամբ: 1947թ. լույս է տեսնում հեղինակի «Ընդհանուր լեզվաբանության դասընթացը», որը վերամշակվելով ունե-

նում է մի քանի վերահրատարակություններ և 1960թ. թարգմանվում է ռուսերեն՝ դառնալով Հանրապետության և Խորհրդային Միության բուհերի բանասիրական ֆակուլտետների համար նախատեսված լեզվաբանության հիմնական ու լավագույն ձեռնարկներից մեկը:

Որպես բուհական դասագիրք 1950թ. տպագրվում է նրա «Լատիներեն լեզվի քերականությունը»:

Նույնչափ արժեքավոր է հանրակրթական դպրոցների համար, Հ. Բարսեղյանի հեղինակակցությամբ, 1965թ. տպագրված և պարբերաբար վերահրատարակվող նրա «Հայոց լեզվի դասագիրքը» /5-7-րդ դասարանների համար/:

Հր. Աճառյանի աշակերտը չէր կարող հեռու մնալ արևելագիտությունից, մասնավորապես պարսկագիտությունից: Եվ ահա նա իր արժեքավոր ավանդն է մուծում գիտության և այս մարզում: Ասածիս ապացույցն է նրա «Պարսից գրականության սկիզբը» ընդարձակ հոդվածը /ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1946, №1/, «Նիզամի Գյանջևի» կենսագրականագիտական գողտրիկ գրքույկը /Եր., 1948/ և առանձնապես «Դրվագներ Արևելքի գրականության պատմության» /Եր., 1971/ մենագրությունը, որում ամփոփված են հեղինակի այն մի քանի դասախոսությունները, որոնք նա կարդացել է Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի արևելյան լեզուների և գրականության բաժնում: Գրքում հանրամատչելի շարադրանքով հայ ընթերցողին են ներկայացվում Արևելքի առավել նշանավոր բանաստեղծների՝ Ֆիրդուսու, Ֆախր ադ-Դին Գորգանու, Նասեր Խոսրովիի, Օմար Խայամի, Նիզամի Գյանջևիի և Ալիշեր Նավոյիի կյանքի և ստեղծագործության առավել կարևոր դրվագներն ու առանձնահատկությունները:

Հիրավի լայն են Էդ.Աղայանի գիտական հետաքրքրությունների շրջանակները, և դժվար է սույն համառոտ ակնարկով թեկուզ և միայն թվարկել այն բոլոր բնագավառները, լեզվաբանական ու հայագիտական հարցերի ու հիմնահարցերի այն բոլոր փնջերը, որոնք հետազոտվել են նրա կողմից, և որոնց վերաբերյալ նա ասել է իր ծանրակշիռ ու հեղինակավոր խոսքը: Բյաց կա մի գործ, որ թեև դեռևս լույս աշխարհ չի եկել /այն գտնվում է տպարանում՝ մամուլի տակ/, սակայն չի կարող չհիշատակվել: Խոսքը հեղինակի երկար տարիների մեղվաջան աշխատանքի արդյունքը հանդիսացող «Արդի հայերենի բացատրական բառարանի» մասին է՝ շուրջ երկու հարյուր մամուլ, հարյուր հիսուն հազար բառահոդվածով, որոնց հիմնական աղբյուրը այսօրվա հայերենն է, գիտական, գրական-հրապարակախոսական երկերը, կենդանի խոսքն ու մամուլը, հրապարակի վրա եղած բոլոր բառարանները:

Էդ. Աղայանի անունը, արդեն առիթ ունեցանք համոզվելու, անբաժան է Հր. Աճառյանի՝ իր ուսուցչի անունից: Վերջինս, իր կենդա-

նության օրոք վիթխարի քանակությամբ աշխատություններ տպագրելով հանդերձ, հայտնի է, որ շատ բան էլ թողեց կիսատ ու թերակատար: «Ձեռագրերս թողնում եմ էդ.Աղայանին՝ խմբագրելու և հրատարակելու, - գրել է Հր. Աճառյանը իր կտակում և ստորագրել Հրաչյա Աճառյան: 1953թ.»:

«Ահա շուրջ մեկուկես տասնամյակ է, -- խոստովանում է էդ. Աղայանը, -- ինչ իմ գիտական ծանրաբեռնվածության կեսը, եթե ոչ ավելին, կազմում է մեծ երախտավորիս ձեռագրերի կարգավորումն ու տպագրության պատրաստելը»: Բավական է հիշել թեկուզ միայն այն փաստը, որ համաշխարհային լեզվաբանական գրականության մեջ իր բնույթով եզակի «Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի՝ համեմատությամբ 562 լեզուների» կոթողային աշխատության բոլոր յոթ հատորները, ներառյալ նաև առաջինը, որը միակն է, որ լույս է տեսել հեղինակի կենդանության օրոք /1952թ./, խմբագրել, մշակել-համակարգել ու տպագրության է պատրաստել էդ.Աղայանը: Եթե սրան ավելացնենք «Անձնանունների բառարանի» Ե հատորը /1962թ./, «Հայոց գիրը» աշխատության երկու հատորները և «Կյանքիս հուշերից» հուշագրությունը, ապա կարելի է պատկերացնել ավելի քան շնորհակալ այն գործը, որ խոնարհաբար, աշակերտի երկյուղածությամբ, բարոյական պարտքի խորին գիտակցումով կատարում է նա կամովին ու անտրտունջ:

Հեղինակիս կյանքն ու գիտական գործունեությունը, սակայն, ունի նաև այլ բնագավառներ, որոնց չանդրադառնալ նշանակում է թերի թողնել նրա կերպարի ընդհանուր բնութագիրը: Նա հավասար չափով նաև դասախոս է, վարչական աշխատող ու հասարակական գործիչ, գիտական այլևայլ միավորումների անփոփոխ ղեկավար: Իր գիտական-ստեղծագործական կյանքի հենց առաջին տարվանից՝ 1939 թվականից, նա համալսարանում դասախոսում է մի շարք առարկաներ պարսկերեն, լատիներեն, արևելքի գրականություն և հիմնականում, իհարկե, լեզվաբանություն իր բազմաճյուղ ու բազմաբնույթ դասընթացներով:

Մի մարդ, որ շռայլորեն օժտված է գիտական ու մանկավարժական և կազմակերպչական ձիրք ու շնորհքով, չի կարող չներքաշվել ղեկավար պատասխանատու աշխատանքների մեջ: 1948թ. մինչև 1950թ. նա վարում է ԵՊՀ բանասիրական ֆակուլտետի դեկանի, 1953-1955թթ. արևելյան լեզուների ամբիոնի վարիչի, 1953-1956թթ. պրոռեկտորի, 1956թ. մինչև օրս ընդհանուր և համեմատական լեզվաբանության ամբիոնի վարիչի պաշտոնները: 1969թ.-ից հասարակական կարգով ղեկավարում է համալսարանի նորաստեղծ հայագիտական կենտրոնի աշխատանքները: Սրան զուգահեռ, արդեն մի քանի տարի

է, ինչ նա, նույնպես հասարակական կարգով, վարում է ՀՍՍՀ ԳԱ Հր. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի ընդհանուր լեզվաբանության մասնաճյուղի վարիչի պաշտոնը:

Շատ են ու այլազան նրա հակումները նաև գիտությունից դուրս: Նա կարողացել է ժամանակ ու հնարավորություն ստեղծել զբաղվելու նույնիսկ թարգմանությամբ: Նրա /և Վ. Տալյանի/ բարձրարվեստ, ճոխ ու գեղեցիկ թարգմանությամբ լույս է տեսել Արևելքի բանահյուսության նշանավոր հուշարձանը «Հազար ու մի գիշերները»: Նա արևմտահայերենից արևելահայերենի է փոխադրել որդի Ալ. Դյումայի «Քամելիազարդ տիկինը» վեպը:

Նա մեր այն գործիչներից է, որոնք հայոց գիտության համարումն ու համբավը դուրս են բերում ոչ միայն հանրապետության, այլև Միության սահմաններից, տարածում աշխարհի հորիզոնականներում:

Ճիշտ է, որ արդեն իսկ մեծ է նրա երախտիքը հայրենական գիտության զարգացման գործում, սակայն ճիշտ է և այն, որ նա այժմ, գտնվելով իր ուժերի առավել ծաղկման շրջանում, ասելիք ու անելիք դեռ շատ ունի: Նրա հեռանկարային ծրագրերը այսօր անհամեմատ ավելի են, քան երբևէ:

Ուստի և ցանկանք մեր սիրելի ուսուցչին, գիտնականին ու մարդուն հոգու կորով ու առողջություն, երկար տարիների երջանիկ կյանք ու պայծառ մտահղացումների իրականացում:

1973թ. մայիս, ք.Երևան:

«Սովետական մանկավարժ» հանդես, Եր., 1973, № 6:

# ԽՈՐԵՆԱՑԻՆ՝ ՊԱՐՍԿԵՐԵՆ

[ موسس خورنا سی- تاریخ ا ر منستا ن ]

Ամենայն ուշադրության ու խրախուսանքի է արժանի թարգմանական յուրաքանչյուր գործ, մանավանդ եթե դա վերաբերում է հայ ժողովրդի պես հնագույն ժողովրդի այնպիսի մի շրջանի, ինչպիսին է հինգերորդ դարը, և առավել ևս եթե թարգմանությունը կատարվում է պարսկերեն, այսինքն մի լեզվով, որի կրողը հայոց ձևավորման իսկ շրջանից, կարելի է ասել, եղել է նրա մերձավոր հարևանը, քաղաքական, պատմական, հասարակական-մշակութային ամենասերտ շփումներ է ունեցել նրա հետ: Ավելորդ է նույնիսկ հիշեցնել, որ իր պատմության քառուղիներում հայերենը ոչ մի լեզվից այնքան շատ փոխառություններով չի հարստացրել իր բառապաշարը, որքան պարսկերենից:

Եվ ուրախալի է, որ մշակութային այս կապը շարունակվում է և նոր արտահայտություններ է գտնում նաև մեր օրերում:

Ասվածի լավագույն վկայությունն է Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության» լույս ընծայումը ժամանակակից պարսկերենով Երևանի պետական համալսարանի հրատարակությամբ /Եր., 1984 թ./:

Հիրավի, մեծ է Մ. Խորենացու երկի պարսկերեն թարգմանության նշանակությունը գիտական, պատմական ու մշակութային առումով:

Թեև «Հայոց պատմությունը» թարգմանված է ռուսերեն ու եվրոպական մի շարք լեզուներով, բայց արևելյան լեզուների, տվյալ դեպքում պարսկերենի առաջին անգամ է վերածվում: Սա երևույթ է ժողովուրդների գրական-մշակութային առնչությունների ասպարեզում և կարևոր դեր կարող է խաղալ այդ կապերի հետագա զարգացման ճանապարհին:

Այս գործի նախաձեռնողը և իրականացնողը հմուտ իրանագետ, պրոֆ. Գ. Մ. Նալբանդյանն է: Նա է նաև առաջաբանի և ընդարձակ ծանոթագրությունների հեղինակը:

Գաղտնիք չէ, որ Մ.Խորենացու «Հայոց պատմությունը» համաշխարհային պատմագրության հնագույն շրջանի բարձրագույն արտահայտություններից է: Բացառիկ են նրա որպես պատմական կարևորագույն սկզբնաղբյուրի, արժեքն ու նշանակությունը հայերի և հարևան երկրների վաղ շրջանի պատմության, հասարակական-քաղաքական, տնտեսական, գրական-գիտական ու ազգագրական առավել նշանակալի իրադարձությունները հետազոտելու, զարգացման օրինաչափությունները բացահայտելու տեսակետից:

Մ. Խորենացին եզակի դեմք է ոչ միայն հայ հին մատենագրության, այլև առհասարակ հին աշխարհի պատմագրության մեջ: Նա եղել ու մնում է պատմական ու նախապատմական անցյալի մութ ու ան-

հայտ շատ հարցերի լուծման մեկ ու միակ առավել ճշմարիտ, գիտական ու ստույգ սկզբնաղբյուրը: Ուստի և, որպես աիդպիսին, նա չի կարող հետաքրքրություն չներկայացնել նաև պարսից պատմագրության համար:

Նրա «Պատմության» մեջ լուսաբանված, մեկնաբանված ու գնահատված են անցյալի ու իր ժամանակի պարսկական կյանքին, իրականությանն ու պատմությանը վերաբերող մի շարք դրվագներ ու իրողություններ, արտացոլված են կրոնական ու հասարակական շարժումներ, պատմական դեմքեր ու իրադարձություններ: Շատ փաստեր ու պատումներ առաջին անգամ են շրջանառության մեջ դրվում պարսկերեն լեզվով: Պարսից բանասիրությունը ստանում է իր հնագույն պատմության շատ խնդիրներին վերաբերող մի նոր ու առավել ստույգ սկզբնաղբյուր: Ուստի և նրա նշանակությունը այս առումով, առանց չափազանցության, անգնահատելի է:

Պարսից, ինչպես նաև հարևան ժողովուրդների պատմության շատ իրողություններ պարսկախոս ընթերցողն ու հետազոտողը այժմ իրապես կդիտարկի նոր լույսի տակ, շատ խնդիրներ կարող են ստանալ նոր լուսաբանություն նոր տեսանկյունով:

Եվ դա հասկանալի է:

Գ. Նալբանդյանի այս թարգմանությունը կատարված է մեծ սիրով ու սրտով, խորին նվիրումով ու ներշնչանքով, նյութի համակողմանի իմացությամբ: Հեղինակը հարազատ է մնացել Մ. Խորենացու «Պատմության» ոգուն ու էությանը: Հիշենք, որ մեր քերթողահոր ոճը որքան գիտական, այդքան և ավելի բարդ է, երբեմն նաև անհասկանալի: Նրա երկը թեև մշտապես եղել է հայ, և ոչ միայն հայ, բանասիրության ու պատմագրության սևեռուն ուշադրության կենտրոնում, սակայն հայոց «ոսկեղենիկ» մատենագրության այդ խոշորագույն ու անկրկնելի կոթողի շատ ու շատ հատվածներ ցայսօր մնում են մութ ու նոր լուսաբանության կարոտ: Քիչ չեն նաև բնագրային առանձին կտորների տարընթերցումներն ու անստույգ մեկնությունները: Կան առանձին խնդիրների իրարամերժ ու չհիմնավորված շատ բացատրություններ, բառերի ու կապակցությունների վիճելի բնութագրումներ, մեկնություններ: Զգալի է առանձին հատվածների թարգմանությունների անհամապատասխանությունը միմյանց ու բնագրին: Կան և այլ տեքստաբանական և, ընդհանրապես, Մ.Խորենացու «Պատմությանը» վերաբերող տակավին չլուծված ուրիշ իրողություններ:

Այս ամենը լրացուցիչ խոչընդոտներ ու դժվարություններ պիտի հարուցեր և հարուցում է նրա թարգմանության ճանապարհին:

Հեղինակը, ի՛նչ ասել կուզի, այդպիսիք չէր կարող նախատեսած չլինել: Ուստի և բնական է, որ Գ. Նալբանդյանը թարգմանությանը ձեռ-

նամուխ լինելուց առաջ համադրել, համեմատել ու պատմաքննական վերլուծության է ենթարկել գիտական բազմաթիվ աղբյուրներ, այն ամբողջ մեծաքանակ նյութը, որ ուղղակիորեն կամ միջնորդավորված կերպով առնչվում է մեր վաղ միջնադարի հիշյալ հուշարձանին, նրա այլևայլ հատվածների ընթերցումներին ու մեկնություններին:

Մ. Խորենացու բնագրից բացի, նա ձեռքի տակ է ունեցել հրապարակի վրա եղած գրեթե բոլոր թարգմանությունները և առաջին հերթին, իհարկե, Ստ. Մալխասյանցի և Էմինի թարգմանությունները, ինչպես նաև Մ. Աբեղանի մեկնություններն ու ստուգաբանությունները, որոնք վերաբերում են «Պատմության» կարևորագույն խնդիրներին, մասնավորապես նրանում ներկայացված ժողովրդական առասպելների բնույթի ու էության, ծագումնաբանության, առասպելականի և իրականի, երևակայականի և պատմական ճշմարտության փոխհարաբերության և այլ հարակից հարցերի:

Ըստ հարկի հաշվի են առնված և արդի մեկնությունները, տեսական և աղբյուրագիտական հետազոտությունները:

Մ. Խորենացու անձին ու գործին վերաբերող նոր ու նորագույն տվյալների պատմագրական, բանասիրական ու լեզվաբանական խոր ու բազմակողմանի քննության վրա է խարսխվել Գ. Նալբանդյանի սույն թարգմանությունը: Սա հանգամանք է, որ, հասկանալի է, չէր կարող չբարձրացնել աշխատանքի գրական-գիտական ընդհանուր արժեքը:

Ամբողջ «Հայոց պատմությունը» թարգմանված է ժամանակակից գրական, այսպես ասած, դասական պարսկերենով, գեղեցիկ, բարձր ու վսեմ ոճով, որը ըստ պատշաճի հաճախ համեմվում է ժողովրդական լեզվի պատկերավոր դարձվածներով, արտահայտություններով ու ձևերով: Այդպիսին է, մանավանդ, ոճը ժողովրդական պատումների ու առասպելների թարգմանության մեջ: Սրանց շատ հատվածներ թարգմանված են բանաստեղծական շնչով, որը ևս ինքնին գործը դարձնում է առավել շահեկան:

Նյութի պարսկերեն հնչումը, ամբողջությամբ վերցրած, ապահովված է պարսից լեզվամտածողության ճշմարիտ ու հարազատ վերարտադրությամբ:

Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության» պարսկերեն թարգմանության նշանակությունը դուրս է գալիս հայ-պարսկական մշակութային կապերի, գրական փոխառնչությունների ոլորտից և ընդգրկում է ավելի լայն շրջանակներ:

Գաղտնիք չենք բացի, եթե ասենք, որ պարսկերենը հավասարապես մատչելի է ՍՍՀՄ հանրապետություններից մեկի Տաջիկստանի ողջ բնակչությանը, ինչպես նաև Աֆղանստանի բնակչության հիմնա-

կան զանգվածին աֆղան ժողովրդին, չհաշված այլևայլ երկրներում արևելագիտության բնագավառի հետազոտողներին:

Այս թարգմանությունը, ուրեմն, կարևորագույն ներդրում է ոչ միայն հայ-պարսկական, այլև միաժամանակ նաև հայ-տաջիկական ու հայ-աֆղանական գրական-մշակութային կապերի զարգացման ասպարեզում և ընդհանրապես արևելագիտական ամեն կարգի ուսումնասիրությունների բնագավառում:

Այս աշխատանքը անցյալի մեր հարուստ մատենագրությունը պարսկերեն հնչեցնելու ուղղությամբ առաջին փորձն է և ըստ ամենայնի հաջողված:

Լիահույս լինելով, որ թարմանությունն իրագործողը այսուհետև կշարունակի իր անչափ օգակար աշխատանքը, կուզեինք հայտնել մեր մեկ-երկու նկատառումները մի քանի հարցերի վերաբերյալ:

1. Ինչպես նշվեց, թարգմանությունը օժտված է ծանոթագրություններով, որոնք կազմված են խնամքով, գիտական պատշաճ մակարդակով: Թեև շատ ծանոթագրություններ ամփոփ ու հակիրճ հոդվածներ են, սակայն դրանց զգալի մասը շարադրված է նկատի ունենալով, այսպես ասենք *իրազեկ* ընթերցողին, այնինչ գիրքը նախատեսված է ոչ միայն գիտական շրջանակների համար, թեկուզ և լայն, այլև շարքային ընթերցողների: Այդ իսկ պատճառով ցանկալի կլիներ առավել կարևոր ծանոթագրությունները տալ ավելի հանգամանալից շարադրանքով, ավելի մատչելի ըստ հարկի չխուսափելով պատմական զուգահեռներից, գիտական վկայակոչումներից, այլևայլ փաստագրական տվյալների ներկայացումից:

2. Այս կարգի ամեն մի աշխատանքի մեջ անհրաժեշտ են անվանացանկեր, գոնե առնվազն տեղանունների և անձնանունների, որ, ցավոք, չկան: Ճիշտ է, պարսից այբուբենի յուրահատկությունների պատճառով անվանացանկ կազմելը մեծ դժվարությունների հետ է կապված, քանի որ անվան հնչյունական պատկերը կարող է ճիշտ չընկալվել, տարբեր տառակապակցություններում ու վանկերում նույն ձայնավորը տարբեր կերպ կարող է ընթերցվել փոխելով բառապատկերը, սակայն այս հարցը կարելի էր լուծել լատինական ընդունված տառադարձության օգնությամբ, ինչպես որ հեղինակը վարվել է բուն բնագրի թարգմանության մեջ, որտեղ հարկ է համարել: Պարզապես պետք է տրվեին երկու զուգահեռ անվանացանկեր պարսկատառ և լատինատառ, որ, անշուշտ, դժվար իրագործելի է, բայց ոչ անհնարին:

3. Կա մի թեև տեխնիկական, բայց և էական թերություն: Խոսքը վերաբերում է շարվածքին, ավելի ստույգ շարվածքի տառատեսակին: Մ.Խորենացու ամբողջ բնագիրը, ներառյալ մասերի առանձնացումները, գլուխների խորագրերը, ենթախորագրերը, նույնիսկ ծանոթագ-

րությունները շարված են նույն տառատեսակով, ամբողջ գիրքը, անվանաթերթից բացի, սկզբից մինչև վերջ նույն և միևնույն տառատեսակով: Սա տպագրական /պոլիգրաֆիական/ աններելի թերություն է, թեև հասկանալի է պատճառը: Այս մասին պետք է մտածել լրջորեն:

4. Վերջապես, այսքան ծանրակշիռ մի գործ տպագրվում է ընդամենը 2000 տպաքանակով, որ քչից էլ քիչ է: Կրկին հիշենք, որ նրա հասցեատերն ու պահանջատերը մի քանի ժողովուրդներ են, չհաշված արևելագիտությամբ զբաղվող շատ ու շատ գիտօջախներ աշխարհի բոլոր ծագերում:

Ամփոփելով ընդգծենք, որ Գ. Նալբանդյանը կատարել է իրոք մեծ աշխատանք. նրա թարգմանությունը իր սկզբունքների գիտական ու հստակ մշակմամբ և հետևողական կիրառմամբ, բնագրի ճշգրիտ վերարտադրությամբ գրական ու մշակութային խոշոր երևույթ է, որոշակի ներդրում հայոց պատմագրության հնագույն կոթողներից մեկն այլալեզու ընթերցողի սեփականությունը դարձնելու շնորհակալ գործում:

«Գրական թերթ», 13, 09, 1985թ.,
ք. Երևան:

# ԼԵԶՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ՆՈՐ ԲԱՌԱՐԱՆ

Լեզվաբանությունը ընդհանրապես և հայ լեզվաբանությունը մասնավորապես հնագույն շրջաններից եկող և հարուս ավանդույթներ ունեցող գիտություններ են:

Սերտորեն կապված լինելով հասարակական կյանքի, հասարակության գործունեության անխտիր բոլոր ոլորտների հետ լեզուն զարգանում է կյանքի զարգացման համեմատ: Լեզվի զարգացման համընթաց հարստանում է նաև նրա մասին եղած գիտությունը, ձևավորվում, առաջանում են լեզաբանական նոր գիտաճյուղեր, ուղղություններ, հոսանքներ, դպրոցներ:

Լեզվաբանական գրականության առկա հարստությունը չի կարող չգոյացնել և բնականաբար գոյացնում է լեզվին և նրան վերաբերող դիսցիպլիններին հատուկ տերմինների համակարգ, տերմինաբանություն:

Այս գործընթացը իր հերթին օրվա առաջնահերթ խնդիր է դարձնում հավաքելու, դասակարգելու, մշակելու և ճշգրտելու լեզվաբանական տերմինները, գիտականորեն բնութագրելու սրանց արտահայտած հասկացությունները: Եվ ինքնին հասկանալի է, ստեղծվում են լեզվաբանական հատուկ բառարաններ:

Բառարանագրական մեծ փորձ ունեցող հայ լեզվաբանությունը, սակայն, այնքան էլ աչքի չի ընկնում լեզվաբանական հատուկ բառարաններով: Հրապարակի վրա առայժմ ունենք Հ.Զ.Պետրոսյանի, Ս. Ա. Գալստյանի և Թ. Ա. Ղարագյուլյանի «Լեզվաբանական բառարանը» /ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1975/, նույն Հ. Զ. Պետրոսյանի «Հայերենագիտական բառարանը» /Եր., «Հայաստան» հրատ., 1987/, Մ.Հ.Հարությունյանի «Հայ-ռուսական լեզվաբանական բառարանը» /Եր., 1966/, Ֆ. Հ. Խլղաթյանի «Ոճաբանական տերմինների բառարան-տեղեկատուն» /Եր., «Լույս» հրատ., 1976/:

Լեզվաբանական մի շարք տերմիններ արտացոլված են էդ. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանում» /Եր., «Հայաստան» հրատ., 1976/, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության լույս ընծայած «Ժամանակակից հայերենի բացատրական բառարանի» 1-4 հատորներում /Եր., 1969-1980/, ինչպես նաև Հ. Խ. Բարսեղյանի «Հայերեն ուղղագրական-ուղղախոսական, տերմինաբանական բառարանում» /Եր., «Լույս» հրատ., 1973/: Ճիշտ է, վերջինում դրանք տրված են առանց բնութագրումների, պարզապես որպես բառացանկի բառմիավոր:

Լեզվաբանական տերմինաբանական բառարանների մեջ, սակայն, շատ ու շատ էր զգացվում պահանջը մասնավորաբար օտար լե-

զուներից հայերեն թարգմանական բառարանի, որպիսին մինչև վերջերս չկար հրապարակի վրա:

Եվ ահա այս պահանջը զգալիորեն գոհացնելու է գալիս Արման Հ. Նազարյանի «Լեզվաբանական տերմինների ֆրանսերեն-ռուսերեն-հայերեն բառարանը» /Եր., «Ապոլոն» հրատ., 1993, 656 էջ/:

Բառարանն ընդգրկում է շուրջ 5000 գիտաբառ, որոնք կիրառված են հին, նոր ու նորագույն ֆրանսիական լեզվաբանական աղբյուրներում, առավելապես գիտական գրականության մեջ, ինչպես նաև ուսումնական և ուսումնամեթոդական ձեռնարկներում:

Գաղտնիք չէ, որ ամեն կարգի բառարան կազմելու աշխատանքները սկսվում են բառացանկի ընտրությունից: Բառացանկն է բառարանի հիմքը: Ուստի և հաջող ընտրված բառացանկը ինքնին դառնում է բառարանի հաջողության գրավականն ու նախապայմանը: Սույն բառարանի բառացանկի ընտրության համար Արմ. Նազարյանը կատարել է քրտնաջան, մանրակրկիտ, մասնագիտական-բառարանագրական ծանր աշխատանք, կատարել է նյութի խոր իմացությամբ: Նշված աղբյուրներից նա հատուկ ընտրանքով քարտագրել ու առանձնացրել է այն բոլոր գիտաբառերը, որոնք նախ կիրառական ամենից մեծ հաճախականություն ունեն, երկրորդ արդեն կանոնարկված են, ճանաչված ու ընդունված գիտական լայն շրջանակներում:

Այդ գիտաբառերը վերաբերում են ինչպես ընդհանուր լեզվաբանությանը, այնպես էլ լեզվաբանական առանձին, որոշակի գիտաճյուղերին, գիտակարգերին ու բաժիններին՝ հնչյունաբանությանը, բառագիտությանը, դարձվածաբանությանը, բառարանագրությանը, ոճագիտությանը, ձևաբանությանը, շարահյուսությանը և այլն: Ըստ պատշաճին ներկայացված է նաև նոր ու նորագույն լեզվաբանական ուղղությունների տերմինաբանությունը: Անուշադրության չեն մատնվել նաև, այսպես ասած, միջճյուղային այն գիտաբառերը, որոնք որպես լեզվաբանական որոշակի իմաստակիր միավորներ՝ ի թիվս այլ գիտաճյուղերի, կիրառություն ունեն նաև լեզվաբանության մեջ:

Բառարանի կառուցվածքային հիմնական առանձնահատկությունը, գուցե ամենահիմնական արժանիքներից մեկը այն է, որ նրանում գիտաբառերը ներկայացված են իրենց համակարգային կապերով: Այս հիման վրա էլ ըստ ամենայնի արտացոլված են ֆրանսերեն լեզվաբանական գիտաբառերի տարբերականությունը, հոմանիշությունը, հականիշությունը, նաև բազմիմաստությունը, ինչը սովորաբար բնորոշ է միջճյուղային տերմիններին, որպիսք, ինչպես նշվեց, նույնպես մուծված են բառացանկի մեջ:

Երկրորդ կարևոր արժանիքը, որ նմանապես պայմանավորված է բառարանի կառուցվածքով ու ստեղծման նպատակադրումով, ֆրան-

սերեն համապատասխան գլխաբառերի բովանդակած հասկացությունների ամենաճշգրիտ արտահայտությունն է ռուսերեն և հայերեն համարժեքներով: Այս խնդրի հաջող լուծումը կապված է զգալի դժվարությունների հետ. մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ ֆրանսերենի, որպես սկզբնալեզվի կամ ելակետային լեզվի, բառարանում արտացոլված ոչ բոլոր գիտաբառերը ունեն իրենց ռուսական ու հայկական միանշանակ ու ստույգ համարժեքները:

Թեև բառարանը բացատրական բնույթ չունի, սակայն ռուսերեն և հայերեն համապատասխան գիտաբառերի իմաստային հոսունությունից կամ թերարժեքությունից խուսափելու համար ֆրանսերեն շատ գլխաբառեր լրացուցիչ կերպով ստացել են փակագծված մեկնություններ ու բացատրություններ: Այս սկզբունքը մասամբ կիրառված է նաև այն բառահոդվածներում, որտեղ ֆրանսերենի ելակետային գլխաբառը ռուսերենում և հայերենում առ այսօր տակավին չունի իր համարժեքը: Այստեղ հեղինակը նախ, ըստ հարկի, կազմում և շրջանառության մեջ է դնում նոր բառեր գիտաբառեր և, կրկին փակագծված, տալիս դրանց մեկնությունը այդպիսիք շատ հաճախ ուղեկցելով փաստական համապատասխան օրինակներով: Նշելի է նաև, որ բառարանագրի առաջարկած նորակազմ տերմինները կերտված են ռուսերենի և հայերենի բառակազմական ամենակենսունակ ու գործուն կաղապարներին հար ու համապատասխան, մեծ մասամբ ֆրանսերենից պատճենելու սկզբունքով:

Այսպիսով, ըստ էության, հեղինակը միաժամանակ երկրորդաբար հարստացնում է հայ, բնականաբար, նաև ռուս լեզվաբանական տերմինաբանությունը, ինչը ինքնին չի կարող չբարձրացնել և բարձրացնում է բառարանի գիտական նշանակությունը:

Բառարանի մյուս արժանիքը, որ մեծացնում է հատկապես նրա գործնական արժեքը, բառահոդվածի խիստ յուրահատուկ ու ինքնատիպ կառուցվածքն է: Այն ընդգրկում է նշումներ, որոնք բացահայտում են գլխաբառի պատկանելությունը լեզվաբանական այս կամ այն ուղղությանը, մասավորապես կառուցվածքային լեզվաբանությանը, այդ թվում նկարագրական լեզվաբանությանը, լեզվոյթաբանությանը /գլոսեմատիկային/, սերող, փոխակերպական քերականությանը, հաղորդակցման և տեղեկատվության տեսություններին, գործաբանությանը /պրագմատիկային/:

Բառարանի գործնական արժանիքներից է նաև ֆրանսերեն ելակետային գիտաբառերին համարժեք ռուսերեն և հայերեն համապատասխան գիտաբառերի այբբենական առանձին ցանկերի առկայությունը աշխատության վերջում հավելվածների կարգով, էջերի նշումով: Սա փաստորեն պայմանավորում է բառարանի ազատ ու դյուրին շրջե-

լիությունը: Այլ կերպ ասած ըստ անհրաժեշտության ու պահանջի ելակետային գլխաբառ կարող է ծառայել ռուսական այս կամ այն գլխաբառը ֆրանսերենի և հայերենի համարժեքը գտնելու կամ, ասենք, հայերենի ձևը ռուսերենի ու ֆրանսերենի համարժեքները իմանալու համար:

Սա, հավաստյավ, ժամանակակից բառարանագրության կարևոր նվաճումներից մեկն է, խիստ գնահատելի մի իրողություն:

Գաղտնիք չէ, որ բառարան կազմելը կամ հեղինակելը ծանր աշխատանք է: Քիչ է ասել, թե դա խիստ աշխատատար մի գործ է: Դա իսկական տառապանք է, որը « գիտե միայն նա, որ յորինեալ իցե երբեք գնոյն», - ասում էր Մխիթար Սեբաստացին: Այսպիսի տառապանքի միջով է անցել Արման Նազարյանը՝ լույս աշխարհ բերելով մի բառարան, որը թեև համեստորեն հասցեագրել է «բանասիրական ֆակուլտետների ուսանողներին», բայց բառարանագրական լուրջ մի գործ է՝ շարադրված ժամանակակից լեզվաբանական պահանջների ամենաբարձր մակարդակով, նյութի խոր ու բազմակողմանի իմացությամբ, սիրով, խնամքով:

Անշուշտ կարելի է վիճարկել հեղինակի որոշ սկզբունքներ, ընդունել կամ չընդունել բառացանկի /տերմինացանկի/ մեջ մուծված այս կամ այն գիտաբառը, զուգորդությունը, հատկապես ֆրանսերենի, մասամբ ռուսերենի պատճենմամբ կերտված հայերեն որոշ նորակազմ ձևեր, որոշ գիտաբառերի բնութագրումները, կարելի է ասվածը ցուցադրել նաև փաստական տվյալներով, օրինակներով, բայց դա չի փոխի մեր տված ընդհանուր գնահատականի էությունը անգամ մազաչափ:

Իրապես հրապարակի վրա է խիստ արժեքավոր ու մնայուն լեզվաբանական մի նոր բառարան, որ հարստացնում է հայ, և ո՛չ միայն հայ, բառարանագրությունը:

«Հայաստան» օրաթերթ, 11, 08, 1994 թ.,
նաև «Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթ,27,09, 1994թ.:

# ՀԱՅՈՑ ԵՎ ՊԱՐՍԻՑ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

Հայ ժողովուրդը պատմականորեն ամենամերձավոր կապերով 1700 տարի կապված է եղել և է՝ պարսից ժողովրդի հետ: Երկու ժողովուրդները մշտապես հարաբերակցել են իբրև ի վերուստ, աշխարհագրականորեն սահմանված հարևաններ, ապրել առավելապես բարեկամութամբ, բարեկամական կապերի ծավալման ձգտումով: Թեև հազվադեպ, բայց եղել են նաև օտարացումների, ընդհարումների շրջաններ:

Հայ-իրանական պատմագրական, ազգագրական, մատենագիտական, գրական-գեղարվեստական, ընդհանրապես պատմամշակութային առնչությունները շարունակաբար գտնվել են հայ և օտար հետազոտողների /Հ. Հյուբշման, Յ. Մարկվարտ, Ն. Մառ, Հր. Աճառյան, Հ. Օրբելի, Հ. Թիրյաքյան, Մ. Աբեղյան, Մ. Հասրաթյան, Ա. Շահսուվարյան, Կ. Մելիք-Օհանջանյան և այլք/ սևեռուն ուշադրության կենտրոնում: Երկու ժողովուրդների գրական-մշակութային կապերի պատմական հյուսվածքում մինչև վերջերս մնում էր տակավին չուսումնասիրված կամ քիչ ուսումնասիրված մի շերտ, որի լուսաբանման կարոտ հանգույցներն էին հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության ծագումնաբանական, իմաստաբանական, գաղափարաբանական, կառուցվածքային ու տիպաբանական իրողություններին վերաբերող հարցերը:

Արդեն տպագրվել է Արմանուշ Կոզմոյանի «Հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան» գիրքը /Եր., 1997, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչ., 224 էջ/, որ լրացնում է այդ բացը:

Աշխատությունը բաղկացած է առաջաբանից և երեք գլուխներից: Վերջում՝ որպես հավելված, ներկայացված են նաև գրքում բերված օրինակների բնագրերը պարսկերեն լեզվով:

Առաջաբանում արծարծված ու քննված են գաղափարաբանական ու մեթոդաբանական այն հիմնադրույթները, որոնք վերաբերում են հայ և պարսից միջնադարյան քնարերգության թեմատիկ նյութին, ծագումնաբանությանը, ակունքներին, առնչություններին, բանաստեղծական ավանդական ու նորամուտ ձևերին ու կառույցներին: Սա գիտականորեն մշակված, ամուր ու հաստատուն այն հիմքն է, որի վրա բարձրանում է հետագա վերլուծությունների ամբողջ համակարգը:

Առաջին գլուխը ունի «Երկու պոեզիա -- երկու հավատամք» վերտառությունը. փակագծված նշվում է՝ «Նարեկացի և Ռուդաքի. պատ-

մատիպաբանական համեմատության փորձ»: Ինչպես երևում է խորագրից, այս գլխում պատմական զուգահեռների հենքի վրա հատուկ քննության առարկա են դառնում հայ և պարսից միջնադարյան երկու խոշորագույն հուշարձանների՝ Գրիգոր Նարեկացու և Ռուդաքիի /Աբու Աբդուլլահ Ջաֆար էբն-է Մուհամմադի/ պոետիկայի նմանություններն ու տարբերությունները:

Միջնադարյան այս երկու գրական հսկաներին բաժանում էր շուրջ մեկ հարյուրամյակ. Ռուդաքին ծնվել է մոտ 860թ., մահկանացուն կնքել մոտ 940թ., Գր. Նարեկացին ծնվել է 945թ., մահացել 1003թ.:

Թեև նրանց քնարերգությունները, իրենց ակունքներից իսկ սկսած, զարգանում էին իրարամերժ ուղղություններով, առաջինը՝ աշխարհիկ, երկրորդը հոգևոր ուղղություններով, սակայն, որքան էլ առաջին հայացքից զարմանալի, նույնիսկ հանդուգն թվա, միանգամայն համադրելի և համեմատելի են իրենց որոշ մակարդակներով ու կտրվածքներով:

Եվ դա գիտականորեն ապացուցելու հետամուտ է լինում հեղինակը այս գլխի հենց սկզբից: Իբրև երկու գրականությունների զուգահեռականներում գտնվող համեմատելի իրողություններ քննվում են, մասնավորապես, պոետիկայի առանձնահատկությունները՝ այս գիտաբառի ամենալայն իմաստով՝ թեմատիկա, կառուցվածք, ավանդույթի և ավանդախախտության հակադրամիասնություն և այլն: Երկու հանճարեղ անհատականություններ՝ ինտելեկտուալ էլիտայի երկու ներկայացուցիչներ. մեկը՝ կոչումով արքունական բանաստեղծ, մյուսը՝ հոգևորական, վարդապետ:

Երկուսն էլ գովերգում էին սիրո առարկան, մեկը՝ սիրուհուն, մյուսը՝ Աստծուն: Երկու դեպքում էլ հարկավոր էր, Դ.Լիխաչովի արտահայտությամբ, «հանդիսավոր պերճախոսություն» /էջ 45/: Այստեղից էլ՝ երկու բանաստեղծների ստեղծագործությունների, թեև ընդհանրական, բայց խիստ բնորոշ բնավորությունը՝ լեզվի, հատկապես բառապաշարի անչափելի հարստությունը: Ռուդաքիի լեզուն արդեն ձևավորված նոր պարսկերենն էր՝ ֆարսին: Այն ազդարարեց լեզվի զարգացման նոր մակարդակ, որը ժամանակակիցները համարում էին «անկրկնելի», «վեհասքանչ»: Այդպիսին էր նաև Գր. Նարեկացու լեզուն, որով, սակայն, ավարտվեց գրաբարի զարգացումը: Այն դասական գրաբարի զարգացման գագաթնակետն էր և վերջնակետը:

Ռուդաքին ժխտում էր ամեն բարիք՝ առանց սիրո էակի: Նարեկացու չափածոն ծառայում էր Աստծուն և նրա՝ միջոցով միայն բոլոր բարիքներին հաղորդակցվելու գաղափարին: Ինչպես եզրահանգում է հեղինակը, «Երկու դեպքում էլ բովանդակությունը միանշանակ է՝ «Առանց քեզ կյանք չկա»» /էջ 53/: Ըստ որում՝ երկուսի համար էլ սիրո

առարկան անհասանելի է, Նարեկացու իսկ խոսքերով՝ «անմատչելի հեռավոր և անընդմիջելի մերձավոր»: Իրական է միայն անսահման ձգտումը «անմատչելի հեռավորին»:

Հեղինակը թեև այնքան էլ հակված չէ գրական երկու մեծություններին արհեստականորեն մղելու վերածննության գրականության հունը, բայց և փայլուն կերպով փաստում է, որ «այդ բանաստեղծներին բնորոշ են Վերածննդին հատուկ գծեր» /էջ 55/:

Երկու գրական դեմքերի պատկերային համակարգերի մեջ ևս նա տեսնում է այլևայլ ակունքներից եկող շատ գծեր, որոնցից մեկը, թերևս ամենացայտունը բանաստեղծական պատկերի կառուցումն է *հակադրությունների /հակաթեզի* կամ *անտիթեզի/* հենքի վրա: Սա հեղինակը հաստատում է Ռուդաքիի «Դիվանից» և Գր. Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմից քաղված բնագրային վկայություններով: Ընդհանուր այդ իրողությունները, ի՛նչ ասել կուզի, «ձևավորվել են անկախ և ունեն զուտ տիպաբանական բնույթ» /էջ 61/: Ի դեպ՝ Նարեկացու լեզվամտածողության այդ յուրահատկության վրա շատերն են ուշադրություն դարձրել:

Արդեն նշվեց, որ Ռուդաքին ապրել է Նարեկացուց առաջ: Դրանից, սակայն, չի կարելի բխեցնել, թե վերջինիս մտածողության այսինչ ու այնինչ ձևերը արդյունք են առաջինից կրած ազդեցության կամ նման մի գործոնի: Ասվածը փաստերի հմուտ ու անկողմնակալ վերլուծությամբ ամրագրում է հետազոտողը: «10-րդ դարում հայ քերթողական արվեստը, - գրում է նա, - լիովին գտնվում էր քրիստոնեական արևմուտքի ոճական-գաղափարական համակարգում և միանգամայն զերծ էր պարսից ազդեցությունից» /էջ 63/:

Ա. Կոզմոյանը չի մոռանում նշել նաև երկու գրողների անձնական ճակատագրերի նմանության փաստը՝ երկուսի էլ իրենց կյանքի վերջին շրջանում վտարանդի ու հալածական լինելը: Ռուդաքին իր ուժերի ծաղկման շրջանում վտարվեց արքունիքից: Այրեցին նրա մշտապես լույսին ձգտող աչքերը, և նա մեռավ՝ լույսին անհաղորդ, լքված ու թշվառ: Հավելենք մեր կողմից նաև այն, որ, ինչպես նշված է «Հայսմավուրքում», «Ճշմարտության վարդապետին /Գր. Նարեկացուն -- Ա.Պ./ կոչում էին *ծայթ* և *հերծվածող*»: Ավելին. նույն մեղադրանքի խարանն էին կրում մեծ բանաստեղծի հարազատ հայրը՝ Խոսրով Անձևացին և ծերունազարդ ուսուցիչը՝ մայրական պապեղբայր Անանիա Նարեկացին:

Վերջին հիմնահարցը, որ առավել մանրակրկիտ քննության է ենթարկվել առաջին գլխում, միստիցիզմի գեղարվեստական արտահայտությունն է 10-13-րդ դդ. հայ և պարսից քնարերգությունների մեջ: Թեև միստիցիզմը՝ որպես կրոնափիլիսոփայական աշխարհայացք,

ունի շատ խոր արմատներ և գալիս է դարերի խորքից, սակայն նրա հիմնական գաղափարը «իռացիոնալ շփումը Աստծու հետ հոգու պայծառացման, էքստազի միջոցով, մնացել է անփոփոխ» /էջ 64/: Ճգնակեցությունը, ժուժկալ կենսակերպը հատուկ էին թե՛ քրիստոնեությանը, թե՛ իսլամին, առաջինին՝ զգալիորեն ավելի, երկրորդին՝ նվազ չափով:

Գաղափարական կողմնորոշումից զատ՝ այն ուներ նաև իր առարկայական բնորոշ հատկանիշները /ատրիբուտները/, որոնցից մեկը թերևս հագուստն էր, քրծազգեստը՝ մարմինը տանջելու համար: Արաբերեն այն կոչվում էր *սուֆ*, որից և *սուֆիզմ*: Ոչ միայն Ջալալ էդ Դին Ռումիի, այլև նրա ժամանակակից մի շարք ուրիշ, նույնքան նշանավոր գրողների բանաստեղծական տողերի համադրումով, գրականագիտական, պատմագրական, փիլիսոփայական հայ և օտարալեզու հին ու նոր աղբյուրների վկայակոչմամբ հեղինակը հաստատում է այն դրույթը, թե «Քրիստոնեական միստիցիզմը և սուֆիզմը որոշում էին /առաջինը՝ հայ, երկրորդը՝ պարսից - Ա.Պ./ քնարերգության բովանդակությունը /.../, ձևավորում նրա պոետիկան» /էջ 79/:

Այս հենքի վրա էլ քննվում են կրոնափիլիսոփայական, ընդհանրապես գաղափարաբանական այն ընդհանրությունները, որոնք առկա են նշված շրջանի քնարերգություններում:

Երկրորդ գլխում լուսաբանված են տիպաբանական հատկանիշները և ազդեցության շերտերը: Այստեղ նախ արվում են երեք ելակետային հարցադրումներ, որոնք հայցում են պատասխան: 1. Ինչի՞ հիման վրա ստեղծվեցին Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաններս Թլկուրանցու /նաև Գրիգորիս Աղթամարցու -- Ա.Պ./ սիրային տաղերը: 2. Որո՞նք են արևելյան, առանձնապես պարսից պոեզիայի հետ թեմաների, մոտիվների, գեղարվեստական խոսքի օգտագործման մեթոդի նույնատիպության պատճառները: 3. Կնոջ պաշտամունքը, ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գրականություն մուտք է գործել արաբականի՞ց, թե՞ այդ զուգահեռները կրում են զուտ պատմատիպաբանական բնույթ /էջ 96/:

Հեղինակը Կ. Երզնկացու, Հ. Թլկուրանցու և Գր. Աղթամարցու ստեղծագործությունները քննում է իրենց դինամիկ զարգացման ընթացքի մեջ՝ ազգային գրականության ավանդույթների և հարևան պարսից ժողովրդի հետ կապերի ու զուգահեռների հետնախորքի վրա: Ըստ այդմ՝ քայլ առ քայլ բացատրվում ու ցուցադրվում են ազգային ավանդույթների յուրացումը և հնարավոր ազդեցությունների աստիճանն ու շրջանակները: Սա էլ հենց է՛ առաջին հարցի պատասխանը:

Երկրորդ հարցի պատասխանը ևս դիպուկ է ու համոզիչ: «Պատկերավորման միջնադարյան իդեալականացման մեթոդը, - գրում է

Ա. Կոզմոյանը, - ավանդույթի և գրական կանոնների ուժը, պոետի ճաշակի և գեղագիտական չափանիշների պայմանավորվածությունը սեփական սոցիալական կարգավիճակով և միջավայրով համարվում են երկու պոեզիաների միասնական տիպաբանական հիմքը» /էջ 99/: Այդպես էլ երկու քնարերգությունների արվեստի առանձնահատկությունները քննվում են «սեփական սոցիալական կարգավիճակի ու միջավայրի» զուգահեռների վրա՝ դրանց հնարավոր ու առկա առնչությունների, փոխազդեցությունների բացահայտումով:

Ի պատասխան երրորդ հարցի՝ ընդգծվում է, որ կնոջ պաշտամունքը և՛ եվրոպական, և՛ պարսկական, և՛ հայ գրականության մեջ արդյունք է «տարբեր ժողովուրդների մշակույթների զարգացման փուլային-ժամանակագրական ընդհանրության և միանման հատկանիշների» /էջ 96/: Ապա Ռուդաքիի, Օնսորիի, Հաֆեզի, Խաղանիի, Կ. Երզնկացու, Գր. Աղթամարցու, Հ. Թլկուրանցու և այդ շրջանի այլ բանաստեղծների գործերից հատուկ ընտրանքով ու ճաշակով քաղված երկատողերում, քառատողերում, բանատներում կիրառված բանադարձումների, մասնավորաբար, փոխաբերությունների, մակդիրների, համեմատությունների, դրանց լեզվական դրսևորումների, ձևերի ու եղանակների համեմատական վերլուծությամբ ցուցադրվում են պատկերային համակարգի ընդհանրությունները, դրանցում առկա ծագումնաբանական, տիպաբանական շերտերը, այլև «փոխադարձ հանդիպումներից ձևավորված սինթեզը» /էջ 107/:

Երկրորդ գլխում մասնավոր քննության են արժանացել երկու քնարերգություններում հաճախված գեղագիտական այնպիսի խորհրդանիշներ, որպիսիք են՝ *լույսը, բույրը, գույնը, համը, ծայնը, ծևը, չափը:* Ըստ որում՝ այդ ֆենոմենների արմատները հաճախ հասնում են վաղնջական ժամանակներին: Օրինակ՝ *լույսի* գեղագիտական արժեքը հայ գրականության մեջ գիտակցված է եղել նույնիսկ քրիստոնեության ընդունումից էլ առաջ՝ տակավին հեթանոսական շրջանում: Նույնքան հին է այն նաև պարսից գիտակցության մեջ: Հետազոտողի հավաստմամբ՝ «Հայոց և պարսից պոեզիայում առաջնային այդ երևույթը /լույսի խորհրդանիշը -- Ա.Պ./ հնդիրանական պատկերացումների /.../ արծագանք է կապված Միթրայի՝ արևի աստվածության հետ» /էջ 109/: Հակված ենք համաձայնելու այս դրույթին:

Շատերն են խոսել վաղ միջնադարյան և ավելի ուշ շրջանի հայ, և ո՛չ միայն հայ, քնարերգության մեջ հաճախված, այսպես կոչված, *դեկորատիվ սիրո* մասին: Հեղինակն այս երևույթը քննում է՝ խորքային շերտերից սկսած, առնչություններ պեղելով երկու գրականությունների միջև: Հաճախ ավելի հեռուներն է գնում՝ համեմատելի եզրեր որոնելով Արևելքի և Արևմուտքի շատ երկրների ժողովուրդների չափածո-

ներում: Այստեղ նա ոչ թե սոսկական համաձայնություն է հայտնում Մ. Աբեղյանին, այլ պատմաքննական բազմաթիվ զուգահեռներով հավելյալ կերպով հաստատում, որ «հայոց մեջ դեկորատիվ սիրո ֆենոմենը պետք է ազդեցություն համարենք» /էջ 119/:

Երկրորդ գլխի վերջին բաժինը ևս ունի անչափ կարևոր, կարելի է ասել սկզբունքային հարցադրում, որ հնչում է հենց ենթախորագրում. «Ազդեցությո՞ւն, թե՞ նմանակություն»:

Որ միջնադարյան հայ բանաստեղծները քաջածանոթ էին պարսից քնարերգությանը, փաստված է բազմիցս: Դա ուղղակի և անուղղակի մի շարք նոր ապացույցներով հաստատում է և հետազոտողը: Միանգամայն ճիշտ է հեղինակի դիտարկումը, թե «Շահնամայի ձայն» կոչվածը XIII – XIV դդ. և ավելի ուշ շրջանի հայ քնարերգության մեջ նշանակում էր «հարմարեցնել հայոց բանաստեղծությունը «Շահնամեի» չափին» /ն.տ./: Ընդօրինակվում էին չափերը, Պ. Սևակի ասած չափ ու կշռույթը, հանգավորման տեսակները, առհասարակ ռիթմական գործոնները: Դա պարզ երևում է նաև Գր. Աղթամարցու չափածոյում: Հետազոտողը այն կոչում է *նմանակում: Ըստ որում՝ նմանակողը* կամ պատճենողը բնավ չէր էլ թաքցնում իր նպատակը. դա համարում էր բնական իրողություն՝ թելադրված ժամանակի պահանջով:

Նույն բանաստեղծի՝ ոճապատճենման սկզբունքով շարադրված «խայտաբղետ» կոչված տաղերը նորություն էին հայ չափածոյում: Եվ իրավացի է հետազոտողը, որ դրանք համարում է «գիտակցված նմանակություն», այլ ոչ թե ազդեցության արդյունք /էջ 150/: Մյուս կողմից՝ հեղինակը շատ հեռու է այն մտքից, թե այդ շրջանի հայ քնարերգությունը ամբողջովին կաղապարված է «նմանակություններով» ու «ոճապատճենումներով»: Չէր կարող այդպիսի բան լինել, և այդպիսի բան չկա:

Նույնքան կարևոր հարցեր են շոշափվում և երրորդ գլխում, որ խորագրված է՝ «Միջնադարյան հայրեննները՝ համեմատության լույսի տակ»: Այստեղ հեղինակի առաջ ծառանում է գրքում արծարծված հարցերից ու վարկածներից թերևս դժվարագույնը՝ *հայրեննների* խնդիրը և *Քուչակի աննը* սկսած հենց *հայրեն* և *Քուչակ* բառերի ծագումնաբանությունից ու ստուգաբանությունից:

Այդ երկու ֆենոմենները, պետք է ասել, արդեն քանի՛-քանի՛ հարյուրամյակ զբաղեցնում են միջնադարյան հայ գրականությամբ զբաղվողների միտքը: Հեղինակը անդրադառնում է հիշյալ խնդիրների առնչությամբ երբևէ եղած հարցադրումներին և լուծման փորձերին: Նա գիտականորեն վիճարկում է, հերքում կամ նորովի հիմնավորում անցյալի ու ներկայի հայտնի շատ գործիչների դրույթները, առաջարկում նոր մեկնություններ:

Նկատի ունենալով հայրենների տաղաչափական-կառուցվածքային, թեմատիկ-բովանդակային ակնհայտ աղերսը Ակնա հայտնի երգերի հետ՝ հեղինակը հակված է ընդունելու, որ «դրանք մեկ անձի կողմից չէին կարող հորինված լինել, առավել ևս չէին կարող 16-րդ դարում արագորեն ձևավորվել ու բյուրեղանալ» /էջ 156/: Այս դրույթի օգտին է, կարծեք, խոսում նաև այն փաստը, որ դեռևս 10-րդ դարից սկսած՝ հայ մատենագրության մեջ հետզհետե ավելի ու ավելի է հաճախվում բանաստեղծական մի կառույց՝ որպես ժողովրդական երգ, որը հետագայում սկսում է կոչվել «հայրեն»:

Քուչակի և նրան վերագրվող հայրենների մասին նա իր տեսակետները զարգացնում է այլոց մեկնությունների անկողմնակալ վերլուծությամբ, առավելապես սեփական հետազոտություններից ստացված արդյունքների հիման վրա: Տեսական հարցերը մշակելիս էլ իր թիկունքին կանգնած ունի այնպիսի մի հզոր հեղինակություն, որպիսին է Մ. Աբեղյանը, որի դրույթները հաստատվում են նաև իր կողմից հավելված նոր փաստարկներով, ընդհանրացումներով:

Գալով բուն նյութին՝ նշենք, որ այս բաժնի զգալի մասը նվիրված է Օ.Խայամի, Մահսաթի խանումի, Հաֆեզի, Սաադու, Մոեզիի, Սուզանի Սամարղանդիի, Օնսորիի, Քամալ ադ-Դին Էսֆահանիի և այլոց պոետիկայի կառուցվածքային համեմատական ուսումնասիրությանը:

Բացահայտված ու բնութագրված են նշված առնչությունների հնարավոր եզրերը, զուգահեռականների վրա գտնվող երկու քնարերգությունների զարգացման օրինաչափությունները, դրանց աղերսը հասարակական-պատմական, քաղաքական և այլ գործոնների հետ:

Ամփոփելով ավելացնենք, որ աշխատանքը շարադրված է նյութի խոր ու համակողմանի իմացությամբ, տեսական ամուր ու հաստատուն հիմքի վրա, սիրով ու նվիրումով, բանավիճային էթիկայի ոգուն համապատասխան: Ոճը որքան պարզ է, նույնքան էլ գիտական ու բանաձևային:

Այսպիսով՝ հրապարակի վրա է հայ և իրանական միջնադարյան քնարերգությունների պոետիկայի պատմահամեմատական քննությանը նվիրված, գիտական անուրանալի արժեք ներկայացնող, ամփոփ ու կուռ, ուշագրավ մի գործ, որ լուրջ ու ծանրակշիռ ներդրում է հայագիության, ընդհանրապես Արևելքի քնարերգության հետազոտության բնագավառում:

«Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթ, 04, 02, 2000թ.,
այլև՝ ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Եր., 2001, № 2, էջեր 218- 222:

# ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԴԱՐՁՎԱԾԱՅԻՆ ՈՃԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Դարձվածները իբրև բառերի կայուն, վերաիմաստավորված ու վերարտադրելի, անտարրալուծելի պատրաստի կապակցություններ, գալիս են անհիշելի ժամանակներից և դարերի հոլովույթում շուրթից շուրթ փոխանցվելով խտացնում են իրենց կրող ժողովրդի իմաստությունը, բնավորությունը, հոգեկան կերտվածքի էությունը, լեզվական մտածողությունն ամբողջությամբ: Դարձվածային միավորները /ԴՄ/ ճշմարիտ հայելին են ժողովրդի լեզվի ազգային դիմագծի, դրանով իսկ կազմում են նրա հոգևոր մշակույթի անկապտելի ու անկորնչելի բաղադրամասը:

Դրանք միաժամանակ իրապես ու ճշմարտապես արտացոլում են տվյալ ժողովրդի հին ու նոր ժամանակների ապրելակերպը, կենցաղն ու աշխարհընմբռնումը, հասարակական, պատմական ու քաղաքական տեղաշարժերը, ելևէջումները պատմության ողջ ընթացքում:

Լեզվաբանության գիտաճյուղերից մեկն է ոճագիտությունը, որ հաճախ հորջորջվում է նաև որպես *լեզվաոճագիտություն* կամ *ոճալեզվաբանություն*.

Լեզվաբանությունը, ավելի ստույգ ոճալեզվաբանությունը, ի թիվս այլ գիտաճյուղերի, ունի նաև մի առանձին գիտաճյուղ *դարձվածաբանական ոճագիտություն*. Սա լեզվաբանության նոր ասպարեզ է տակավին քիչ հետազոտված, իսկ հայ ոճագիտությանը գրեթե անհայտ: Ասում ենք *գրեթե*, որովհետև այդ բացը լրացնելու, անհայտը *հայտնի դարձնելու* է գալիս Խաչիկ Բադիկյանի հրատարակած «Դարձվածաբանական ոճագիտություն» աշխատությունը /Եր., 2000/:

Սա ոճալեզվաբանության այս բնագավառում կատարված գիտական առաջին, ուրեմն և իր բնույթով առայժմ եզակի մի ուսումնասիրություն է, որ շարադրված է նյութի խոր ու բազմակողմանի իմացությամբ, սիրով ու սրտով, հայ և համաշխարհային լեզվաոճագիտության նվաճումների ու ավանդույթների հաշվառմամբ: Այն շատ ու շատ կողմերով խորացնում ու ընդարձակում է մեր գիտելիքները լեզվաոճագիտության մարզում:

Աշխատանքը բաղկացած է ներածությունից, չորս գլուխներից և հավելվածից:

Ներածության մեջ տրվում է լեզվական ոճի ու դարձվածի ըմբռնման, կառուցվածքային և իմաստային հատկանիշների բնութագրումների գիտական-տեսական հիմքը, մասնավորապես ճշտվում է դարձվածի հարաբերակցությունը լեզվական այլևայլ միավորների հետ:

Առաջին գլուխը խորագրված է «Դարձվածների արտահայտչական հնարավորությունները»: Իրավացիորեն նկատելով, որ դարձվածը նախ և առաջ ոճ է, ոճական արտահայտություն, հեղինակը գալիս է

այն եզրակացության, որ «դարձվածային համակարգում գործում են ոճաբանական գրեթե բոլոր միջոցներն ու դարձույթները»:

Այս հիմնադրույթից ելնելով հին ու նոր ժամանակների գրական-գեղարվեստական ու հրապարակախոսական աղբյուրներից, մամուլից քաղված բնագրային բազում ու բազմաբովանդակ վկայություններով, ռադիոհաղորդումներից ու հեռուստահաղորդումներից և բանավոր, կենդանի խոսքից վերցված օրինակներով նա հետախույզ գիտնականի սթափ հայացքով քննական վերլուծության է ենթարկում հայերենի դարձվածների պատկերավորության համարյա բոլոր հատկանիշները:

Այսպիսով դարձվածները քննվում են իբրև փոխաբերություն, համեմատություն, խորհրդանշություն /գունային խորհրդանշային տարբերակով/, շրջասույթ, աստիճանավորում /գրադացիա/, երգիծանք, չափազանցություն, նվազասույթ, պարադոքս, համընմբռնում և այլն:

Հեղինակը իրավացիորեն նկատում է, որ գունանունը առավել արտահայտիչ խորհրդանիշ է դառնում, երբ զուգորդվում է այնպիսի գոյականների հետ «որոնք իրականում այդ հատկանիշը» չունեն:

Դարձվածային միավորների պատկերավորման արժեքի մասին խոսելիս հեղինակը կատարում է մի շատ կարևոր ընդհանրացում, որ իրապես նորություն է հայ դարձվածաբանական գրականության մեջ: Ուսումնասիրելով շուրջ 27 հազար դարձված հայերենի գրեթե ողջ դարձվածային ֆոնդը, իր կառուցվածքային ու իմաստային աներևակայելի բազմազանությամբ, Խ. Բադիկանը փաստում է, «որ դարձվածներում գրեթե բացակայում է սուր սարկազմը, որ դրանցում անզիջող, ոչնչացնող ծաղր չկա, դրանցում հիմնականում առկա է բարեկամական, մեղմ հումորը ներողամիտ ծաղրը հասարակական կյանքի և մարդկային բացասական հատկանիշների նկատմամբ, որ շատ դարձվածներում դրսևորվում է հեգնանքի ու քամահրանքի ձևով»:

Այս բաժնում ուշագրավ է նաև վերաբերականներին հարաբերակից եղանակավորող դարձվածների քննությունը: Այստեղ ևս հեղինակը աչքի է ընկնում լեզվական նուրբ դիտողականությամբ, նկատում է լեզվական այնպիսի «մանրուքներ», որոնք, թվում է, մենք լսել ու լսում ենք ամեն օր ու ժամ, բայց չենք զգում դրանց իմաստատարբերակիչ հատկանիշները: Օրինակ գոյականների ծայրին դրվող *ս* կամ *ղ* անմեղ ստացական հոդը: Պարզվում է, որ «այդ հոդը երբեմն կարող է փոխել կամ շրջել ամբողջ դարձվածի իմաստը, այսպես «Աչքե*ս* քոռանան», «Լույս*ս* խավարի» կապակցությունները *ս* ստացական հոդով ափսոսանքի զգացում են արտահայտում, իսկ *ղ* հոդով անեծքներ են «Աչքե*ղ* քոռանան», «Լույս*ղ* խավարի»»: Լեզվական իրողությունը բնութագրված է ավելի քան համոզիչ ու սպառիչ կերպով:

Երկրորդ գլխում քննության են ենթարկվում դարձվածների ձևաիմաստային տեսակները և նրանց ոճական արժեքը: Այստեղ հեղի-

նակի ուշադրության կենտրոնում են մասնավորապես դարձվածների իմաստային խմբերը, այդ թվում բազմիմաստությունը, համանունությունը, համանիշությունը, կառուցվածքային տարբերակները, դարձվածային հոմանիշները և հականիշները: Այդ հատվածում համակողմանիորեն լուսաբանվում են ԴՄ-ների իմաստային բնութագրերը և ձևային արտահայտության հնարավոր բոլոր միջոցները: Հեղինակի ուշադրությունից չի վրիպել, որ ստորադաս եզրի քերականական ձևերի, ասենք արդեն հիշատակված հոդի առկայությունը կամ բացակայությունը, այդ եզրի այսինչ կամ այնինչ հոլովով արտահայտվելը ստեղծում են նոր դարձվածներ բոլորովին նոր իմաստներով, հմմտ. *գլուխ պահել* = չաշխատել, 2. *գլուխը պահել* = մի կերպ ապրել, 1. *հաց կտրել* = բարեկամություն հաստատել, ընկերանալ, 2. *հացը կտրել* = ապրուստից զրկել և այլն, 1. *աչքի ընկնել*, 2. *աչքին ընկնել*, 3. *աչքից ընկնել*. սրանք ևս արտահայտում են միանգամայն տարբեր իմասներ:

Խ. Բադիկյանը նրբորեն նկատում է ոչ միայն հոդերի, հոլովների, այլև բայերի եղանակաժամանակային ձևերի իմաստազատիչ դերը դարձվածակազմության մեջ: Այսպես ԴՄ-ի միևնույն գերադաս բաղադրիչը սահմ. եղանակի անցյալ կատարյալով կազմում է մի դարձված, ըղձականի ապառնիով այլ մի դարձված, ինչպես 1. *չարդ տաճեմ* = սիրալիրության արտահայտություն, իբր քո ցավը անհաջողությունը դժբախտությունը և այլն թող ինձ լինեն, և 2. *չարդ տարավ* = մեռավ-գնաց. 1. *հոգիդ ուտեմ* = շատ սիրեմ քեզ, և 2. *հոգիս կերավ* = շատ չարչարեց, տանջեց, տանջահար արեց և այլն:

Այս հատվածը առանձնանում է նաև նրանով, որ այլևայլ աղբյուրներից հատուկ ընտրանքով ու ճաշակով քաղված շատ ու շատ փաստերով հեղինակը հաստատում է հայերենի դարձվածաբանության անսպառ հնարավորությունները, անչափելի հարստությունը:

Այսպես նա վկայում է միայն ժլատությունը դրսևորող մոտ երկու տասնյակ դարձվածներ մեկը մյուսից արտահայտիչ, մեկը մյուսից դիպուկ, իմաստուն ու գեղեցիկ:

Երրորդ գլխում քննության նյութ են դարձել դարձվածային նորաբանությունները: Հայտնի է, որ ԴՄ-ների ծագումը կապվում է վաղնջական ժամանակների հետ: Դրանք դարերի ընթացքում մշակվում են, հղկվում, վերաիմաստավորվում և դառնում պատրաստի վերարտադրելի կառույցներ, և թվում է մեր օրերում այդպիսիք գոյանալ չեն կարող: Իրականում այդպես չէ: Ինչպես լեզվում եղած արմատների ու ածանցների այլազան զուգորդություններով ամեն ոք ամեն ժամ կարող է կազմել նոր բառեր, այնպես էլ «ելնելով իրավիճակի պահանջից, նոր երևույթներ ու հարաբերություններ պատկերավոր կերպով բնութագրելու կամ անվանելու համար մարդիկ ստեղծում են նոր դարձվածներ կամ եղածներին նոր իմաստներ են վերագրում, կատարվում են դարձվածների իմաստների տեղաշարժեր, դարձվածներ են պատճենվում նաև այլ լեզուներից»:

Նոր դարձվածների գոյացումը կենսական պահանջ է, որ պայմանավորված է հասարակական-քաղաքական կյանքի հախուռն փոփոխություններով, վայրիվերումներով, թռիչքներով ու անկումներով:

Դարձվածային նորաբանությունները հեղինակը դասակարգում է չորս խմբի՝ 1. դարձվածային նորաբանություններ, 2. պոտենցյալ ԴՄ-ներ, 3. դիպվածային դարձվածներ և 4. հեղինակային դարձվածային նորաբանություններ:

Այս բոլոր ԴՄ-ների ծագման ու ձևավորման բառաքերականական օրինաչափությունները լավագույնս բացահայտված ու բնութագրված են երրորդ գլխի համապատասխան բաժիններում:

Չորրորդ գլուխը նվիրված է ԴՄ-ների գործածության ոլորտների լուսաբանմանը: Հայոց լեզվի դարձվածային ողջ հարստությունը հեղինակը տեղաբաշխում է երեք շերտերի մեջ՝ 1. գրական, ժողովրդախոսակցական և 3. բարբառային: Սրանցից յուրաքանչյուրի մեջ էլ նա առանձնացնում է համապատասխան ենթաշերտեր: Անտեսված չեն նաև, այսպես կոչված, ժարգոնային և գռեհկաբան դարձվածները կամ գռեհկաբանությունները: Այդպիսիք ևս կան լեզվում, և կարելի է ասել ոչ քիչ դեպքերում մինչև իսկ անփոխարինելի են: Բնական է, որ դրանց առաջ աչք փակել չի կարելի: Ուստի և քննված են նաև դրանց կառուցվածքային ու կիրառական հատկանիշները:

Ուշագրավ է զուտ գրական համարվող ԴՄ-ների քննությունը: Այստեղ առանձնացված են երկու շերտեր. առաջինը կազմում են հին հունարենից ու լատիներենից թարգմանաբար կամ պատճենմամբ հայերենին անցած դարձվածները. երկրորդը ներկայացնում են «Աստվածաշնչից» մեր լեզվի մեջ մուծված ԴՄ-ները: Վկայված են այդ շերտերը կազմող բնորոշ շատ ու շատ նմուշներ: Այնպես որ սույն աշխատանքը որոշ իմաստով ստանում է նաև աղբյուրագիտական արժեք ու նշանակություն:

Գրքի վերջին բաժինը ներկայացնում է մի հավելված՝ «Զանգվածային լրատվության միջոցների լեզվի նորմավորման հարցեր» խորագրով:

Առաջին հայացքից թվում է, թե այն անմիջականորեն չի առնչվում շարադրանքի բուն բովանդակությանը՝ դարձվածային ոճաբանությանը: Բայց իրականում այդպես չէ:

Լեզվի նորմավորման և լեզվական ոճի հարցերը ուղղակիորեն կապված են միմյանց հետ: Լեզվական ոճը և լեզվական, տվյալ պարագայում՝ գրական լեզվի նորման նույն իրողության երկու փոխադարձաբար միմյանց հետ կապված արտահայտություններ են. երկուսի աղբյուրն էլ նույն մայրենին է, ազգային, համաժողովրդական լեզուն:

Գրքի այս բաժինը հրատապ ու անհրաժեշտ է հատկապես մեր օրերի համար: Գաղտնիք չէ, որ մեր լեզուն այսօր չափազանց շա՜տ է զիջել իր երբեմնի վսեմությունը: Ցավալի է, բայց փաստ է, որ վերջին շրջանում ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ /բոլոր հաճախականութ-

յուններով ու ալիքներով անխտիր/ շատ հաճախ եթեր է հեռարձակվում անճաշակ ու անճարակ, անթիվ-անհամար լեզվառճական ու քերականական աներևակայելի սխալներով հեղեղված, սխալ շեշտադրությամբ ու արտասանությամբ /առոգանությամբ/ ականջ սղոցող մի լեզու, որի մեջ երբեմնի ոսկեղենիկ ու արքայական հնչեղությունից հետք անգամ չի մնացել: Այս լեզուն է հաճախ հնչում կառավարական ամենաբարձր ամբիոններից, Ազգային ժողովի նիստերի դահլիճում, պաշտոնատար անձանց շուրթերին: Ո՛չ էլ մամուլն է աչքի ընկնում իր լեզվական մաքրությամբ:

Նշված հավելվածում Խ. Բադիկյանը անդրադառնում է ահա հենց այս հարցերին:

Զանգվածային լրատվության այլևայլ արտահայտություններից քաղված բազմաքանակ բնագրային վկայություններով /հաճախ հակառակ-հանվանե նշելով նաև հեղինակներին/ նա ցուցադրում է արդեն սովորական դարձած այն սխալները, որ հնչում են ու դառնում տպագիր խոսք:

Բայց սխալը հայտնաբերելը դեռ գործի կեսն է, պետք է ցուցադրել ճիշտը, մաքուրը, գրականը, նորմատիվը: Եվ նա՝ իբրև հանապազօրյա հաց ու ջրի պես անհրաժեշտ սնունդ, զանգվածային լրատվության ներկայացուցիչների սեղանի վրա է դնում հայերենի նորմավորման մի հրաշալի ուղեցույց, որտեղ ընթերցողը կգտնի և՛ գրական արտասանության նորմերը /բառաշեշտ, տրամաբանական շեշտ, հնչերանգ/, և՛ ուղղախոսության նորմերը /ձայնավորների, բաղաձայնների, երկհնչյունների արտասանություն/, և քերականական շատ նորմեր /համաձայնություն, կառավարում, շարադասություն և այլն/:

Ամփոփելով նշենք, որ Խ. Բադիկյանի սույն երկասիրությունը հայերենի դարձվածների և նրանց ոճական արժեքի քննությանը նվիրված, գործնական ու տեսական կարևոր նշանակություն ունեցող, դարձվածաբանական ոճագիտության հետագա ուսումնասիրություններին համար նոր ասպարեզ բացող անչափ գնահատելի ու մնայուն մի գործ է:

«Գրական թերթ», 21, 09, 2001թ.:

# ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉԻ ԵՎ ՀԱՅՈՑ ՍՐԲԵՐԻ ԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՌԱՐԱՆ

*«...Չի այնտեղ կաճ տառապանքի բոլոր ծևերը»:*

Բառարանագրությունն ընդհանրապես, հայոց բառարանագրությունը մասնավորապես լեզվաբանության հնագույն և հարուստ ավանդույթներ ունեցող գիտաճյուղերից մեկն է:

Բառարանագրական մեծ փորձ ունեցող հայ լեզվաբանությունը աչքի է ընկնում նաև հատուկ անունների բառարաններով: Հրապարակի վրա ունենք նման մի քանի բառարաններ, որոնցից կարևորագույններն են Մխիթար Սեբաստացու «Բառարան յատուկ անուանց Աստուածաշունչ գրոց Հին և Նոր կտակարանաց», սա հիշյալ հեղինակի «Հայկազյան լեզվի բառգրքի» /«Բարոգիրք Հայկազեան լեզուի» երկրորդ հատորի հավելվածն է՝ տպագրված Վենետիկում 1769թ./, Հր. Աճառյանի «Հայոց անձնանունների բառարանը» հինգ հատորով, տպագրված առաջինից շուրջ երկու հարյուր տարի հետո /Եր., 1942-1962թթ./, ապա նաև Թ. Հակոբյանի, Ստ. Մելիք-Բախշյանի և Հ. Բարսեղյանի «Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարանը» հինգ հատորով /Եր., 1986 - 1992թթ., հինգերորդ հատորը տպագրության ընթացքի մեջ է/:

Սրանով հանդերձ, սակայն, կար բառարանագրության մի բնագավառ, որ ցարդ թափուր էր. դա վերաբերում է Աստվածաշնչի և դարերի հոլովույթում Աստծու կամքով սրբացած անձանց անուններին և տեղանուններին, որոնք երբևէ կիրառվել են հայոց բանաստեղծության մեջ՝ վաղնջական ժամանակներից մինչև մեր օրերը:

Ցարդ մենք չգիտեինք կամ քիչ գիտեինք շատ ու շատ սրբերի կյանքը, գործը, առաքելությունները, հրաշագործությունները, այժմ գիտենք: Եվ գիտենք՝ շնորհիվ Փառանձեմ Մեյթիխանյանի՝ արդեն հրապարակի վրա գտնվող «Աստվածաշնչի և հայոց սուրբ անվանց բառարանի» /ըստ V-XX դարերի հայ բանաստեղծության/:

Գիրքը լույս է ընծայել Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչությունը՝ հայոց լեզվի պատմության ամբիոնի երաշխավորությամբ /Եր., 2001թ., 532 մեծադիր էջ/:

Սա օրացուցային մի գործ չէ, ոչ էլ ինչ-որ նշանավոր մի իրադարձության առնչությամբ գրված հերթապահ աշխատություն, թեկուզ այդ իրադարձությունը լինի Հայաստանում քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակելու 1700-ամյակը:

Պարզապես երջանիկ զուգադիպությամբ բառարանը լույս է տե-

սել հայոց ազգային հենց այս տոնի օրերին դառնալով միանգամայն արժանի ընծա մեր ժողովրդին և նրա մեծ հոբելյանին:

Սա իր բնույթով ու էությամբ բացառիկ ու եզակի մի աշխատություն է, որ լիուլի լրացնում է մինչև այժմ հայ բառարանագրության այդ մարզում եղած բացը:

Գիտությունների և մշակույթների պատմության մեջ քիչ է պատահում, որ տակավին ո՛չ այնքան հայտնի մեկը իր մի գործով մեկեն, միանգամից, մտքի մի անսպասելի բռնկումով ու շողարձակմամբ իր վրա բևեռի հասարակայնության սևեռուն ուշադրությունը: Արվեստների բնագավառում նման բան պատահում է, գիտության մեջ խիստ հազվադեպ:

Ահա այսպիսի խիստ հազվադեպ երևույթ է Փ. Մեյթիխանյանի հիշյալ բառարանի հրապարակ գալը, թեև, հավելենք, նա բնա՛վ էլ սկսնակ չէ հայ բառարանագրության մեջ:

Ավանդաբար բառարանագրական աշխատանքները, լինեն դրանք բանասիրական թե հանրագիտարանային, օրինաչափորեն սկսվում են բառացանկի, ավելի ստույգ ասած գլխաբառացանկի ընտրությունից, որը և պայմանավորում է տվյալ ամեն մի գործի հետագա արժեքն ու նշանակությունը: Փ. Մեյթիխանյանը, սակայն, նման ընտրության հնարավորությունից զուրկ է եղել: Նա ի սկզբանե գիտակցել է, որ Աստվածաշնչում, ըստ որում ցայժմ հրապարակի վրա եղած բոլոր հրատարակություններում ու տարբերակներում առկա անձնանուններից ու տեղանուններից, այլև 5-րդ դարից մինչև 20-րդ դարը, սկսած Մաշտոցից մինչև Պ. Դուրյան ու Ռուբեն Սևակ, Թումանյան ու Իսահակյան, մինչև Պարույր Սևակ, Վահագն Դավթյան ու Համո Սահյան, Հ. Շիրազ, Ս. Կապուտիկյան ու Ռազմիկ Դավոյան, հայոց բանաստեղծության մեջ որևէ մեկի կողմից երբևէ կիրառված սրբերի անուններից անկարելի է այսինչ մեկը մուծել բառացանկի մեջ, այնինչը՝ օտարել: Նա միայն մեկ ելք ուներ. հնարավորինս առավել ամբողջական կերպով ներկայացնել Աստվածաշնչում եղած, հին ու միջնադարյան գրական-պատմական հուշարձանների բանաստեղծական բնագրերի ծալքերում ծվարած, նոր ու նորագույն շրջանների չափածոյում սփռված սրբերի անունները: Եվ նա մեկիկ-մեկիկ հավաքել, դասակարգել, բառաքերականական, ոճաբանական ու աստվածաբանական մշակման է ենթարկել, ստուգաբանել ու իմաստավորել է դրանք, իսկությունը հաստատել բնագրային վկայություններով:

Անչափ դժվարին, խութերով լի, գրեթե անհնարին ճանապարհ էր սա, բայց հենց այդ ճանապարհով է գնացել Փ. Մեյթիխանյանը:

Բառարանում անուններ կան, որոնք ավելի քան մեկուկես հազարամյակի ընթացքում բովանդակ հայ չափածոյում կիրառված են

եղել միայն մեկ կամ երկու անգամ: Անդադրում որոնումների արդյունքում դրանք ևս ի հայտ են եկել, մեկնվել, ստուգաբանվել ու մուծվել են բառարանի մեջ. հմմտ. *Բաղակ* Մովաբի երկրորդ թագավոր. այս անունը կիրառված եքն գտնում միայն Ե. Դուրյանի ստեղծագործության մեջ. *Բան ծառ*, որ գործածել է միայն Ալ. Ջուղայեցին, *Բոսոր*, որ միայն մեկ ամգամ պատահում է Գր. Աղթամարցու «Տաղերում», *Գաբավ*, որ սոսկ մեկ անգամ կիրառել է Գր. Տղան իր բանաստեղծություններից մեկում, *Նոյեմ* Ղամեքի և Սելլայի դուստրը Թովբեի քույրը, գործածված միայն մեկ անգամ Ստ. Սյունեցու «Քերթվածներում», *Նոյուհի* նորակազմ բառ Նոյի անունից, կիրառված միայն մեկ անգամ Ալ. Վարպետյանի «Ոգեկոչում» և այլն:

Մեկից ավելի, երբեմն մի քանի տասնյակի հասնող վկայությունները ևս հավաքված, ամփոփված, ի մի բերված, ընդհանրացված, բնագրագիտական վերլուծություններով հաստատված ու ներկայացված են բառարանում: Այսպես. որքա՜ն բան կա ասված հայոց բանաստեղծության մեջ Գր. Նարեկացու մասին: Բոլորը կգտնեք *Նարեկացի* գլխաբառի տակ յուրաքանչյուրը բնագրային վկայությամբ, աղբյուրի նշումով: Ըստ որում պակաս ուշագրավ չէ և այն, որ հեղինակը ճշտում է կատարում Գր. Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» երկը ակնարկող հենց «Նարեկ» անվան ավանդական մեկնության մեջ: Հայոց բանասիրության մեջ մինչև այժմ տիրապետող էր Գրիգոր Անավարզեցու բացատրությունը, որի համաձայն «Մատյանը» «Նարեկ» է կոչվել Նարեկա վանքի անունով «Յանուն տեղույն Նարեկ կոչի»: Փ. Մեյթիխանյանը հակված է կարծելու, որ Նարեկ անունը բխում է «Նարեկացու անունից, որն այդ ձևով իր մեջ ներառում է և՛ գործը, և հեղինակին, և վանքը» /էջ 369/: Անշուշտ այս մեկնությունն ավելի ընդունելի է ու հավաստի:

Ըստ որում Նարեկ անունը հայոց բանաստեղծության մեջ կիրառված է երկու նշանակություններով, մեկը որպես «Մատյանի» անուն, որի մասին նշվեց, մյուսը Գր. Նարեկացու անվան փոխարեն: Երկուսն էլ գլխաբառի իրավունքով առկա են բառարանում տարբերակված ցուցիչներով *Նարեկ*[1], *Նարեկ*[2]:

Փ. Մեյթիխանյանի ստանձնած գործը, ի՛նչ ասել կուզի, ավելի քան ծանր, մեկ անհատի ուժերից վեր, գրեթե անիրագործելի աշխատանք է եղել, բայց իրագործվել է, այն էլ ինչպիսի՜ փայլատակումով: Այն իր բովանդակությամբ, ընդգրկած նյութով, նյութի մշակման ու մատուցման սկզբունքների գիտականությամբ վեր է ամեն դրվատանքից:

Բառարանում առկա յուրաքանչյուր բառահոդված բաղկացած է հինգ բաժիններից:

Առաջին բաժինը լեզվաբանական-ստուգաբանական բնույթ

ունի: Այստեղ տրված են բոլոր սրբերի անունների, ընդհանրապես հատուկ անունների ստուգաբանությունը, ծագման պատմությունը, տարընթերցումները: Տարբեր հեղինակներ շատ ու շատ անունների տարբեր բացատրություններ են տվել: Փ. Մեյթիխանյանը չի բավարարվել սոսկ հայկական գիտական աղբյուրների ընձեռած նյութով, թեև այդ աղբյուրները բավականաչափ շատ են ու բազմազան: Նա շատ հաճախ դիմել է նաև օտար աղբյուրներին և պատմահամեմատական վերլուծությամբ ընտրել ու հիմնավորել է առավել հավանական նշանակությունները, բացահայտել հնագույն ձևերն ու բնիմաստները:

Երկրորդ բաժնում պատմաաշխարհագրական ընդարձակ ու ստույգ, կարելի է ասել հանրագիտարանային տեղեկություններ են տրվում անձի կամ տեղանվան մասին: Գիտենք, որ Աստվածաշնչում շատ կան դեպքեր, երբ միևնույն անվամբ ներկայացված են և՛ անձ, և՛ երկիր կամ քաղաք: Այս պարագայում սովորաբար անձնանուններից գոյանում են տեղանունները. հմմտ. *Յուդա* Հակոբի որդու անունից՝ Յուդայի երկիր, *Իսրայել*՝ Հակոբ Նահապետի անունից՝ Իսրայելի երկիր և այլն: Նման բոլոր իմաստները առանձնացված, բնութագրված ու բնագրային վկայություններով հաստատված են բառահոդվածի երկրորդ բաժնում:

Երրորդ բաժինը ընդգրկում է ոճական, արտահայտչական վերլուծություններ: Ինքնին հասկանալի է, որ հայոց բանաստեղծության մեջ հնագույն դարերից առ այսօր սփռված բազմահազար անձնանուններ ամենից առաջ կիրառված են բուն, առաջնային բովանդակությամբ՝ որպես հենց այսինչ որոշակի անձի որոշակի անուն, սակայն քիչ չեն նաև այն բնագրերը, որտեղ հատկանունը օժտվել է փոխաբերական իմաստներով, դարձել շրջասույթի, համեմատության և այլ բանաստեղծական դարձույթների հիմք: Այս բոլոր իմաստների ոճական արժեքի գնահատումները ևս գտնում ենք բառահոդվածի այս բաժնում:

Չորրորդ բաժինը ներկայացնում է բնագրային վկայությունները /գրականության ցանկը/: Այստեղ ժամանակագրության պահպանմամբ տրվում է հայոց չափածոյում կիրառված յուրաքանչյուր հատուկ անվան բնագրային վկայությունը, ըստ հարկի՝ ծավալուն, երբեմն՝ համառոտ, միայն բառակապակցությամբ:

Հինգերորդ և վերջին բաժինը վերաբերում է գլխաբառի դարձվածաբանական և բառակազմական կառուցվածքի լուսաբանությանը: Շատ սրբերի անուններ ժամանակի ընթացքում դարձել են դարձվածի բաղադրիչ, բաղադրության եզր: Այս բաժնում տրված են նման կառույցների բառաքերականական բնութագրերը:

Այսպիսով՝ կարելի է արձանագրել, որ բառահոդվածը, որ բառա-

րանի փոքրացված, մասնավորված պատկերն է. ունի լայն ու անպարփակ ընդգրկում, տեսական-գիտական հիմնավորում: Այն, ինչպես և ողջ բառարանը, շարադրված է ժամանակակից բառարանագրության նվաճումների լույսի տակ:

Բառահոդվածներ կան, որոնք, առանձին վերցրած, անվանաբանական կուռ ու ամփոփ, խիստ ուշագրավ հետազոտություններ են:

*Ճշգրտված են մի շարք հատկանունների* նախկինում եղած մեկնությունները, տարընթերցումները կամ թյուրընթերցումները, միջնադարյան գրչագիր մատյաններում թույլ տրված վրիպումները, անճշտությունները: Այսպես *Սոմնացի* /Սողոմացի, Սունամացի/: Կոստանդնուպոլսում 1890 և 1995 թթ. հրատարակված երկու Աստվածաշունչ գրքերում էլ *Սոմնա, Սոմնա* կամ *Սոմնացի* անունները բխեցվում են *Սոմնա* /Սունամ/ քաղաքի անունից: Այդպես է մեկնաբանում անվանս ծագումը նաև անանուն հեղինակը իր «Սուրբ գրոց բառարանում» /Կոստանդնուպոլիս, 1881թ./:

Բնագրագիտական մանրակրկիտ ու փաստալից քննությամբ Փառանձեմ Մեյթիխանյանը նախ բացահայտում է անվան նախնական, հնագույն ձևը *Սողոմացի*, ապա նրա ծագումը: Պարզվում է, որ այն *Սողոմոն* անվան իգական ձևն է, և միանգամայն տրամաբանական է «Սողոմոնի հարսին սիրելի կնոջը, այդպես անվանելը» /էջ 465/:

Աստծու որդու Քրիստոսի մոր անվանումներից մինչև այժմ մենք գիտենք երկուսը-երեքը *Մարիամ*, ապա *Աստվածածին, Աստվածամայր*: Հեղինակը այլևայլ աղբյուրներից պեղել-հանել է աստվածաշնչյան ութ հատկանուններ, որոնք թե՛ Հին ու Նոր կտակարաններում, թե՛ բազմադարյան հայոց բանաստեղծության մեջ ակնարկում են ոչ այլ մեկի, քան հենց սուրբ Մարիամին: Դրանք են *Դշխուհի, Երանուհի, Թագուհի, Իսկուհի, Մարիամ, Մաքրուհի, Սրբուհի, Տիրուհի:* Առանձին-առանձին քննված են դրանցից յուրաքանչյուրի ծագումը, իմաստային կառուցվածքը, կիրառությունների նրբիմաստները, բոլորը փաստված բնագրային վկայություններով:

Նման շատ ու շատ սրբանուններ, որոնք երբևէ չենք էլ լսել, որոնց մասին գաղափար իսկ չենք ունեցել և չունենք, հայտնագործված ու վկայված են, փրկված կորստյան մատնվելու վտանգից: Այնպես որ սույն բառարանն ստանում է նաև աղբյուրագիտական որոշակի արժեք ու նշանակություն:

Հայտնի է, որ շատ հատուկ անուններ նախապես եղել են հասարակ անուններ: Ժամանակի ընթացքում դրանք ձեռք են բերել քրիստոնեական բովանդակություն, և դրանց կրող անձինք սրբացվել են: Հեղինակը, հետամուտ լինելով նման բոլոր ձևերի անցած ճանապարհին, հմուտ գիտնականի խորաքնին վերլուծություններով ի հայտ է բերում

և ստուգաբանում է այն նախասկզբնական իմաստները, բնիմաստները, որոնցից սերվել են նախ հատուկ անունները, ապա սրբերի կամ սրբությունների անունները /հմմտ., օրնակ *Շամրիկ* կամ *Սամարիա, Սաբեկ, Փարիսեցի* և այլ գլխաբառեր/:

Ամփոփենք: Ինչպես նշվեց վերը, բառարան հեղինակելը կամ կազմելը աներևակայելի ծանր աշխատանք է: Քիչ է ասել, որ դա չափազանց աշխատատար մի գործ է: Դրա էությունը «գիտե միայն նա, որ յորինեալ իցէ երբեք զնոյն», - ասում էր Մխիթար Սեբաստացին: Մխիթարյան Աբբահորն էր յուրովի արծագանքում ֆրանսիացի հայտնի բառարանագիր Ժոզեֆ Սքալիգերը, երբ գրում էր. «Եթե մեկը պիտի դատապարտվի դաժանագույն տանջանքների, պետք չէ նրան քշել թիապարտության կամ հյուծել հանքախորշերի տանջարաններում: Թող միայն բառարան կազմի, գի *այնտեղ կան տառապանքի բոլոր ծևերը»:*

Այսպիսի տառապանքների բովով է անցել Փ. Մեյթիխանյանը՝ լույս աշխարհ բերելով բառարանագրական կոթողային մի գործ, որ շարադրված է ժամանակակից լեզվաբանական մտքի ամենաբարձր մակարդակով, իր ծեռքի տակ եղած ծովածավալ նյութի խոր ու բազմակողմանի իմացությամբ, որքան տքնությամբ, նույնքան և ավելի ստեղծագործական ոգորումով, սիրով ու անձնուրաց նվիրումով:

Բառարանն անկասկած շահել է նաև նրանով, որ Փառանձեմ Մեյթիխանյանը իր կողքին, իբրև գիտական խորհրդատու և պատասխանատու խմբագիր, ունեցել է այնպիսի մի հմուտ լեզվաբան ու բառարանագիր, որպիսին է Հովհաններս Բարսեղյանը:

Կուզեինք նշել նաև հետևյալը: Անշուշտ կարելի է վիճարկել հեղինակի այս կամ այն դիտարկումը, որոշ մեկնություններ, կարելի է գտնել նաև ինչ-որ բացթողումներ, վրիպումներ կամ վրիպակներ: Նման բոլոր դիտողություններին Փ. Մեյթիխանյանը կարող է պատասխանել խոսքերով անգլիացի նշանավոր բառարանագիր Սեմուել Ջոնսոնի, որը իր «Անգլերեն ուղղագրական բառարանի» Առաջաբանում գրել է. «Եթե նկատվի, որ այս բառարանում վրիպումներ են թույլ տրվել, և որոշ բաներ զանց են առնված, միաժամանակ չպետք է մոռացվի, որ շատ բան էլ իրագործված է. ես վրիպել եմ մի գործի մեջ, որ մարդկային ոչ մի ուժ երբևէ չի կարողացել բացարձակապես կատարյալ ու անթերի իրականացնել»:

Եվ Փառանձեմ Մեյթիխանյանը միանգամայն իրավացի կլինի:

«Գրական թերթ», 25, 01, 2002թ.:

# ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵԶՈՒՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

Պատմական հայտնի գործընթացներով պայմանավորված հայ ժողովուրդը երկփեղկվեց երկու հատվածի՝ արևելյան և արևմտյան: Ձևավորվեցին ընդհանուր լեզվի երկու տարբերակներ, երկու մշակույթ, երկու գրականություն, որոնք թեև ակունքներով ու արմատներով սերտորեն կապված էին միմանց հետ, բայց դրսևորեցին ներքին օրինաչափությունների տարբերություններ, զարգացման ուրույն, ոչ քիչ դեպքերում նաև իրարամերժ ուղղություններ:

19-րդ դարի 50-60-ական թթ. սկսած արևելահայերենը և արևմտահայերենը իբրև երկու գրական լեզուներ կամ, որ նույնն է, գրական լեզվի երկու տարբերակներ և դրանցով ստեղծված գրական-գեղարվեստական արժեքները արդեն իրական փաստ էին ու ապացույց ազգային ընդհանուր լեզվի երկփեղկման երկու տարբեր ճանապարհներով առաջ ընթանալու անշրջելիության:

Ասվածը հայտնի չափով վերաբերում է նաև չափածոյին:

Արևելահայ չափածոն, նրա լեզվական արվեստի ձևավորման ու զարգացման պատմությունը քննված ու լուսաբանված են համակողմանիորեն: Մինչև վերջերս թափուր էր մնում արևմտահայ բանաստեղծության խոսքարվեստի ուսումնասիրությունների բնագավառը: Ասացինք *մինչև վերջերս*, որովհետև այժմ այդ բացն արդեն լրացված է:

Հրապարակի վրա են Յու. Ավետիսյանի մի շարք հետազոտություններ, որոնց հանրագումարն է նրա Երևանի պետական համալսարանի հայոց լեզվի ամբիոնի և բանասիրական ֆակուլտետի գիտխորհրդի որոշմամբ հրատարակված «Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն» աշխատությունը /Եր., 2002, 498 էջ/, որը փայլուն կերպով պաշտպանվեց իբրև դոկտորական ատենախոսություն:

Այն բաղկացած է համառոտ ներածությունից և երկու մասից: Առաջին մասը վերաբերում է արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի ձևավորման խնդիրներին: Նրա չորս գլուխներում փաստական ու աղբյուրագիտական նոր ու հարուստ տվյալներով հաջորդաբար լուսաբանվում են 16-17-րդ դարերի հայ տաղերգության լեզվական բնորոշ օրինաչափությունները, մասնավորապես Պաղտասար Դպիրի, Պետրոս Ղափանցու, Հովհաննես Կարնեցու բանաստեղծության յուրահատկությունները:

Անհերքելի կռվաններով հեղինակը հավաստում է, որ արևմտահայ քնարերգությունը իր բնորոշ յուրահատկություններով հիմնականում սերում է հիշյալ երեք բանաստեղծների գործերից:

Սրանք ըստ էության նախապատրաստեցին արևմտահայ չափածոյի ձևավորման նախահիմքերը:

Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի մշակման դասական շրջանը սկզբնավորվում է Ղևոնդ Ալիշանով, ընդհանուր օրինաչափությունները և դրանց զարգացման միտումները արտացոլվում են Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի և Պետրոս Դուրյանի ստեղծագործություններում: Հեղինակը լեզվական որակի անցումները, գրաբարյան և միջին հայերենի տարրերից մաքրվելը, բանաստեղծության լեզվի աշխարհաբարացումը ցուցադրում է Ալիշանի և Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործությունների լեզվաբանական ու ոճագիտական հմուտ վերլուծություններով:

Պեշիկթաշլյանի քնարերգությունը արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի կազմավորման ու նաև կանոնարկման շրջանն է ներկայացնում: Չենք կարող չնշել, որ արևմտահայ բանաստեղծության լեզվական որակին վերաբերող հարցերին զուգընթաց աշխատանքում ամենայն մանրակրկիտությամբ հետազոտված է Պեշիկթաշլյանի լեզուն, տրված է գրողի լեզվական մշակույթի լիակառար պատկերը: Բանաստեղծությունների հեղինակային տարբերակների, սրանց մշակումների համեմատական վերլուծություններով բացահայտված են գրաբարից աստիճանական անցումները աշխարհաբարյան ձևերին, զարգացման հեռանկարները, աշխարհաբարի հաղթարշավը նաև բանաստեղծության մեջ:

Պեշիկթաշլյանի մասին եղած դատումը հանգեցնում է այն թավ ու ճշմարիտ մտահանգման, որ «Ղ. Ալիշանով ու նախորդներով սկսվում է արևմտահայ բանաստեղծության պատմությունը, Մ. Պեշիկթաշլյանով՝ արևմտահայ բանաստեղծությունը» /էջ 86/:

Ապա գալիս է Պ. Դուրյանը, որի ստեղծագործությունը «գեղարվեստականացնում է արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն» /էջ 103/: Այս դրույթը իր հիմնավորումն է գտնում վաղամեռիկ բանաստեղծի լեզվական և կառուցվածքային տեսակետից նոր որակ հանդիսացող բանաստեղծությունների լեզվաոճական ու տաղաչափական յուրահատկությունների ներհուն քննությամբ:

Հեղինակի ուշադրությունից չեն վրիպել 19-րդ դարի 70-90-ական թթ. և հետագա տարիների, այսպես կչված, «գրաբարյան հետաշրջման» և «հակազդեցությունների» հասարակական շարժումները /Արշակ Չոպանյան, Սիպիլ -- Զապել Եսայան և այլք/:

Այս շարժման տեսական և գործնական հիմնավորման անհեռանկար ու ժամանակավրեպ փորձերը իրենց գիտական բնութագրումն ու գնահատականն են ստացել 3-րդ և 4-րդ գլուխներում:

Երկրորդ մասը վերաբերում է արևմտահայ բանաստեղծության

լեզվի դասական շրջանին կամ, հեղինակի արտահայտությամբ «չափածոյի լեզվի գեղարվեստականացմանը»: Այն ունի երեք գլուխ:

Սրանցում Սիամանթոյի, Դանիել Վարուժանի, Միսաք Մեծարենցի, Ռուբեն Սևակի, Վահան Թեքեյանի, Տ. Չրաքյանի /Ինտրա/ և այլոց ստեղծագործությունների ընձեռած հարուստ նյութի խորաթափանց դիտարկումներով ներկայացված են բանաստեղծական նորագույն սերնդի գեղագիտական հայացքները և դրանց իրացումը չափածո խոսքում, գրական արևմտահայերենի հնչյունական և քերականական համակարգմանը միտող գործընթացները, 20-րդ դարասկզբի չափաբերական արվեստի լեզվական ընդհանուր նկարագիրը, լեզվի գեղարվեստականացման և ոճական համակարգի ձևակազմական կամ կառուցվածքային իրակությունները:

Ինչպես դժվար չէ նկատել, աշխատանքն ունի հարցերի բավականաչափ լայն ընդգրկում, հիմնահարցերը ունեն գիտական հնչեղություն: Դրանցից շատերը թեև անցյալում ևս եղել են հայ լեզվաբանական մտքի կիզակետում, բայց այժմ դիտարկվել են նորովի, ստացել նոր լուծումներ:

Յու. Ավետիսանի այս աշխատանքը գնահատելի է անկասկած իր թեմայի արդիականությամբ, բայց նաև, որ առավել կարևոր է, հարցադրումների, քննական ու մեթոդաբանական հայեցակետերի գիտականությամբ, հետազոտական եղանակների տրամաբանական հիմնավորվածությամբ:

Հեղինակին խորթ չեն հայոց ավանդական քերականագիտական հետազոտության մեթոդներն ու տեսանկյունները, բայց նրան չեն գոհացնում ազգային ավանդույթների սոսկական յուրացումը, նույնիսկ զարգացումը, թեև սրանք ևս ինքնին անուրանալի արժեքներ են:

Հայոց չափածոյի լեզվի և տաղաչափության, վերջինս հատկապես ուզում ենք ընդգծել, ցարդ չլուծված կամ վիճահարույց կնճռոտ շատ իրողություններ նա դիտարկում է համաշխարհային լեզվաբանական նոր ու նորագույն ըմբռնումների ու նվաճումների լույսի տակ, քերականագիտական, ոճագիտական ու տաղաչափական քննությունը կառուցում է վերլուծական արդի եղանակների ու ձևերի, ժամանակի քննությունը բռնած առաջադեմ տեսությունների ու հայեցակարգերի ամուր ու աներեր հենքի վրա:

Այսպիսով ընթերցողի դատին է ներկայացվել հայագիտական, մասնավորապես հայ ոճալեզվագիտական հետազոտությունների շրջանակները ընդլայնող մի գործ, որ լուրջ ու ծանրակշիռ ներդրում է արևմտահայ չափածոյի լեզվական արվեստի ուսումնասիրության բնագավառում:

«Գրական թերթ», 18, 04, 2003թ.:

# ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԽՈՍՔԱՐՎԵՍՏԸ

Լևոն Եզեկյանի «Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի խոսքարվեստի մի քանի հարցեր» վերտառությամբ աշխատությունը թեև համեստաբար կոչվում է «...Մի քանի հարցեր», սակայն մեկեն պետք է ասել, որ այն անհամեմատ ավելի լայն ընդգրկում ունի, քան խորագիրն է ենթադրել տալիս:

Սա, ըստ էության, ժամանակակից հայ /և ոչ միայն հայ/ արձակի ամենաառաջատար ներկայացուցիչներից մեկի՝ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության լեզվի և ոճի առավել հանգուցային իրողությունների *համակողմանի քննության մի փորձ է և միանգամայն հաջողված:*

Հրանտ Մաթևոսյանը մեզանում և այլուր վաղուց ճանաչում գտած և արժանվույնս գնահատված գրող է՝ զարմանալիորեն կենդանի, ազգային բնորոշ խոսքարվեստով, հայոց բնաշխարհի զգացողությամբ, ինքնատիպ մտածելակերպով:

Արմատներով կապված լինելով հայ դասական արձակի, մասնավորապես Հ. Թումանյանի ու Ակ. Բակունցի ավանդույթների հետ՝ նա զարգացնում է դրանք, հնչեցնում նորովի՝ արդիական պահանջների, *ժամանակի զարկերակի խոր զգացողությամբ: Ուստի և բնավ պատահական չէ, որ ժամանակակից արձակագիրներից հենց նրա՝ /առա՛ջմ նրա/ գործերն են դառնում լեզվաոճական քննության առարկա:*

Մենագրության մեջ արդի լեզվաբանական ոճագիտության նվաճումների լույսի տակ հետազոտված են Հր. Մաթևոսյանի արձակի լեզվի և ոճի մի շարք իրողություններ, գեղարվեստական մտածողության արտահայտությունները, բառապաշարի առանձնահատկությունները:

Գրողի տարբեր շրջանների ստեղծագործություններից հատուկ ընտրանքով քաղված հարուստ փաստանյութի քննական վերլուծությամբ բացահայտված ու ցուցադրված են հեղինակային խոսքի ինքնատիպությունը, քերականական առանձին ձևերի ու իրակությունների, ինչպես նաև բառապաշարային այլևայլ շերտերի ոճական արժեքը, խոսքի պատկերային համակարգը, մասնավորապես փոխաբերության, դիմառնության, մակդիրի, համեմատության, կրկնության դրսևորումները, տարատեսակները:

Հատուկ բաժնում հետազոտված են գրական կերպարների անհատականացման *ու տիպականացման լեզվական միջոցները:*

Բուն նյութին զուգահեռ հաճախ ուսումնասիրվում են նաև հարակից մի շարք խնդիրներ: Կան տեսական կարևորություն ունեցող ընդհանրացումներ, առանձնապես գեղեցիկ գրականության լեզվի և գրական լեզվի առնչությունների, ժողովրդախոսակցական և գրական լեզուների փոխհարաբերության, փոխադարձ հարստացման ներքին

հնարավորությունների և փոխազդեցությունների, երկխոսությունների բառաքերականական կառուցվածքի և այլ հարցերի մասին:

Աշխատանքը շարադրված է սիրով ու սրտով և, որ նույնքան կարևոր է, նյութի բազմակողմանի ու սպառիչ իմացությամբ, գիտական բարձր մակարդակով: Լևոն Եզեկյանի այս աշխատանքը որոշակի պատկերացում է տալիս Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության լեզվի և ոճի, մտածելու և գրելու կերպի ու եղանակի, ընդհանրապես խոսքարվեստի հիմնական ու առավել բնութագրական յուրահատկությունների մասին:

«Գրքերի աշխարհ», Եր., 1987, ապրիլ, № 33:

# ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ՈՃԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ԳԻՏԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչությունը լույս է ընծայել բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Լևոն Եզեկյանի «Հայոց լեզվի ոճագիտություն» երկասիրությունը /Եր., 2003, 376 էջ/, որ նախատեսված է որպես ուսումնական ձեռնարկ բուհերի բանասիրական և ընդհանրապես հասարակագիտական ֆակուլտետների ուսանողների, հարկավ, նաև ասպիրանտների ու բոլոր նրանց համար, ովքեր հետաքրքրվում են հայոց լեզվի ոճագիտության հարցերով:

Լ. Եզեկյանը ճանաչված դեմք է հայ լեզվաբանական ոճագիտության ասպարեզում: Շուրջ երեսուն տարի է, ինչ նա զբաղվում է հայոց լեզվաոճագիտության խնդիրներով, մասնավորապես դասական և ժամանակակից հայ գեղարվեստական գրականության առավել նշանավոր ներկայացուցիչների լեզվական արվեստի հետազոտությամբ:

Հայտնի են նրա հոդվածներն ու մենագրական ուսումնասիրությունները՝ նվիրված մասնավորապես Խ. Աբովյանի, Րաֆֆու, Մուրացանի, նորագույն հեղինակներից Հրանտ Մաթևոսյանի լեզվի և ոճի քննությանը:

Տակավին 1975թ., երբ հայ իրականության մեջ ոճալեզվաբանությունը նոր-նոր հաստատում էր իր գիտական իշխանությունը որպես լեզվաբանական գիտության առանձին լիիրավ մասնաճյուղ, նա հրատարակեց իր «Րաֆֆու ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը» մենագրությունը, որը թեև երիտասարդ լեզվաբանի մտքի արդյունք էր, բայց ո՛չ երբեք սկսնակ հետազոտողի գրչի ծնունդ: Այն գիտական լուրջ հայտ էր, լեզվաոճագիտության դժվարին աշխարհը մուտք գործելու վստահելի վավերագիր:

Ներհուն հետազոտողի հաստատուն քայլերով նա մուտք գործեց հայոց լեզվաբանական ոճագիտության բնագավառը, որի գիտական շրջանակները ավեի ուշ պետք է ընդլայնվեին նաև ի՛ր իսկ աշխատություններով: Լևոն Եզեկյանի միտքը զբաղեցնում էին ո՛չ միայն դասական գրողների լեզվի և ոճի իրողությունները, այլև ժամանակակից հայ գրականության նշանավոր ներկայացուցիչների խոսքային մշակույթի բաղադրելիները:

Այդ է վկայում նրա մենագրական ուսումնասիրությունը՝ նվիրված Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի լեզվական արվեստի քննությանը: Դեռևս գրողի կենդանության օրոք նրա ստեղծագործությունը դարձավ լեզվական ու ոճական համակողմանի քննության առարկա: Հրանտ Մաթևոսյանի «կարկին-քանոնի, կարգ ու կանոնի» /Պ. Սևակ/ չենթարկ-

վող, որոշ իմաստով արտասովոր, բայց և ինքնատիպ ու բնաշխարհիկ լեզուն իր ճշմարիտ բնութագիրը ստացավ Լ. Եզեկյանի աշխատության մեջ /«Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի խոսքարվեստի մի քանի հարցեր», Եր., 1986/:

Գիտական նոր որակ ներկայացնող, երևույթների ու իրողությունների ըմբռնման նոր, առավել մշակված, պատմականորեն հստակեցված սկզբունքների իրացումով շարադրված աշխատանք էր Լ. Եզեկյանի «Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմավեպի լեզուն» մենագրությունը /Եր., 1990/: Այստեղ թեև համառոտ, բայց ճշմարտապես բնութագրված են աշխարհաբարի զարգացման հիմնական փուլերը, Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի լեզվական օրինաչափությունները կապված գրական արևելահայերենի զարգացման հեռանկարների ու միտումների հետ: Հատուկ քննության նյութ են դարձել հիշյալ վեպի ոճական առանձնահատկությունները, Րաֆֆու պատմավեպերի, Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունի» պատմավեպի լեզվական ու ոճական կառուցվածքը:

Նշված հիմնարար ու պաշարապինդ հետազոտություններից հետո միանգամայն սպասելի ու տրամաբանական կլիներ, որ Լ. Եզեկյանը ձեռնամուխ լիներ ոճագիտության բուն իսկ տեսական դասընթացի ստեղծմանը:

Եվ նա հուսախաբ չարեց իր գիտական հետաքրքրություններին հետամուտ ընթերցողներին: Նա հրապարակ բերեց խոսքիս հենց սկզբում հիշատակված աշխատասիրությունը «Հայոց լեզվի ոճագիտությունը»:

Ելնելով իր շարադրանքի համար ելակետային նշանակություն ունեցող այն հիմնադրույթից, որ «ոճագիտությունը քերականության տրամաբանական շարունակությունն է, լեզվի ուսումնասիրության գագաթնակետը, տվյալ ազգի խոսքային մշակույթի հիմքը» /էջ 16/ նա քննում է լեզվական բոլոր իրողությունները սկսած նվազագույն միավորներից հնչույթներից, մինչև առավելագույն միավորները նախադասությունները: Ըստ որում այս ամենը դիտարկում է ոճագիտական տեսանկյունով, որպես պատկերավոր մտածողության նյութական միջոցներ, հուզական-արտահայտչական նպատակադրության իրացումներ:

Առանձնացնելով իրադրական և գործառական ոճերը նա հատուկ ուսումնասիրության նյութ է դարձնում տեսական ոճագիտության հիմնահարցերից մեկի ոճերի գործառական դասակարգման ավանդական հիմունքներն ու սկզբունքները արտացոլված հայոց և այլոց աշխատություններում:

Այս սկզբունքները, սակայն, հեղինակին այնքան էլ չեն գոհաց-

նում, և նա առաջարկում է տարբերակման նոր՝ բազմահատկանիշ սկզբունքներ, որոնք խարսխվում են՝ ա/ *իմաստաբանական*, բ/ *բառապաշարային*, գ/*քերականական* /հիմնականում՝ *շարահյուսական*/, դ/ *հուզական-արտահայտչական* գործոնների /իր արտահայտությամբ՝ *չափանիշների*, էջ 28 / տարբերակման վրա: Այս հիմունքով նա հայերենում առանձնացնում է «գործառական ոճերի հետևյալ խմբերը՝ *գիտական, պաշտոնական, հրապարակախոսական, առօրյա-խոսակցական* և *գեղարվեստական*» /էջ 29/:

Պատշաճ քննությամբ ցուցադրված են բոլոր ոճերի բառաքերականական, կառուցվածքային, կաղապարային հատկանիշները: Սակայն կուզեինք առանձնացնել հատկապես երկուսի՝ *պաշտոնական* և *գեղարվեստական* ոճերի բնութագրերը: *Պաշտոնական* ոճի մասին եղած դիտարկումները կարող են ծառայել որպես լավագույն ուղեցույց-նմուշ գրասենյակային, գործավարական, պետական-պաշտոնական, կառավարչական փաստաթղթեր կազմելու համար:

Գեղարվեստական ոճի մասին խոսելիս, իրավացիորեն նկատելով, որ այստեղ հիմնական նկարագիրը խոսքի գեղարվեստական գործառույթն է, նա զբաղվում է նաև հարակից այնպիսի իրողությունների քննությամբ, որոնք անչափ կարևոր են հայոց լեզվի պատմության մի շարք հարցեր լուսաբանելու տեսանկյունով:

Հրապարակի վրա կան հայ լեզվաբանների երկու աշխատություններ, որոնք կապված են լեզվի նյութական տարրերի ոճաբանության քննությանը. դրանք են Սեդա Էլոյանի «Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանությունը» /Եր., 1989/ և Ռոզա Մկրտչյանի «Ժամանակակից հայերենի ձևաբանական ոճաբանությունը» /Եր., 1992/: Այդ հարցերին անդրադարձել են նաև Ս.Մելքոնյանը՝ իր «Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության» /Եր., 1984/ մենագրության մեջ, Պ. Պողոսյանը՝ «Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ» աշխատության երկու հատորներում /հ. Ա, Եր., 1990, հ. Բ, Եր., 1991/: Սակայն շատ իրողություններ, մասնավորապես շարահյուսության ոճաբանությանը վերաբերող օրինաչափություններ դեռևս կարոտ էին լուսաբանման:

Հնչյունաբանական ոճագիտության իրակությունները հեղինակը քննում է բավականաչափ լայն տեսանկյունով: Այդ ոլորտի մեջ, ո՛չ առանց հիմքի, նա ներառում է նաև հանգիտությունը՝ իր բազմազան ու տարաբնույթ դրսևորումներով, առանձնապես բաղաձայնույթը, առձայնույթը, վերջապես, խոսքի ռիթմական ձևավորման բարձրագույն արտահայտություններից մեկը՝ հանգը:

Այստեղ գտնում ենք տաղաչափական երևույթների նուրբ և ուշագրավ մի շարք վերլուծություններ /էջեր 112-115/:

Բառային ոճագիտության խնդիրների ուսումնասիրությունը հե-

դինակը ներկայացնում է համաշխարհային լեզվաբանության մեջ բառապաշարի դասակարգման համառոտ, բայց և ճանաչողական աննշան կարևոր արժեք ունեցող ակնարկով /էջեր 118-120/, որին հաջորդում է սեփական դասակարգումը: Ըստ այդմ առանձնացված են ա/ *համագործածական* կամ *միջոճական բառերը*, բ/ *հնաբանությունները* իրենց ենթաշերտերով *պատմաբառերը, հնաբառերը, իմացաբանական հնաբանությունները* և այլն /էջեր 118-120/, *նորաբանությունները* իրենց ենթախմբերով *դիպվածական /համատեքստային* կամ *իրավիճակային/, պոտենցիալ /ներուծակային/*, գ/ նորակազմությունները, դ/ *փոխառություններն* ու *օտարաբանությունները*, ե/ *բարբառային* և *ժողովրդախոսակցական* բառաշերտերը, զ/ *ժարգոնային բառերն* ու *գռեհկաբանությունները*, է/ *դարձվածները* իրենց տարատեսակներով *դարձվածային սերտաճում, դարձվածային միասնություն, դարձվածային կապակցություն*:

Հեղինակը հակամետ է կարծելու, որ թևավոր խոսքերը, ասացվածքները, առածները նմանապես դարձվածներ են /էջ 188/:

Եթե ճշմարիտ է, որ քերականությունը լեզվի անտրոհելի բաղադրամասն է, ապա նույնքան ճշմարիտ է նաև այն, որ հենց քերականության ոճական արժեքն է, որ ամենից դժվար է տրվում քննության, ամենից դժվար է բացահայտվում ու բնութագրվում: Քերականության ոճական նշանակությունը թե՛ համաշխարհային, թե՛ առավելապես լեզվաճագիտության մեջ քիչ է ուսումնասիրված: Եվ դրսում, և մեզանում հնչյունի ու հնչյունական համակարգի ոճական արժեքը քննված է ըստ ամենայնի, բառի ու բառապաշարի ոճագիտությունը ունի աննախադեպ նվաճումներ, ինչը չենք կարող ասել քերականական ոճագիտության մասին:

Այս տեսակետից անչափ հետաքրքրական ու արժանահավատ են Լ. Եզեկյանի հայերենի քերականության երկու բաժինների ձևաբանության և շարահյուսության համապատասխան օրինաչափություններին, մասնավորապես առանձին խոսքի մասերի, նախադասության համապատասխան կառույցների /երկկազմ ու միակազմ, պարզ և բարդ/, նախադասության հնչերանգային ձևավորումների, բառերի ու նախադասությունների կապակցության միջոցների ու եղանակների ոճական արժեքին վերաբերող վերլուծական բնութագրերը:

Ինչպես և սպասելի էր, դասընթացը եզրափակում է լեզվի պատկերավորման և արտահայտչական միջոցների քննությունը, որ նմանապես կատարված է նյութի բազմակողմանի ու խորքային իմացությամբ, փաստական հարուստ ու բազմաճոխ տվյալների հիման վրա:

Ամփոփելուց առաջ չենք կարող չնշել մի կարևոր արժանիք ևս: Թեև հեղինակը հատուկ բաժին չի հատկացրել ժամանակակից հայե-

րենի ուղղախոսության հարցերի լուսաբանմանը, սակայն նա ոճագիտական գրեթե բոլոր խնդիրները կամ, համենայն դեպս, խնդիրների այն մասը, որ ինչ-որ չափով առնչվում է նաև ուղղախոսությանը, հետազոտում է երկու հայեցակետով, ա/ բացահայտում է լեզվական համապատասխան իրակության ոճական արժեքը և բ/ ցուցադրում տվյալ իրողության ուղղախոսության առումով նորմատիվ ձևը:

Այստեղ է ահա, որ Լ. Եզեկյանը հանդես է գալիս նաև որպես հայոց լեզվի մաքրության, անաղարտության, գրական կանոնարկված նորմայի անխախտ պահպանման երդվյալ ջատագով:

Այսպիսով հրապարակի վրա է արդի հայերենի ոճագիտության հիմնավոր ու մնայուն մի ձեռնարկ, որը ոչ միայն կնպաստի տվյալ դասընթացի բուհական առավել խորն ու արդյունավետ ուսուցմանը, այլև լեզվաբանական այդ գիտաճյուղի հետագա զարգացմանը մեզանում:

«Գարուն» ամսագիր, Եր., 2004, № 12:

# ԱՐԴԻ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

## ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՀԱՐԱԿԻՑ ՀԱՐՑԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Արդեն շուրջ մեկ տասնամյակ է, ինչ որոշ հեղինակների ջանքերով, գրավոր թե բանավոր, մամուլում թե եթերում պարբերաբար արծարծվում է հին ուղղագրությանը վերադառնալու պահանջը: Այս պահանջի կողմնակիցներին պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու խմբի:

Ա. Կան գրագետներ, որոնք հարցի պատմությանը ծանոթ չեն կամ քիչ են ծանոթ, այն էլ առավելապես Ռ. Իշխանյանի ռադիոհեռուստաելույթներից ու հոդվածներից, որոնք, սկսած 1980-ական թթ. վերջերից ընդհուպ մինչև իր մահը, հնչել են եթերում, հեղեղել Հանրապետության կենտրոնական և ոչ կենտրոնական, նաև շրջանային գրեթե բոլոր թերթերի էջերը:

Հարկ ենք համարում նշել, որ Իշխանյանի և նրա համախոհների հրապարակումներում առատորեն սփռված են սխալ ու անհիմն, իրականության հետ ոչ մի կապ չունեցող փաստեր, տեսակետներ, որոնց համաձայն իբր 1922թ. ուղղագրական փոփոխությունը կատարվել է հայ ժողովրդից ու հայ մտավորականներից գաղտնի, մի երկու հոգու /Մ. Աբեղյանի ու Պ. Մակինցյանի/ ջանքերով, «այն ծառայել է բոլշևիկներին», ուրեմն բոլշևիկյան ուղղագրություն է, թե Մ. Աբեղյանին Սիբիր աքսորելու սպառնալիքի տակ են ստիպել ներկայացնելու «դասական ուղղագրությունը արմատապես խախտող նախագծի տարբերակը» /տե՛ս «Խորհրդային մանկավարժ», 1990, № 1, էջ 67/ և այլն:

Ասվածի բնական ու տրամաբանական եզրակացությունն է, ուրեմն, «վերացնել ուղղագրական բռնադատումը»: Այսպես դատում են նաև մինչև 1922թ. գործող ուղղագրությանը անծանոթ կամ ոչ քաջածանոթ շարքային մտածողները:

Մեր աշխատանքային գործունեության բերումով Երևանի պետական համալսարանի լսարաններում և համալսարանից դուրս երիտասարդության հետ շփվելիս այլևայլ առիթներով ակնարկել ենք, թե մեզ այսօր ուզում են պարտադրել գրել *տղայ, երեխայ, վրայ, սիրոյ,* բայց արտասանել *տղա, երեխա, վրա, սիրո,* ինչպես որ արտասանում ենք: Պահանջում են *վ* /ռուս. **В** / հնչույթը գրել մի դեպքում հենց *վ* տառով, երկրորդ դեպքում *ու* տառով, երրորդ դեպքում *ւ* տառով: Նույնիսկ մեկ բառի մեջ նույն և միևնույն հնչույթը առաջարկում են գրել երկու տարբեր տառերով, ինչպես *հովիտ,* միևնույն արմատի միևնույն

հնչույթը մեկ դեպքում մի տառով, այլ պարագայում ուրիշ, երրորդ դեպքում երրորդ տառով /հմմտ. *քի, բայց թուեր* և *թուով*. նույն բառի մեջ *ւ. ու.* և *վ*/. ստացվում է միևնույն բառածևի մեջ միևնույն հնչույթը երկու տարբեր տառերով, որոնցից ոչ մեկը արմատի ուղիղ, ելակետային ձևի մեջ չկա /*քի<u>ւ</u> – թ<u>ու</u>-ո-<u>վ</u>*/: Միևնույն *հ* հնչույթը պահանջում են գրել մեկ հենց *հ* տառով, երկրորդ դեպքում *յ*-ով, ինչպես *Հայկ. Յով-հաննես* /միևնույն բառի մեջ այս դեպքում էլ երկու տարբեր *հ*-եր *յ* և *հ*/:

Այս բացատրություններից հետո նույն մոլորվածներից շատերը, որոնք հարկ եղած դեպքում չեն զլանա Ազատության հրապարակում կազմակերպված հավաքում, բռունցքները վեր կարկառած, ի լուր ամենքի վանկարկել «Կորչի խորհրդային ուղղագրությունը» կարգախոսը, մնում են ապշած: Չեն հավատում, ծիծաղում են ու կարծում, թե հակաքարոզչությամբ ենք պարապում պարզապես: «Ինչու՞ պետք է գրենք *տղայ*, - ասում են նրանք, -երբ արտասանում ենք *տղա*»: Եվ երիցս իրավացի են: «Ուրեմն մեզ մոլորեցրե՞լ են, ուրեմն բոլշևիկյան ուղղագրությունը այնքան էլ վատը չէ», - հեշտությամբ այս համոզման են գալիս նրանք: Հարցի էությանը ծանոթ չլինելով նրանք մինչև 1922թ. գործող ուղղագրությանը վերադառնալու պահանջի օգտին գիտական որևէ կռվան էլ չունեն, եթե նկատի չունենանք շուրթից շուրթ հոլովվող սփյուռքի հետ մեկ ընդհանուր ուղղագրություն ունենալու անկասկած բարի ցանկությունը: Այս մասին կխոսվի ստորև, առանձին:

Բ. Կան գրագետներ ու գիտնականներ էլ, որոնք այս կամ այն չափով ծանոթ լինելով հարցի պատմությանը հին կամ ավանդական կոչված ուղղագրությանը վերադառնալու պահանջը աշխատում են հիմնավորել այլևայլ «փաստարկներով» փորձելով 1922թ. ուղղագրական ռեֆորմը չեղյալ համարելու համար ստեղծել նաև գիտական հիմնավորում: Այդ «փաստարկները» հիմնականում հանգում են հետևյալին:

1. «Ահա հայոց *1500-ամյա դասական ուղղագրությունն էլ ազգային կարևորագույն ավանդույթ է /.../*, մեր ազգային ավանդական մշակույթի անբաժանելի մասը», որից հրաժարվել չի կարելի /«Գրակ.թերթ», 01, 09, 1989/: 2. «1922թ. հրամանագրումը կատարվել է *հակառակ ամբողջ հայ մտավորականության կամքի, «առանց քննարկման»*, մեկ անհատի կողմից *հապճեպորեն* կազմված նախագծով, որն էլ հենց փրկեց հեղինակին «Սիբիր քշվելուց»: 3. *Նոր ուղղագրությունը ընդունվել է իբրև մի օղակ* հայկական գրից հրաժարվելու և *լատինական այբուբենին անցնելու համար:* 4. *Հայ մտավորականները ժամանակին դեմ են եղել 1922 թ. ռեֆորմին:* 5.«*Ամեն ազգ /.../ պիտի ունենա մեկ միասնական*, իր բոլոր զավակների համար պարտադիր *ուղղագրություն*» /«Գրակ.թերթ», 28, 07, 1989, նաև 01, 09, 1989/:

Քննենք այս առարկությունները:

1. «1500-ամյա դասական, մաշտոցյան ուղղագրության» հարցը:

1922թ. մարտի 4-ին այն օրը, երբ ստորագրվեց նոր ուղղագրությունը գործի դնելու որոշումը, աշխարհաբար լեզվի ուղղագրությունը շատ ու շա՛տ էր հեռացել «մաշտոցյան, դասական» ուղղագրությունից, որը անաղարտ կերպով գոյություն է ունեցել իր ստեղծման պահին՝ 4-րդ դարի վերջին կամ 5-րդ դարի սկզբին և հետագա մի քանի հարյուրամյակների ընթացքում:

Այսպես, օրինակ, 9-րդ դարի վերջի ձեռագիր նմուշները համեմատելով ավելի ուշ շրջանի գրավոր աղբյուրների հետ, նկատում ենք հնչյունական զգալի տարբերություններ: Ուղղագրական և հնչյունական տարբերություններ են ի հայտ գալիս արդեն 11-12-րդ դարերի ձեռագրերում: Գ. Տեր-Մկրտչյանի վկայությամբ՝ 12-րդ դարի որոշ ձեռագրերում առհասարակ բացակայում է *է* տառը. որտեղ պետք է լիներ *է*, գրված է *ե* /հմմտ. Քրիստոս*ե*, *արքա*ե, ի գեղջ*ե* և այլն/ : «Շատ հազվագյուտ դեպքերում, երևի գրչի անուշադրությունից, եթե ներս է սպրդում մի ձեռագրում որևէ բառի մեջ *է* տառը, այդ դեպքում մյուս ձեռագիրն, անշուշտ, պահած է ունենում նախնականը՝ նույն բառի մեջ ունենալով «*ե*» տառը /***Գ. Տեր-Մկրտչյան***, Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Եր., 1979, էջ 312. այս մասին տե՛ս նաև ***Պ. Շարաբխանյան***, Հայերենի ուղղագրության հարցեր, «Պատմաբան. հանդ.», 1990, № 2,էջ 98/:

Մեր լեզվի հնչյունական համակարգում և քերականական կառուցվածքի մեջ պատմականորեն առաջացած տեղաշարժերը չէին կարող բարեշրջություն չառաջացնել ավանդական ուղղագրության մեջ: Փոփոխությունը վերաբերում էր հատկապես բառասկզբի և բառավերջի *է* տառի ուղղագրությանը: Շեղումը ավանդական ուղղագրությունից այնքան զգալի էր, որ Արիստակես Գրիչը իր «Վերլուծութիւն բացերեւապէս բազմազան բառից եվ բայից հոգնախումբ շարադրութեամբ» աշխատության մեջ հատուկ անդրադառնում է այդ խնդրին ու մշակում *յ* տառի կիրառման նոր կանոններ և գրքի վերջում, իբրև հավելված, ներկայացնում ուղղագրական բառարան՝ կազմված բառերի գրության նոր, իր կողմից մշակված սկզբունքներով: Դա փաստորեն հայերենի ավանդական ուղղագրության առաջին բարեշրջությունն էր՝ ռեֆորմը /տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 2382, 2521, 3917 և 7123 ձեռագրերը. գրքի ճշգրիտ թվականը չենք կարող նշել, քանի որ թվագրված չէ/:

Դասական ուղղագրության բարեփոխության այս առաջին փաստը անուղղակիորեն հաստատում է նաև Գ. Ջահուկյանը. «Գրաբարի ուղղագրության նորմավորման պահանջ, - գրում է նա, - առաջացել է

դեռ միջին դարերում, երբ արդեն նկատելի էին խոսակցական լեզվի գրաբարից ունեցած տարբերությունները: 12-13-րդ դարերում Արիստակեսի, Գևորգ Սկևռացու և ուրիշների կողմից գրվել ու հիմնական գծերով լուծվել է գրաբարի ուղղագրության ու կետադրության նորմավորման հարցը» /*Գ. Ջահուկյան*, Հարկ կա՞ արդյոք փոխել մեր ուղղագրությունը. «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթ, 20. 12. 1989: Այս մասին տես նաև *Պ. Շարաբխանյան*, հիշ. աշխ., էջ 98 և հջ., *Ալ. Մարգարյան*, Հայերենի նոր ուղղագրությունը և նրա մերժման անհիմն փորձերը, «Պատմաբանաս. հանդես», 1991, № 1/:

Այնպես որ բարեփոխություն կամ ռեֆորմ հին ուղղագրության մեջ արդեն կատարվել է նույնիսկ վաղ միջնադարում:

Չմոռանանք, որ սա միջին հայերենի շրջանն էր մեր լեզվի զարգացման հաջորդ փուլը գրաբարից հետո: Միջին հայերենը հին հայերենից զգալիորեն տարբերվում էր թե հնչյունական համակարգով, թե քերականական կառուցվածքով: Եվ միամտություն կլինի կարծել, թե 5-րդ դարի ուղղագրությունը կարող էր անփոփոխ մնացած լինել վաղ միջնադարից հետո: Բառերի գրության փոփոխությունները ավելի հաճախ են հանդիպում հետագա դարերում: Այսպես Եղիշեի «Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմին» գրքի 1174թ. ձեռագրում /Մատենադարանի №1890 ձեռագիր/ *Օ* տառը բնավ գոյություն չունի /քանի որ այն հենց այդ տարիներին նոր-նոր պետք է մուտք գործեր հայոց այբուբենի մեջ/, իսկ 1569թ. ձեռագրում /№ 1920/ բոլոր <u>աւ</u> տառակապակցությունները անխտիր փոխարինված են *Օ* տառով: Նույնիսկ կան սխալագրություններ. որտեղ *աւ*-ը պետք է պահպանվեր, չի պահպանվել, ներկայացվել է *Օ* տառով, թեև *աւ* հնչումը, կասկածից վեր է, պետք է պահպանված լիներ: Այսպես առաջին ձեռագրի փառա*ւ*տ*աւ*ն, անձ*աւ*ացեաց, Դա*ւ*իթ, բա*ւ*իղ, ծար*աւ* *ծևերը երկրորդ ձեռագրում ստացել են փառաօտ*ն, *անձօացեաց, Դօիթ, բօիղ, ծարօ* գրային պատկերը /տես *Ա. Ա. Աբրահամյան*, Փաստեր հայերենի պատմական հնչյունափոխության մի քանի երևույթների ժամանակաշրջանի վերաբերյալ, ՀՀ ԳԱ «Գիտ. աշխ. տեղեկագիր», 1957, № 4, էջ 70/:

Ասել է թե ձեռագիրն ընդօրինակող գրիչը կատարել է մեխանիկական աշխատանք. առանց թափանցելու բառի իմաստային կառուցվածքի մեջ, ըստ հետզհետե տարածվող նոր միտումի ամենուրեք *աւ*-ը փոխարինել է *օ*-ով, նույնիսկ այնտեղ, որտեղ ակնհայտորեն պետք է արտասանվեր հենց *աւ* տառակապակցությունը /Դ<u>աւ</u>իթ/: Հետագա դարերում ժամանակի պահանջով շարունակվում է ուղղագրական բարեփոխումների գործընթացը թեկուզ և տարերայնորեն, երբեմն նաև որոշ վրիպումներով:

Ահա թե ինչ փաստեր է արծանագրում նույն ինքը Ստ. Մալխաս-

յանցը աբեղյանական ուղղագրության հակառակորդը: Խոսելով *վ* հնչույթ նշագրող երեք տառերի *ու, ւ, վ*-ի մասին նա գրում է. «Դեռ 10-11-րդ դարերից սկսած թե՛ արձանագրությունների և թե՛ գրքերի մեջ պատահում են *վ*-ով գրություններ անգրագետ գրիչներից /Մ. Աբեղյանը, որից վերցված է սույն քաղվածքը, այստեղ կատարում է մի նուրբ «շտկում» «այսինքն *որ նախապաշարված չէին ավանդական ուղղագրությամբ*» -- Ա.Պ./: Մխիթարյանները դեռ 19-րդ դարի սկզբում աշխարհաբար գրելու ժամանակ, հետևում էին այս գրության կերպին...: Սայաթ-Նովայի գիտնական հրատարակիչը բժիշկ Ախվերդյան, կրավորական բոլոր ձևերը գրում էր «*վ*» -ով...: Խաչ. Աբովյան «*վ*» է գործածել բոլոր տեղերում, ուր մենք ավանդական ուղղագրությամբ «*ու*» ենք գրում «*վ*» հնչելիս..., իսկ Խորեն Ստեփանեն իր «Հայկական աշխարհում» ավելի արմատական կերպով է վարվել և ամեն տեղ, ուր հնչվում է «*վ*», գրել է «*վ*»» /տե՛ս ***Մ. Աբեղյան***, Ուղղագրական ռեֆորմը, Երկեր, հ. 8, էջ 386. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Այսպիսով Մ. Աբեղյանը դեռ չէր ծնվել /ծնվել է 1865թ./, և բոլշևիկներն ու կոմունիստները դեռ հետո, շա՛տ ու շա՛տ հետո պիտի գային պատմության թատերաբեմ, բայց մեր լեզվի բնական զարգացման պահանջների մղումով հայոց անվանի և Անանուն այրերը ոչ միայն զբաղվում էին ավանդական ուղղագրության փոփոխությունների հետ կապված սկզբունքների մշակմամբ, այլև հաճախ իրենք իսկ գործադրում էին հնչյունական ուղղագրության որոշ սկզբունքներ, այսինքն հեռանալով ավանդական գրությունից էությամբ մոտենում էին մեծն Մեսրոպ Մաշտոցին: Նրանք յուրովսանն փոփոխություններ /ռեֆորմներ/ էին կատարում մաշտոցյան ուղղագրության մեջ դույզն-ինչ չվախենալով «Սիբիր աքսորվելուց»:

Սա՛ է պատմական ճշմարտությունը:

Մ. Աբեղյանի նախագծում չկա մի կետ կամ ենթակետ, որի մասին իրենից առաջ ուրիշները կամ իր ժամանակակիցները արտահայտված չլինեին: Նրա նախագծի *որոշ կետեր վաղուց արդեն գործադրվում էին:*

Այս փաստը, իբրև մեղադրանք Մ. Աբեղյանի հասցեին, ընդգծում է հենց Ստ.Մալխասյանցը: 1922թ. ռեֆորմը գործի դրվելուց հետո դրա դեմ նա հանդես է գալիս մի ընդարձակ հոդվածով //տե՛ս «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1924, № 10-11/: Այստեղ նա նշում է, որ ռեֆորմի 3-րդ, 4-րդ և 8-րդ կետերը «Աբեղյանին էլ չեն պատկանում, այլ առաջարկված, պաշտպանված ու գործադրված են եղել ուրիշներից» /տե՛ս ն.տ., № 10/:

Ականա հիշեցինք Դրամբյանի մեղադրանքը հնչած Հ. Թումանյանի հասցեին:

Բայց սա չէ էականը, այլ այն, որ, գուցե և պարադոքս թվա, Ստ. Մալխասյանցի Մ. Աբեղյանին հասցեագրված «մեղադրանքի» մեջ ամենից ցայտուն երևում է ոչ այլ ինչ, քան հենց վերջինիս *ճշմարտացիությունը:*

Սակայն կարդանք Մ. Աբեղյանի պատասխանը այն «մեղադրանքին», թե ռեֆորմի մի քանի կետեր իրեն չեն պատկանում: «Կարծես թե, - գրում է նա, - մեկն ասել է /Ստ. Մալխասյանցին -- Ա.Պ./, թե «Աբեղյանին են պատկանում», - ապա ավելացնում. «Կարող եմ Ս [տ.] Մ [ալխասյանց]-ին ապահովել և այն մասին, որ մյուս կետերի նկատմամբ էլ *ոչ մի բան չկա, որ ուրիշներն էլ մտածած չլինեն և մասամբ նույնիսկ չգործադրած»* /տե՛ս ***Մ. Աբեղյան,*** հիշ. աշխ., էջ 386. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Հընթացս հիշատակեմ սոսկ մի փաստ: 1922թ. ռեֆորմից ավելի քան մեկուկես տասնամյակ առաջ Ղ. Աղայանը, առանց դեկրետ ու հրամանի, *վ* հնչույթի երեք նշագրերից /ու, ւ, վ/ մեկը *ու*-ն արդեն պակասեցրել էր: *Վ*-ի վերածված նախկին ու-ն նա փոխարինել էր *վ*-ով: Այսինքն միևնույն հնչույթը երեք տառերով գրելու ճանապարհին նա կատարեց առաջին քայլը, բայց մնաց կիսաճանապարհին: Փոքր-ինչ ավելի ուշ այս ճանապարհը շարունակեց ոչ այլ ոք, քան հենց Ստ. Մալխասյանցը, որը իր «Մի հնչյունին մի գիր» գրքույկում կատարեց երկրորդ վճռական քայլը *վ* հնչույթն արտահայտող *ւ* և *վ* տառերից պահելով միայն մեկը *վ*-ն /տե՛ս ***Ստ. Մալխասյանց,*** Մի հնչյունին մի գիր, Թիֆլիս, 1910, էջ 13/:

Իսկ Մ. Աբեղյանը 1913թ. հոկտեմբերի 14-ին էջմիածնում հայոց գրերի գյուտի 1500-ամյակին նվիրված համազգային մեծ հոբելյանի հանդեսի ժամանակ կարդացած իր զեկուցման մեջ նույն հարցի մասին համեստորեն նշում է. «Ես, ուրեմն, առաջարկում եմ հաշտվել կատարված իրողության հետ» /տե՛ս ***Մ. Աբեղյան,*** հիշ.աշխ., էջ 363/: Այս կետը դեռ հետո 8-9 տարի անց, պետք է մտներ 1922թ. ուղղագրական ռեֆորմի նախագծի մեջ:

Սա է իրականությունը, որ այս անգամ էլ հիշեցնում է Հ. Թումանյանի պատասխանը Դրամբյանին:

Մ. Աբեղյանն, այսպիսով, ամփոփեց դարերի ընթացքում մաշտոցյան ուղղագրության մեջ կատարված փոփոխությունները, իրենից առաջ, մասնավորապես 19-րդ դարի երկրորդ կեսից մինչև 20-րդ դարի սկիզբը հայտնված տեսակետներն ու առաջարկությունները աշխարհաբար լեզվի ուղղագրության մասին, համակարգեց դրանք, գիտականորեն հիմնավորեց յուրաքանչյուր հնչույթի ու հնչյունակապակցության նշագրության նոր սկզբունքները՝ ըստ հարկի պահելով ավանդույթը, ըստ անհրաժեշտության փոխելով այն:

2. Երկրորդ կռվանը նոր ուղղագրության դեմ այն է, թե իբր դա ընդունվել է հակառակ «*ամբողջ հայ մտավորականության պահանջի*», «*գաղտնի կերպով*», «*առանց քննարկման*», թե բոլշևիկների պարտադրանքով հապճեպորեն կազմվել է մի նախագիծ, որով նախագծի հեղինակը հայոց «1500-ամյա ուղղագրությունը», «ազգային 1500 տարվա ավանդույթի» հետ միասին, իբրև «փրկագին» դրել է խորհրդային նորաստեղծ իշխանության զոհասեղանին՝ իր գլուխն ազատելու համար «Սիբիր աքսորվելուց»:

«Սիբիր աքսորվելու» վերաբերյալ ամբոխավարական փուչ կրակոցը մի կողմ թողնենք: Մ. Աբեղյանը այդ նախագիծը ոտքի վրա չի կազմել: Մ. Աբեղյանը գիտական ոչ մի հարց հապճեպորեն, ոտքի վրա չի լուծել երբևէ:

Հարցի պատմությանը քիչ թե շատ ծանոթ ամեն ոք գիտե, որ 1922թ. ռեֆորմից շատ ու շատ ավելի վաղ ուղիղ 30 տարի առաջ՝ 1892թ. նա արդեն գիրք ուներ գրած ու տպած հայերենի ուղղագրության մասին՝ «Հայոց լեզվի ուղղագրությունը» /բոլշևիկները դեռ 28-29 տարի հետո պետք է գային՝ «պարտադրելու...»/: Սրան հաջորդում է 21 տարի հետո՝ 1913թ. հոկտեմբերին /բոլշևիկների գալուց 7 տարի առաջ/ հայ գրերի գյուտի 1500-ամյա հոբելյանական նիստին կարդացած ընդարձակ զեկուցումը, որը նույն թվականին հրատարակվում է «Արարատ» հանդեսի 11 և 12 համարներում:

Պատկերացնե՞լ է պետք, թե Մ. Աբեղյանի նման ներհուն հետազոտողը, 30 տարի շարունակ զբաղվելով նույն հայերենի ուղղագրության հարցով, ինչպիսի՜ խորությամբ, բազմակողմանիությամբ ու միայն իրեն հատուկ բծախնդրությամբ կարող էր ուսումնասիրած լինել այդ ուղղագրության պատմությունը, նրա անցյալ ու ներկա վիճակները: Եվ բնավ էլ պատահական չէ, որ հայ գրերի 1500-ամյա համազգային մեծ հոբելյանի հանդիսությունների ժամանակ, հոբելյանական հանձնաժողովի հանձնարարությամբ, զեկուցմամբ հանդես է գալիս *հենց ինքը Մ. Աբեղյանը: Ահա այդ զեկուցման սկիզբը.* «Հոբելյանական հանձնաժողովը հարմար համարեց հայ գրի այս մեծ հոբելյանին խորհրդակցություն ունենալ մեր ուղղագրության մասին և ինձ առաջարկեց ներկայացնել մի զեկուցում, թե արդյոք պե՞տք է և կարելի՞ է փոփոխություններ մտցնել մեր ավանդական ուղղագրության մեջ» /տե՛ս Ն.տ., էջ 330/:

Ապա ամենայն մանրակրկիտությամբ հեղինակը ներկայացնում է այն բոլոր փոփոխությունները, որ կատարվել են «հայերեն բառերը գրի առնվելու» պահից սկսած՝ 1500 տարվա ընթացքում և հիմնավորում կատարված ու կատարվելիք բոլոր փոփոխությունները, կարճ ասած՝ ներկայացնում գալիք ռեֆորմի նախագիծը՝ իր հիմնական

սկզբունքներով, կետ առ կետ:

Մի՞թե սա «լայն քննարկում» չէ:

Այսպիսի քննարկումները, մտքերի ու տեսակետների փոխանակությունը, նաև վեճերը հետո շարունակվեցին ու շարունակվեցին: Վեճերի հետ շարունակվեց նաև ուղղագրական անմիօրինակությունը, անմիակերպությունը: Հին կամ ավանդական ուղղագրության մեջ նոր փոփոխություններ մուծվում են ու մուծվում: Այդպիսի «փոփոխությունը լինում է և լինելու է. կուզեք գիտությամբ համարեք, կուզեք տգիտությամբ, - ասում է Մ. Աբեղյանը: --Հետզհետե մտնում են նորանոր փոփոխություններ, և մենք անկարող ենք դրա առաջն առնել» /տե՛ս Ն.տ., էջ 365/:

Հայաստանում դեռևս իշխանություն, պետական մարմին չկար, որ ստանձներ այդ գործի կարգավորման խնդրի լուծումը: Անգամ այս դժվարին պայմաններում Մ. Աբեղյանը ուղիներ է որոնում տեղից շարժելու ուղղագրության միօրինակացման ու կանոնարկման հարցը:

Եվ նա դիմում է հոգևոր իշխանություններին: «Իմ համեստ կարծիքով, - գրում է նա, - հոգևոր իշխանությունը կարող է միայն գործադրել տալ որևէ ուղղագրություն իր դպրոցներում»: Իսկ որպեսզի դպրոցներից դուրս ևս գործադրվի որևէ միասնական ուղղագրություն, որպեսզի բոլոր գրագետները, մամուլը, ընդհանրապես հասարակությունը «միակերպ ուղղագրություն բանեցնեն, հարկավոր է մի հեղինակավոր խորհուրդ մասնագետներից կազմված, որ լրջությամբ պարապեր այդ խնդրով /.../ և որոշ լուծում տար ընդունելի կամ մերժելի փոփոխությունների համար» /տե՛ս Ն.տ./: Այս խոսքերը նա ասել է 1913թ. հոբելյանական հայտնի զեկուցման ժամանակ:

Բայց հոգևոր իշխանությունները ևս այս հարցը չլուծեցին:

Անցան տարիներ: Վերջապես ստեղծվեց իշխանություն, թող որ խորհրդային, բայց *իշխանություն կառավարման իր մարմիններով:* Այս իշխանության ստեղծումից ընդամենը երկու ամիս հետո *Մ. Աբեղյանի նախագիծը նորից դրվում է հասարակական քննարկման:* Բայց ավելի լավ է այս մասին խոսի ինքը նախագծի հեղինակը. «1921թ. հունվար ամսին /հիշենք, որ Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվեցին 1920թ. նոյեմբերի 29-ին - Ա.Պ./ Հայաստանի Ս. Խ. Հանրապետության լուսավորության ժ [ողովրդական] կոմիսար Ա. Հովհաննիսյանի հրավերով Երևանում բազմամարդ ունկնդիրների առաջ կարդացի մեր ուղղագրության բարեփոխության մասին մի զեկուցում, որից հետո եղավ մտքերի փոխանակություն: Այդ խնդիրը ինձ համար նորություն չէր, որովհետև մի նույնպիսի զեկուցում կարդացել էի էջմիածնում 1913թ., հայոց գրերի գյուտի մեծ հոբելյանի առթիվ» /տե՛ս Ն.տ., էջ 384/: Համեստորեն չի էլ հիշատակում, որ *1913 թվականից 21*

*տարի առաջ էլ* մի ամբողջ գիրք էր հրատարակել նույն հարցի մասին «Հայոց լեզվի ուղղագրությունը» /Թիֆլիս, 1892/:

Վերջապես 1922թ. մարտի 4-ին Հայաստանի ժողովրդական Կոմիսարների Խորհուրդը հաստատեց Մ. Աբեղյանի նախագիծը, որը օրենքի ուժ ստացավ նույն օրվանից:

Ուրեմն հարցը հանկարծակի չի լուծվել. այն վաղուց հասունացած էր, բայց լուծում չէր գտնում երկրում պետականության բացակայության պատճառով: Նույնիսկ հոգևոր իշխանությունը, որի վրա ժամանակին հույս էր դրել Մ. Աբեղյանը, չկարողացավ որևէ քայլ կատարել հարցի լուծման ուղղությամբ:

Մ. Աբեղյանի կառավարությանը ներկայացրած նախագծի համար հիմք էին ծառայել ուղղագրության բարեփոխության մասին տարիների ու տասնամյակների ընթացքում եղած բոլոր արծարծումները, առաջարկությունները, նաև սեփական հետազոտությունների արդյունքները:

Եվ ստացվեց բարեփոխված մի այնպիսի ուղղագրություն /նկատի ունենք նաև 1940թ. մասնակի լրացումները *օ* և *է* տառերի մասին/, որը արդարացված էր պատմականորեն, մատչելի էր մանկավարժորեն, շահեկան հոգեբանորեն: Այն լիուլի բխում էր մեր նոր լեզվի արևելյան աշխարհաբարի հնչյունային համակարգի ոգուց, ուներ գիտական հիմնավորում: *Դա սերունդների երկարատև ջանքերի արդար պտուղն էր:*

Մ. Աբեղյանը հաշվի էր առել նաև ժամանակին արված և հետագայում արվելիք դիտողությունն այն մասին, թե *չպետք է անանցանելի խզում լինի հին և նոր ուղղագրությունների միջև:* Նման խզումը կարող է խոչընդոտել հին մատենագրության և մշակույթի յուրացմանը նոր սերնդի կողմից: Ուստի և, ընդգծում էր նա, նոր ուղղագրությունը «ընդունելի լինելու համար *պետք է շատ բառերի պատկերը չփոխվի,* և *բառերի պատկերը շատ չփոխվի»* /տե՛ս Ն.տ., էջ 363. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Նոր ուղղագրությունը կառուցվում էր նաև այս սկզբունքի հիմունքներով: Հիշենք, որ բաղաձայնների ուղղագրությունը գրեթե մնացել է անփոփոխ: Ասում ենք *գրեթե* նկատի ունենալով *վ* հնչույթը արտահայտելու համար նախկինում եղած երեք տառերից միայն մեկը *վ*-ն, և *հ* հնչույթի նշագրման համար նախկինում կիրառվող *յ* և *հ* տառերից միայն մեկը վերջինը ընդունելը: Մնացած բոլոր բաղաձայնների ուղղագրությունը մնացել է անփոփոխ: Սա Մ. Աբեղյանի հիմնական սկզբունքներից մեկն էր: «Բաղաձայնների հին ուղղագրությունն անձեռնմխելի պիտի մնա, - ասում էր նա, - և այս ոչ թե այն պատճառով, որ այդպես ենք կամենում, այլ նրա համար, որ /.../ դա կստեղծի մի նոր

«բաբելոնյան խառնակություն»: Եվ եթե մենք ուզում ենք /.../, որ արևմտյան աշխարհաբար իմացողի համար հասկանալի լինի արևելյան աշխարհաբարը, կամ ընդհակառակն, մենք պետք է պահենք այդ պայմանը, ինչպես որ պահել ենք ցարդ» /տե՛ս Ն.տ., էջ 341/:

3. Նոր ուղղագրությունից հրաժարվելու կռվաններից մեկն այն է, թե իբր դա *ընդունվել է որպես միջին օղակ հայկական գրից հրաժարվելու և լատինական այբուբենին անցնելու ճանապարհին:*

Վերևում արդեն տեսանք, որ նոր կենդանի լեզվի հնչյունական համակարգի և քերականական կառուցվածքի պահանջով հին ուղղագրության մեջ կատարվող փոփոխությունները տասնամյակների, նույնիսկ հարյուրամյակների պատմություն ունեն: Եվ 1922թ. /և մասնակիորեն 1940թ./ ռեֆորմը երկարատև այդ փոփոխությունների տրամաբանական ու վերջնական արտահայտությունն էր: Ըստ իշխանյանական հիշյալ դրույթի ստացվում է, որ երկարատև այդ ժամանակաշրջանում ուղղագրության մեջ կատարված և 1922թ. /նաև 1940թ./ վերջնական լուծում ստացած այդ փոփոխությունների մեն ու միակ նպատակը եղել է «*լատինատառ հայերենին անցնելը*» /տե՛ս *Ռ. Իշխանյան*, Վերացնել ուղղագրական բռնադատումը, «Ավանգարդ» օրաթ., 1989, № 84/:

Լատինատառ գրությանն անցնելու վերաբերյալ եզրակացության «մեն ու միակ» հիմքը Հայաստանի այն ժամանակվա լուսժողկոմ Պողոս Մակինցյանի Թիֆլիսում հրատարակվող «**Заря востока**» թերթի 1924թ. նոյեմբերի 29-ի համարում տպագրված մի հոդվածն է, որտեղ նա խոստովանում է իր *անհիմն տեսակետը* լատինատառ գրին անցնելու մասին:

Բայց դա ի՞նչ առնչություն ունի Մ. Աբեղյանի անձի և գործի հետ:

Հիշենք նաև, որ ինքը Մ. Աբեղյանը իր «Ուղղագրության ռեֆորմը» աշխատության մեջ /Եր., 1925/, որպես հետգրություն, զայրույթով է անդրադարձել Պ. Մակինցյանի նշված հոդվածին և դատապարտել այն: Ահա թե ինչ է գրում նա. «**P.S.** Այս գիրքը վեց ամիս առաջ 1924թ. մայիսին, արդեն պատրաստ էր և տպագրության հանձնված, երբ Թիֆլիսի «**Заря востока**» թերթի մեջ նույն թվի նոյեմբեր ամսի 29-ի համարում, լույս տեսավ Պ. Մակինցյանի մի հոդվածը, որի մեջ նա առաջարկում է թողնել սահակ-մեսրոպյան տառերը և գրել լատիներեն տառերով: /.../ Նա հայտնում է, թե ինքն այն ժամանակ իսկապես մի ուրիշ, գաղտնի նպատակ է ունեցել և թե ինքը «ոչ մի դեպքում ոչ մի ձայն չէր տալ ռեֆորմի համար, այլև օրինագիծ չէր մտցնի Կոմիսարների Խորհուրդը, եթե ուղղագրության ռեֆորմը չհամարեր իբրև մի աստիճան, որ հեշտացնում է լատիներեն տառերին անցնելը» /տե՛ս *Մ. Աբեղյան*, հիշ.աշխ., էջ 491/:

Դատապարտելով Պ. Մակինցյանի գաղտնի մտադրությունը՝ Մ. Աբեղյանը այնուհետև շարունակում է. «Ես կարծում եմ, որ ավելի լավ կլիներ, եթե նախկին լուսժողկոմն /1924 թ. Պ. Մակինցյանն արդեն ազատված էր լուսժողկոմի պարտականություններից -- Ա.Պ./ ուղղագրության դեկրետի սկզբում հենց այն գրած լիներ, ինչ որ ինքն իբր գաղտնի նպատակ ունեցել է, այսինքն՝ լատիներեն տառերին անցնելու նպատակը: Այն ժամանակ գուցե ժողովրդական կոմիսարներից մեկը կամ մյուսը, գուցե և մեծամասնությունը ծայն չէր տալ ուղղագրության ռեֆորմին» /խոսքը վերաբերում է 1922թ. մարտի 4-ին ժողովրդական Կոմիսարների Խորհրդում քվեարկությամբ հիշյալ որոշումն ընդունելուն. տես Ն.տ./:

Մի՞թե կարող է կասկած լինել, որ Մ. Աբեղյանը կգերադասեր ունենալ հին, անմիօրինակ, նոր լեզվին բնավ չհամապատասխանող ուղղագրությունը՝ սահակ-մեսրոպյան տառերով, քան լատինատառ հայերեն գիր:

Եվ մի՞թե նորօրյա հետադարձ ռեֆորմի ջատագովները շատ են տարբերվում իրենից իսկ՝ Պ. Մակինցյանից՝ քաղաքական-կուսակցական շահարկման, նաև առուվաճառքի առարկա դարձնելով Հայաստանում ապրող ողջ հայ ժողովրդի և այդ ժողովուրդը կազմող յուրաքանչյուր անհատի սեփականությունը հանդիսացող ուղղագրությունը:

4. Մյուս առարկությունն է. *հայ մտավորականները ժամանակին դեմ էին 1922 թ. ռեֆորմին:*

Արդեն տեսանք, թե մինչև 1922թ. հայ մտավորականները ինչ - կարծիք ունեին հայ ուղղագրության նեջ բարեփոխումներ կատարելու հարցի վերաբերյալ և թե ինչ քայլեր էին ձեռնարկում այդ ուղղությամբ՝ անձամբ մասնակցելով ուղղագրական փոփոխությունների գործընթացին: Ինչ վերաբերում է ռեֆորմից հետո մեր մտավորականների արտահայտած տեսակետներին, ապա պետք է ասել, որ դրանք միանշանակ չէին: Համընդհանուր դրական վերաբերմունքի հետ կային, և չէին կարող չլինել, նաև դժգոհություններ: Չէ՞ որ ամեն մի նորություն, այսպես թե այնպես, խախտում է ավանդույթը և պետք է հանդիպի դիմադրության:

Հետադարձ ռեֆորմի կողմնակիցների հիմնական կռվաններից մեկը մեր ազգային երկու մեծ բանաստեղծների՝ Հ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի նամակներն են, առաջինը՝ հասցեագրված Պ. Մակինցյանին, երկրորդը՝ Մ. Սարյանին:

Երկու նամակներն էլ պատմական փաստաթղթեր են և այդ տեսակետից մեծ արժեք են ներկայացնում: Հ. Թումանյանը 1922թ. մայիսի 17-ին Հայաստանի լուսժողկոմին է հղել մի նամակ, որով «որպես հայ գրող և հայ Գրողների Միության նախագահ» իր «զարմանքն ու

բողոքն» է հայտնել, որ «առանց քննության ենթարկելու» Մ. Աբեղյանի առաջարկը «հրամանագրում է ընդունել»: Սա ասված է 22թ. ռեֆորմի անմիջական տպավորության տակ և հոգեբանորեն միանգամայն հասկանալի է:

Բայց նրանք, ովքեր ուզում են որպես համախոհ ունենալ Հ. Թումանյանին, պետք է այնքան ազնվություն ունենան, որ հիշատակեն նրա անվան հետ կապված *ևս երկու փաստաթուղթ*, որոնցում նա իր *շատ որոշակի կարծիքն է հայտնում* հայերենի ուղղագրության մեջ կատարվող և կատարվելիք փոփոխությունների վերաբերյալ:

Դրանցից առաջինը դեռևս 1910թ. գրած մի հոդված է, որտեղ մեծ բանաստեղծը իր կտրուկ բողոքն է հայտնում հոգևոր իշխանության դեմ, որը պահանջում էր, որ «*հայոց եկեղեցական ծխական և հոգևոր դպրոցներում ուղղագրությունը լինի հինը, ավանդականը*, և գործադրվեն միայն այն դասագրքերը, որոնք գրված կլինեն *միայն հին ուղղագրությամբ*» /տե՛ս *Հ. Թումանյան*, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1951, էջ 139. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Նրա կարծիքով չի կարելի «էդքան լուրջ մի գործ կարգադրել միայն հապճեպ տնօրինությունով», քանի որ «ուղղագրությունը գիտություն է, և նրա դեմ կարելի է դուրս գալ կամ նրան փոխել միայն գիտությունով: Եվ ուրիշ բան էր, եթե էջմիածինը գիտական կամ գրական մարդկանցից կազմած մի կաճառի ծեռքով երկար քննելուց հետո աներ այդ տեսակ կարգադրություն» /տե՛ս Ն.տ./:

Ասված է շատ հստակ ու մեկին, այսինքն այն, ինչ որ տասներկու տարի հետո պիտի ասեր.*չի կարելի փոխել ուղղագրությունը «առանց քննության ենթարկելու»:*

Հ. Թումանյանի հայացքները ճիշտ ըմբռնելու համար նույնքան կարևոր է նրա երկրորդ նամակը նույնպես հղված Պ. Մակինցյանին, գրված առաջին նամակից շուրջ երկու ամիս հետո 1922թ. հուլիսի 22-ին: Գրողը նամակում խոսում է իր առողջական վիճակի, նյութական անբարենպաստ պայմանների, գրական որոշ խնդիրների, իր թարգմանությունների և այլնի մասին: Նամակի վերջում հեղինակը գրում է.«Ուղղագրությանը գալով ես հոտառությունով ասում եմ, որ դա չի անցնելու ամբողջովին. օրինակ *ո*-ի և *յ*-ի պատմությունը: Ոչ թե պետք է հին հնչյունները վերականգնել, այլ մաշվածները դեն գցել, ինչպես ռուսներն արին: Ոչ թե պետք է դժարացնել, այլ պետք է հեշտացնել: Եվ չպետք է էդ խնդրին էդ կերպարանքը տալ, պատվասիրություն ու չեմ իմանում ինչ բաներ կապել հետը» /*Հ. Թումանյան*, Երկերի ժողովածու, հ.4, Եր., 1969, էջ 432/:

Ինչպես դժվար չէ նկատել, այս տողերում այլևս չկան առաջինի /մայիսի 17-ի նամակին հատուկ/ հուզական-զգացական լիցքով

գրված խոսքեր, այլ կա *սառն դատողությամբ* գծված շատ որոշակի *ծրագիր նոր ուղղագրությանն անցնելու վերաբերյալ*: Նույնիսկ նշում է, թե ինչը պետք է մնա, ինչը պետք է փոխվի, ինչու, ինչպես և ինչ ուղղությամբ. «ոչ թե պետք է դժարացնել, այլ պետք է հեշտացնել»: Կարծեք հենց այսօրվա համար է ասված ի հեճուկս նոր ուղղագրության նորօրյա հակառակորդների:

Բայց այս նամակը /ոչ միայն նշված տողերը, այլև ամբողջը/ այլ մի հայեցակետով ավելի ևս կարևոր է, կարելի է ասել անգնահատելի փաստաթուղթ է, վավերական փաստաթուղթ, որի մեջ ոչ միայն հավատարմորեն արտացոլված է Հ. Թումանյանի 1922թ. ուղղագրական ռեֆորմի ըմբռնումը, այլև մարգարեաբար գուշակված 18 տարի հետո 1940թ. կատարվելիք մասնակի բարեփոխումների նախագիծը, ուրիշ կերպ ասած *նրանում երևում է մեր այսօրվա ուղղագրության հայելային պատկերը*:

Այս նամակի մասին ահա թե ինչ է գրում մեր անվանի գիտնականներից մեկը էդ. Ջրբաշյանը. «Բարեբախտաբար մենք հնարավորություն ունենք հստակ պատասխան տալու այն հարցին, թե 1922թ. ռեֆորմի կետերից Թումանյանը որն է ընդունում, որը մերժում, ինչպես էր նա պատկերացնում մեր ապագա համազգային ուղղագրությունը: Այդ հարցերի պատասխանը տալիս է 1922թ. հուլիսի 22-ի նամակը Մակինցյանին /ձեռագիրը տես Գր. և արվ. թանգարան. Թումանյանի ֆոնդ, № 394/: Ինչքան էլ զարմանալի թվա, 12 էջից բաղկացած և շատ հստակ ձեռագրով շարադրված այդ նամակը չի գրված ոչ Թումանյանի համար այնքան սովոր գրաբարյան ուղղագրությամբ /.../, և ոչ էլ 1922թ. ռեֆորմի սկզբունքներով, որոնք արդեն սկսել էին գործադրվել մամուլում: Նամակը գրված է մի ուղղագրությամբ, *որը բացարձակորեն համընկնում է 1940թ. սահմանված սկզբունքներին:* Ամենայն բծախնդրությամբ զննելով նամակի ինքնագրերը չենք գտնի ոչ մի շեղում այսօր մեր կիրառած ուղղագրությունից: /.../ Հ. Թումանյանը Պ. Մակինցյանի միջոցով կարծեք ցանկացել է հուշել, թե ինչպիսին պետք է լինի ժամանակակից հայերենի ուղղագրությունը: Դա, կարելի է ասել, Թումանյանի ուղղագրական կտակն էր» /տես ***էդ. Ջրբաշյան***, Լուրջ հարցին լուրջ մոտեցում, «Ավանգարդ» օրաթերթ, 10, 11, 1989. վերջին ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Թող ներվի ծավալուն քաղվածքը, բայց այնքան դիպուկ է ասված ու գիտական բանաձևումով, որ թույլ չտվեցինք մեզ կրճատ շարադրել միտքը:

Անշուշտ իրավացի է էդ. Ջրբաշյանը, երբ ասում է, որ Թումանյանի այս «կտակը» հրապարակելուց հետո նոր ուղղագրության հակառակորդները կարող են առարկել, թե նա սխալվել է, անսխալական

մարդ չկա: Բայց այդ դեպքում, խոսքը ուղղելով Ռ. Իշխանյանին, շարունակում է էդ. Չրբաշյանը, -թող մեկընդմիշտ հանգիստ թողնի Թումանյանին և նրան չդարձնի իր «դաշնակիցը» /տե՛ս ն.տ./:

Ավ. Իսահակյանի նամակը Մ. Սարյանին: 1924թ. նոյեմբերի 12-ին Ավ. Իսահակյանը Վենետիկից մի նամակ է գրում Մ. Սարյանին. նրանում կան այսպիսի տողեր. «Ամեն բան լավ է գնում Հայաստանում /Երևանից եկած թերթերը կարդում եմ/, միայն մի բան գեշ է - ուղղագրությունը, աշխատեցե՛ք փոխել» /տե՛ս «Պատմաբան. հանդես», 1962, № 4, էջ 174/:

Հիշենք, որ այդ տարիներին Ավ. Իսահակյանը արտասահմանում էր և այնքան էլ իրազեկ չէր հայրենիքում կատարվող իրադարձություններին: Տեղեկություններ ստանում էր հիմնականում կողմնակի աղբյուրներից՝ նամակներից, մամուլից և այլն:

Բայց ահա թե ի՛նչ է գրում նա 1944թ. հայրենիք վերադառնալուց հետո. «Մանուկ Աբեղյան: Ի՞նչ էր նա մեզ համար -- հայկական ավանդությունների մարմնացում. գիտնական բառիս ամենախորին իմաստով անվախ, աննախապաշար, անկեղծ, վառ հայրենասեր լի հավատով հայ ժողովրդի լավագույն ապագայի հանդեպ, սկզբունքի, աշխատանքի և գործի հսկա, պատկառելի ուսուցիչ, սերունդների անձնվեր դաստիարակիչ» /քաղվածքն ըստ էդ. Չրբաշյանի հիշյալ հոդվածի/:

Ա՛յս է Ավ. Իսահակյանի կարծիքը Մ. Աբեղյանի և նրա գործի մասին:

Նոր ուղղագրության հակառակորդները Ե. Չարենցին էլ են փորձում դարձնել իրենց «դաշնակիցը»:

Այս առնչությամբ արժե հիշատակել ևս մի փաստ: 1932թ. Հայաստանի լուսժողկոմատը կրկին անդրադառնում է ուղղագրության հարցին: Գրողների միությունում կազմակերպվում է քննարկում: Զեկուցմամբ հանդես է գալիս լուսժողկոմ Դր. Սիմոնյանը: Զեկուցումից հետո մտքերի փոխանակմանը մասնակցում են նաև Ե. Չարենցը, Ա. Բակունցը, Մ. Մազմանյանը, որոնք աբեղյանական ուղղագրությունը համարում են մեր «*ազգային նվաճումներից մեկը*» և առաջարկում շտկել 1922 թ. նախագծի «չնչին թերությունները», որոնք էլ հենց վերացվեցին 1940թ. մասնակի ռեֆորմով /տե՛ս «Ուղղագրության փոփոխության մասին» հաղորդումը, «Գր.թերթ», 30, 05, 1932. այս մասին տե՛ս նաև *Ս. Գյուլբուդաղյան*, Հայերենի ուղղագրության պատմություն, Եր., 1973, էջ 372/:

5. Նոր ուղղագրությունից բռնի հրաժարվելու օգտին հիշվում է նաև հետևյալ կռվանը. «Ամեն ազգ պիտի ունենա *մեկ միասնական, իր բոլոր զավակների համար պարտադիր ուղղագրություն*» /«Գր.թերթ»,

01, 09, 1989/:

Ինչպես հայտնի է, նախկին Խորհրդային Միության նախկին հանրապետություններում եղած հայկական գաղթօջախներում, որոնք այժմ արդեն դարձել են «արտաքին սփյուռք», գործում էր և գործում է նոր ուղղագրությունը: Նախկինում «արտաքին» կոչված սփյուռքում, մեկ-երկու գաղթօջախից բացի, կիրառվում էր և կիրառվում է հին ուղղագրությունը: Անշուշտ, *ամբողջ ազգի համար մեկ ուղղագրություն* ունենալու պահանջը ցանկալի երազանք է, բայց, ցավոք, դրա իրականացման համար չկա հող: Շատերը միամտաբար կարծում են, որ եթե ստեղծվի մեկ միասնական ուղղագրություն Հայաստանում և հայկական սփյուռքում, դա վճռորոշ քայլ կլինի նաև *լեզվի միասնականացման* ճանապարհին:

Դեռևս ոչ վաղ անցյալում 19-րդ դարի կեսերին, երբ վերջնականապես ձևավորվում էր աշխարհաբարը, նրա երկու ճյուղավորումների առկայությունը արդեն պատմական փաստ էր: Հենց այդ շրջանից սկսած արևելահայ և արևմտահայ մտավորականները, հասարակական-քաղաքական գործիչները բազմիցս փորձեր են ձեռնարկել մեր լեզվի երկու գրական ճյուղերը մոտեցնելու իրար: Ապարդյուն ջանքեր էին դրանք: Այդ երկու ճյուղերի համար միակ ընդհանուրը թերևս բառապաշարն է /չնչին բացառությամբ/, իսկ հնչյունական համակարգերի մեջ և քերականական կառուցվածքներում, կարելի է ասել, ավելի շատ են տարբերությունները, քան ընդհանրությունները, թեև երկուսն էլ պատկանում են միևնույն հայրենիքում և արտերկրում բնակվող հայ ժողովրդին: Հայերենի երկու գրական արտահայտությունները մեկ լեզվի մեջ միավորելու ձգտումը կամ տենչը ցնորք է: Լեզուների պատմությանը դեռևս հայտնի չէ թեկուզ և մեկ հատիկ նման օրինակ:

Հայտնին այն է, որ լեզուները կարող են միաձուլվել սոսկ *մեկ եղանակով՝ մեկը մյուսի մեջ ձուլվելով*, այսինքն՝ *մեկի* /կամ *շատերի*/ վերացումով, *մեկի հաղթանակով*:

Լեզվաբանության պատմությունը գիտե այդպիսի փաստեր որքան ուզեք:

Միավորումը սա է: Ուրիշ ճանապարհ չկա, չի եղել և չի լինելու:

Եվ թող զարմանալի չթվա, որ այսօր էլ կան հենց սրան ձգտող մարդիկ, որոնք ուղղագրության միասնականացման և գրական լեզվի երկու ճյուղերի մերձեցման ձգտման քողի տակ բնավ էլ դեմ չեն վերացնելու այդ լեզվի ճյուղերից մեկը, և հասկանալի է, թե որը:

Հարց է առաջանում, թե *ինչու պետք է այդ երկու գրական լեզուները միաձուլվեն մեկի մեջ*: Նման հարցադրումն իսկ զուրկ է գիտական հիմքից: Չէ՞ որ դրանք մեր հարստությունն են, մեկ և նույն ժողովրդի երկու հայրենաբնակ և ոչ հայրենաբնակ մասերի ընդհանուր

ու անկապտելի հարստությունը: Մի՞թե արևելահայ կամ հայաստանաբնակ հատվածի սեփականությունը չէ արևմտահայերենով ստեղծված ողջ գրական ժառանգությունը և հակառակը:

Վերջապես, դրանք մեր լեզվի երկու անքառամ «ծաղիկներն են» /Ստ. Նազարյան/, ուստի և երկուսն էլ պետք է խնամենք ու պահպանենք, և ոչ «միասնականացման» կոչի շղարշի տակ մեկը նսեմացնենք կամ չորացնենք մյուսը պահելու համար:

Իսկ ինչո՞ւ *միասնականացման* կողմնակիցները չեն փորձում «հայերենի ուղղագրության միասնականացման» հարցը լուծել *արևմտահայերենի ուղղագրությունը փոխելով:* Չէ՞ որ այնտեղ միակերպ ուղղագրություն առհասարակ չկա: Թող ջանքեր գործադրեն, որ արևմտահայերենի ուղղագրությունը գոնե միասնական հունի մեջ դնեն, միակերպ դարձնեն: Ըստ որում սփյուռքում ևս կան մտավորականներ, որոնք նախապաշարված չլինելով սնոտի գաղափարներով ճիշտ են գնահատում 1922 և 1940 թթ. ուղղագրական բարեփոխումները: Նրանցից մեկն է դոկտոր Ռ. Ճեպեճյանը, որի կարծիքով «Մանուկ Աբեղյանը մեսրոպյան է հարյուր տոկոսով» /տես *Ռ. Ճեպեճյան*, Մտերիմ զրույց ուղղագրության հարցի շուրջ, Հալեպ, 1970, էջ 16/:

Նկատի ունի նոր 1922 և 1940 թթ. ռեֆորմներին իբրև հիմք ծառայած հնչյունային ուղղագրության սկզբունքը, որ նաև Մաշտոցի սկզբունքն էր:

Ամփոփենք: Վերը տեսանք, որ հին ուղղագրությանը վերադառնալու կողմնակիցների կռվաններից մեկն այն էր, որ իբր 1922թ. ուղղագրական բարեփոխումը կատարվել է առանց «լայն քննարկման»: Այդպիսի քննարկում, ինչպես տեսանք, եղել է:

Այս պահին կրկին պետք է խոսենք «լայն քննարկման» մասին, բայց այսօրվա տեսանկյունով:

Արդեն քանի՜-քանի՜ տարի է /ոչ թե մեկ կամ երկու տարի/, որ հայերենի ուղղագրության հարցը *քննարկվում է ամենալայն կերպով:*

Հանրապետության գրեթե բոլոր բուհերի հայագիտական և ընդհանրապես լեզուների ամբիոնները, Հր. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտը, ՀՀ ԳԱԱ ընդհանուր ժողովը, նախագահությունը, նույն ակադեմիայի հասարակագիտական այլևայլ ինստիտուտներ, ուրիշ բազմաթիվ հաստատություններ *քննարկել ու քննարկել են* այս հարցը և միաձայնակ որոշում կայացրել՝ *մերժել ամեն մի ոտնձգություն արդի հայ ուղղագրության դեմ:* Շատ ու շատ որոշումներ անհրաժեշտ հիմնավորումներով, ուղարկվել են կառավարական բարձրագույն ատյաններ: Մամուլում, ընդհանրապես զանգվածային լրատվության միջոցներով արտահայտվել են արդի հայագիտական մտքի գրեթե բոլոր նշանավոր դեմքերը՝ խստագույնս դատապարտելով արդի արևելահա-

յերենի ուղղագրության փոփոխության ամեն մի փորձ: Վերջապես Հանրապետության ողջ ուսուցչությունը տագնապում է նոր ուղղագրությունը փոխելու վտանգից:

Բայց այս բոլորը ոմանց, այդ թվում նաև պաշտոնատար որոշ անձանց համար հնչում է իբրև «ձայն բարբառո հանապատի»: Սակայն հայոց լեզուն և նրա ուղղագրությունը ազգային սեփականություն են, բովանդակ հայոց ազգի անօտարելի սեփականությունը և ոչ թե սեփականաշնորհված ինչ-որ բանջարանոց, *որտեղ նորընծա տերը իր բակլան բարեհաճի ցանել իր ուզածին պես՝ հում թե խաշած...*

1997, հունվար. ք. Երևան:

ՊԲՀ,1997, № 2: Այն արտատպել է «Ապագա» եռամսյա հանդեսը /Իրան, Թեհրան/ 2000թ. 1-2 համարներում:

# ԱՐԴԻ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԲԱԲԵԼՈՆԻ ԱՇՏԱՐԱԿԸ

«Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթի ս.թ. /1997/ հուլիսի 5-ի համարում տպագրվել էր մի հայտարարություն «Ի պաշտպանություն հայերենի արդի ուղղագրության» խորագրով: Այն ստորագրել էին ինը լեզվաբաններ, որոնցից երկուսը ակադեմիկոսներ էին, յոթը բանասիրական գիտությունների դեկտորներ, պրոֆեսորներ: Հայտարարության հետգրության մեջ հույս էր հայտնվում, որ «չեն ուշանա հակառակ տեսակետի պաշտպանների պատասխան-հիմնավորումները»:

Հույսը մասամբ արդարացավ: Ասում ենք *մասամբ*, որովհետև, իրոք, պատասխանը չուշացավ, բայց «հիմնավորումը» չեղավ: Այն ստորագրել է բանաստեղծ Լևոն Միրիջանյանը: Վերնագիրն է «Լեզուն լեզվաբանների մենաշնորհը չէ» /«Հայաստանի Հանրապետութիւն», 22, 07, 1997/:

Հոդվածը գրված է հին ուղղագրությամբ: Ասել է թե հին ուղղագրությունը ոմանք արդեն գործի են դրել առանց հաշվի առնելու քաղաքակիրթ աշխարհում ընդունված կարգը, այն, որ պետություն ու իշխանություն ունեցող երկրում պաշտոնապես, կառավարության որոշմամբ գործող ուղղագրությունը կարող է փոխել միայն կառավարությունը կամ իշխանության մյուս թևը օրենսդիր մարմինը:

Բայց սա մի կողմ թողնենք: Մի կողմ թողնենք նաև այն, որ հին ուղղագրությամբ գրված այդ ոչ այնքան ծավալուն հոդվածի առաջին իսկ բառից սկսած /«Ինձ լեզվաբաններ...»/ այնքան լեզվական սխալներ ու տառասխալներ կան, որ, ցավոք, կբավարարեն այս իսկ օրերին բուհական ընդունելության քննություններ հանձնող առնվազն մի տասնյակ դիմորդների գրավորները, միասին վերցրած, «անբավարար» գնահատելու, եթե նրանք դասական ուղղագրությամբ գրեին այնպես, ինչպես Լ. Միրիջանյանն է գրել: Սա, սակայն, ասացինք, մի կողմ ենք թողնում: Դասական ուղղագրությունը չիմանալը *մեղք* չէ. կարելի է նորն էլ չիմանալ կամ իմանալ ոչ լիապես: Թող մտածեն, որ հինը կամ նորը ժամանակին պարզապես լավ չենք յուրացրել, իսկ հասունացած տարիքում էլ արդեն ուշ է:

*Մեղքն* այն է, որ մի բանաստեղծ գրիչ է վերցնում գրելու մի հարցի մասին, որի ոչ էությունը գիտե, ոչ պատմությունը, ոչ թեր ու դեմ կարծիքների հիմնավորումները, կռվանները: Բուն իսկ մասնագետներին էլ հեղինակություն չհամարելով թուք ու լուտանք է շպրտում նրանց հասցեին: Ահա. «Իննյակը ջանում է...», «Ինյակի սրտովը չէ...», «Այս բանդագուշանքի իննյակ հեղինակներին հիշեցնենք...», «Ինչքա՞ն կարելի է արտառոց դրույթներ, կարծիքներ մոգոնել...» և այլն, և այլն:

Նախ ասենք, որ այդ «իննյակից» յոթը պաշտոնատար անձինք են. երկուսը ՀՀ ԳԱԱ Հ. Աճառյանի անվան լեզվաբանության ինստիտուտից են /տնօրեն Գ. Ջահուկյան և ժամանակակից հայոց լեզվի բաժնի վարիչ Ս. Աբրահամյան/, հինգը համապատասխանաբար Երևանի պետական համալսարանի և Հանրապետության պետական մանկավարժական բուհերի հայոց լեզվի ամբիոնների վարիչներ: Նրանք ստորագրել են մի հայտարարություն, որի բոլոր հիմնադրույթները քննարկվել ու հաստատվել են լեզվաբանության ինստիտուտի համապատասխան բաժնում և նշված բուհերի համապատասխան ամբիոններում: Որոշումները բազմիցս տպագրվել են մամուլում:

Բայց փորձենք տեսնել, թե ովքե՞ր են կազմել այդ «իննյակը»: Ո՞վ է, օրինակ, Գ. Ջահուկյանը, որ Լ. Միրիջանյանի համար հեղինակություն չէ: Նա բանաստեղծի համար հեղինակություն չէ, քանի որ ընդամենը ակադեմիկոս է, ընդամենը արտասահմանյան տասնյակ ակադեմիաների ու գիտական ընկերությունների պատվավոր անդամ, ընդամենը լեզվաբանական դպրոցների և ուղղությունների հիմնադիր, հայոց լեզվաբանական միտքը աշխարհում տարածող մեր ազգային հպարտությունը:

Կամ ո՞վ է Ս. Աբրահամյանը: Նա էլ ընդամենը ակադեմիկոս է: Ըստ որում երկուսը միասին այսօր ապրող ու ստեղծագործող միակ հայագետ լեզվաբան ակադեմիկոսները: Ս. Աբրահամյանը նմանապես ոչ մի հեղինակություն չունի Լ. Միրիջանյանի աչքում, քանի որ ի՞նչ նշանակություն ունի նրա համար այն, որ այդ մեծանուն լեզվաբանը դպրոցական ու բուհական բազում դասագրքերի հեղինակ է կամ հեղինակակից, տասնյակ ու տասնյակ մենագրությունների հեղինակ, սերունդների կրթող ու դաստիարակիչ, ժամանակակից հայոց լեզվի ամենահմուտ հետազոտողներից մեկը:

Այդ «իննյակի» մեջ են մտնում և բանաստեղծի համար ոչ մի արժեք չեն ներկայացնում Վարագ Առաքելյանը, Հովհ. Բարսեղյանը և ուրիշներ, որ կազմում են հայ լեզվաբանական մտքի սերուցքը: Սրանք բոլորը այպանվում, փնովվում ու պիտակավորվում են մեկից, որ լեզվաբանության այբուբենը չգիտե, տարրական գաղափար իսկ չունի լեզվի օրինաչափությունների, դրանց զարգացման ուղղությունների ու միտումների մասին: Սակայն դա չի խանգարում նրան, որ դատողություններ անի ուղղագրության վերաբերյալ փուչ, ամբոխավարական կրակոցներ բաց թողնելով նոր ուղղագրության, իբրև բոլշևիկյան, ուստի և մերժելի լինելու մասին անվերապահորեն պահանջելով վերահաստատել «դասական, մեսրոպյան, ավանդական» ուղղագրությունը: Նա դույզն-ինչ չի էլ կասկածում, որ «դասականը», «մեսրոպյանը» և կամ «ավանդականը» բոլորովին տարբեր բաներ են: Դասականը /մես-

րոպյանը/ իր ստեղծման պահից անաղարտ կերպով պահպանվել է մինչև 10-11-րդ դարերը: Իսկ 12-13-րդ դարերում ուղղագրությունը արդեն այնքա՜ն էր կորցրել իր նախնական անաղարտ պատկերը, որ Արիստակեսը, Գևորգ Սկևռացին և ուրիշներ հարկ համարեցին, նոր պահանջներին համապատասխան, կանոնարկել ժամանակի ուղղագրությունը: Եվ նրանք հիմնական գծերով լուծեցին գրաբարի ուղղագրության նորմավորման հարցերը: Նրանց արածը փաստորեն հայերենի ուղղագրության առաջին բարեփոխությունն էր /ռեֆորմը/:

Հետագա դարերում ևս, ընդհուպ մինչև 1922թ., լեզվի ներքին պահանջների թելադրանքով, Մ. Աբեղյանի արտահայտությամբ, «գիտությամբ թե տգիտությամբ», անվերջ կատարվել են փոփոխություններ, որոնք համակարգվել ու վերջնականապես կանոնակարգվել են 1922թ.. մասամբ նաև 1940թ. որոշումներով:

Եվ այսպես որքան մտքեր է հայտնում Լ. Միրիջանյանը լեզվի և նրա ուղղագրության մասին, այնքան սխալներ է թույլ տալիս: Սխալները հաճախ այնտեղ են հասնում, որ հեղինակին գցում են նույնիսկ զավեշտական դրության մեջ: Մի երկու օրինակ: Հիշյալ հայտարարության մեջ արդի ուղղագրության առթիվ ակնարկվում է «ժամանակակից արևելահայ գրական լեզվի՝ Հայաստանի Հանրապետության պետական լեզու» լինելու մասին: Տեսե՛ք, թե ի՛նչ դասեր է տալիս լեզվաբաններին Լ. Միրիջանյանը նույնիսկ տարրական դպրոցի աշակերտներին հասկանալի այս պարզ ճշմարտության հետ կապված: «Ուզում եմ ասել, - գրում է նա, - սևով սպիտակի վրա, որ չի կարելի նենգափոխել Հայաստանի Հանրապետության Սահմանադրությամբ կարգվածը՝ «Հայաստանի Հանրապետության պետական լեզուն հայերենն է» /Սահմանադրություն, հոդված 12/: Մի՞թե կարիք կա լեզվաբաններին բացատրել, որ հայերենը միայն արևելահայերենը չէ, հայերեն են և՛ գրաբարը, և՛ միջին հայերենը, և արևելահայերենը, և՛ բարբառները»: Հենց այսպես: Իր խղճին ենք թողնում այն., որ *արևմտահայերենը* հայերեն չի համարում: Այն իր նշած տարբերակների շարքում չկա: Բայց սա՛ չէ էականը, այլ այն, որ չըմբռնելով տարրական բաներ, ուրիշներին հանիրավի մեղադրելով «նենգափոխություն» թույլ տալու մեջ, ինքն է անխղճորեն նենգափոխում փաստերն ու դրույթները: Մի՞թե բանաստեղծը լրջորեն կարծում է, որ Հայաստանի Հանրապետության պետական լեզուն հայերենն է՝ իր բոլոր տարբերակներով՝ գրաբար, միջին հայերեն, արևելահայերեն, բարբառներ և արևմտահայերեն /որը, ինչպես տեսանք, «հայերեն» գիտաբառի հասկացությունից հանված է/: Սա իսկապես շա՛տ ծիծաղելի կլիներ, եթե տխուր չլիներ:

Պատկերացրե՛ք մի պահ, որ Հայաստանի գրողների միության

ժողովում կամ համագումարում ելույթ է ունենում մի ագուլիսցի, որը ինչ-ինչ պատճառներով չգիտե գրական արևելահայերենը և խոսում է իր Ագուլիսի բարբառով: Իրավունք ունի խոսելու, քանի որ, ըստ Լ. Միրիջանյանի, բարբառը նույնպես պետական լեզու է:

Չեմ կարծում, որ հարգելի գրողը և մյուսները որևէ բան կհասկանան նրա ելույթից /եթե, իհարկե, ագուլիսցի չեն/: Նրան կամ պարզապես կլռեցնեն, կամ կպահանջեն նրա խոսքը թարգմանել տալ արևելահայերեն:

Ճշմարտությունն այն է, որ հայերենի բոլոր տարբերակներից պետական լեզու է միայն *գրական արևելահայերենը*, մյուսները կամ մեռած են /գրաբար, միջին հայերեն, ինչպես մեռած լեզուներ են լատիներենը, պահլավերենը, հին սլավոներենը և շատ ուրիշ լեզուներ/, կամ տարածքային ճյուղավորումներ են /բարբառներ, ենթաբարբառներ, խոսվածքներ/: Գրական արևմտահայերենն էլ արտաքին սփյուռքում բնակվող հայերի մի զգալի մասի լեզուն է:

Այսպես ամբողջ հոդվածում իրար են հաջորդում սխալ, անհիմն, առողջ տրամաբանությունից զուրկ, անհեթեթ մտքեր, դատողություններ, որոնք հայտնի չէ անտեղյակությա՞ն արդյունք են, միտումնավոր կերպով փաստերը կեղծելո՞ւ միջոցով ընթերցողին մոլորության մեջ գցելու ձգտմա՞ն, թե՞ այլ մի բանի:Հայտարարության մեջ նշված է, որ «Անհիմն և կեղծ գիտական է հին ուղղագրության վերականգնումը որպես հայ ժողովրդի երկու հատվածների և նրանց լեզուների միասնականացման «կարևոր գործոն» ներկայացնելը»: Ահա այս դատողության միրիջանյանական մեկնությունը. «Վերոհիշյալ բացատրության մեջ բարեխղճությունը և տրամաբանությունը իննապատիկ չափով բացակայում են: Դասական ուղղագրության կողմնակիցներից ոչ ոք ոչ մի տեղ չի գրել և չի խոսել «հայ ժողովրդի երկու հատվածների և նրանց լեզուների միասնականացման» մասին»:

Ապշել կարելի է: Մի՞թե Լ. Միրիջանյանը իրոք չի կարդացել կամ չի լսել Ռ. Իշխանյանի և նրա համախոհների ժամանակին հայոց մամուլն ու եթերը ողողած հոդվածներն ու ելույթները: Եվ մի՞թե արդի հայոց լեզվի երկու տարբերակների միասնականացման կոչն ու պահանջը նորություն են: Կարիք կա՞ հիշեցնելու, որ սկսած դեռևս անցյալ [տասնիններորդ] դարի 50-ական թվականներից, երբ վերջնականապես ձևավորվեց աշխարհաբարը, և հայոց ազգի համար երկու գրական լեզուների՝ արևելահայերենի և արևմտահայերենի գոյությունը իրական փաստ դարձավ, մշտապես մեր մտավորականներին հուզել և մինչև հիմա էլ հուզում է այդ երկու տարբերակների միասնականացման խնդիրը:

Ուրիշ բան է, թե ով ինչպես է պատկերացնում այդ միասնակա-

նացումը կամ, առհասարակ, հնարավո՞ր է նման միասնականացում: Մի փոքր շեղվելով նյութից՝ նշենք, որ Մ. Ասատրյանի կարծիքով, օրինակ, «Հայ ազգը գրական լեզվի միասնության կարող է հասնել միայն այն դեպքում, երբ կվերանա պատմական աղաղակող անարդարությունը, հայ ժողովրդին կվերադարձվեն նրա արևմտյան տարածքները, և, այսպիսով, սփյուռքի հայությունը հնարավորություն կունենա զանգվածորեն ներգաղթելու /.../, ահա այդ ժամանակներից կսկսվի երկու գրական լեզուների մրցակցությունը: /.../ Իսկ թե երկուսից ո՛րը կհաղթի, այս հարցին կարող է պատասխանել միայն Աստված» /«Հայաստան» օրաթերթ, 16, 04, 1991թ./:

Ռ. Իշխանյանի և նրա հին ու նոր համախոհների կարծիքով՝ հին ուղղագրության վերահաստատումը Հայաստանում վճռորոշ քայլ կդառնա նաև լեզվական միասնականացման ճանապարհին: Ըստ որում՝ այս, թվում է, ազգօգուտ ձգտման քողի տակ ուրիշ՝ ետին մտքեր են փայփայում: Հիշենք Ռ. Իշխանյանի արտասահմանյան համախոհներից մեկին՝ փարիզաբնակ ո՛չ անհայտ գրական-մշակութային գործիչ Հակոբ-Գրիգորին /բուն ազգանունով՝ Ջրջրյան/: 1977թ. նա Փարիզում հրատարակել է մի գրքույկ՝ «Համազգային ուղղագրության և հայերենի մաքրագործման հարցերը». Պարույր Սևակի լեզվական կտակը» խորագրով: Այս գրքույկի մեջ նա զետեղել է Պ. Սևակի իրեն հասցեագրած մի նամակը հայերենի ուղղագրության մասին և իր պատասխանը, որ զարմանալի ջանադրությամբ մեզ մոտ տպում են ու վերատպում մի քանի թերթեր:

Պ. Սևակին հղած պատասխանում կան այսպիսի տողեր. «Ոչ ոք չի կարդար *ձեր ուղղագրությամբ և ձեր լեզվով* գրված թերթեր. սակավ կարդացողներն ալ *հակակրությամբ կը լեցվին»* /էջ 40. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Հենց այսպե՛ս: Ոչ միայն մեր ուղղագրությունը, այլև մեր լեզուն, մեր ոսկեղենիկ արքայական լեզուն, հենց Պարույր Սևակի լեզուն հակակրանք է առաջացնում արևմտահայ որոշ գործիչների մեջ: «Փոխանակ արտասահմանի երկու միլիոն հայերը սիրաշահելու, - շարունակում է նույն հեղինակը, - ձեր «ուղղագրությունը» և ձեր գործածած լեզուն խոցելի կդարձնեն երկրի վարչածևը հաչս մեր հայրենակիցներուն» /և.տ./:

Դժվար չէ նկատել, որ միասնական ուղղագրության և միասնական լեզվի պահանջի ծխածածկույտի ետևում ակնհայտորեն առկա է վատ քողարկված ատելությունը արևելահայերենի ուղղագրության և հենց արևելահայ գրական լեզվի նկատմամբ:

Հին ուղղագրությանը վերադառնալու պահանջը, հենց Լ. Միրիջանյանի հոդվածը, արդյոք թարմ ջուր չի՞ ավելացնում նաև այս գա-

ղափարախոսության ջրաղացին:

Չանդրադառնալով Պ. Սևակի նամակին, որի մասին այլ մի առիթով գրել ենք, կրկին գանք Լ. Միրիջանյանի հոդվածին: «Արդի ուղղագրության պատճառով, - գրում է նա, - մինչև այսօր Հայաստանի հայը և Սփյուռքի հայը դժվարանում են հասկանալ միմյանց գրավոր խոսքը՝ լինի նամակ, թերթ կամ գիրք»:

Արևելահայի և արևմտահայի՝ միմյանց հետ գրավոր հաղորդակցվելիս ուղղագրության հարուցած խոչընդոտը երկրորդական ու տասներկուերորդական է: Հիմնական խոչընդոտը գրական լեզուների երկու տարբերակների բառաքերականական տարբերություններն են: Ընդսմին՝ բանավոր կամ հնչյունային խոսքում սրանց գումարվում են նաև հնչյունական համակարգերի տարբերությունները, արտասանական տարբերությունները և այլ շատ գործոններ, որ դժվարացնում են հաղորդակցությունը:

Եվ այսպես՝ Լ. Միրիջանյանի այս հոդվածում՝ իբրև հին ուղղագրությանը վերադառնալու, հետընթաց ռեֆորմի անհրաժեշտության հիմնավորում, լեզվական իրողությունների գիտական վերլուծությունն ու առողջ տրամաբանությունը փոխարինված են լուտանքով, քաղաքական մեղադրանքներով, փաստերի կեղծումով ու նենգափոխությամբ:

Միասնական ուղղագրություն ունենալու պահանջը իբրև կռվան ներկայացնողների մտքով ինչո՞ւ բնավ չի անցնում, որ այդ միասնականությանը կարելի է հասնել նաև արտաքին սփյուռքում բնակվող հայերի ուղղագրությունը փոխելով. չէ՞ որ այնտեղ առհասարակ միասնական ուղղագրություն չկա: Գոնե որոշ քայլեր ձեռնարկեն այն միասնականացնելու ուղղությամբ /ներքին սփյուռքում կամ նախկին Խորհրդային Միության նախկին հանրապետությունների հայկական գաղթօջախներում գործել և այժմ էլ գործում է նոր ուղղագրությունը/:

Արտաքին սփյուռքին ձեռքները չի՞ հասնում, թե՞ ուզում են «արտասահմանի երկու միլիոն հայերը սիրաշահել»: Միգուցե նոր վարկե՞ր ու օգնությո՞ւն կգան... Չէ՞ որ ուղղագրության փոփոխությունը նաև ծախսեր է պահանջում, շա՜տ ծախսեր...

Էլ չենք խոսում ժամանակի մասին: Չմոռանանք, որ Մ. Աբեղյանը մոտ «20 տարվա ժամանակամիջոց» էր նախատեսում նոր ուղղագրությունը յուրացնելու համար, թեև այն հին ուղղագրությունից տասնապատիկ անգամ հեշտ էր ու դյուրին:

Մեզ թույլ ենք տալիս հիշեցնելու նաև այն, որ Հանրապետության գրեթե բոլոր բուհերի լեզուների, ընդհանրապես հայագիտական ամբիոնները, Հ. Աճառյանի անվան լեզվաբանության ինստիտուտը, ՀՀ-ԳԱԱ ընդհանուր ժողովը, նախագահությունը, նույն ակադեմիայի հա-

սարակագիտական այլևայլ ինստիտուտներ, ուրիշ բազմաթիվ հաստատություններ քննարկել ու քննարկել են հայերենի ուղղագրության հարցերը և միանշանակ որոշում կայացրել մերժել ամեն մի ոտնձգություն հայերենի արդի ուղղագրության դեմ: Շատ ու շատ որոշումներ անհրաժեշտ հիմնավորումներով, ուղարկվել են կառավարական բարձրագույն ատյաններ:

Մամուլում, ընդհանրապես զանգվածային լրատվության միջոցներով արտահայտվել են արդի հայագիտական մտքի գրեթե բոլոր նշանավոր դեմքերը: Վերջապես Հանրապետության ողջ ուսուցչությունը տագնապում է նոր, այսինքն գործող ուղղագրությունը փոխելու վտանգից, գրչի մեկ հարվածով հայաստանաբնակ ամբողջ հայ ժողովրդին տասնամյակներով անգրագիտության մատնելու վտանգից:

Բայց այս բոլորը ոմանց, այդ թվում նաև պաշտոնատար որոշ անձանց համար այլ բան չեն, քան «ձայն բարբառո հանապատի»:

Իր հոդվածի վերջում Լ. Միրիջանյանը կայացնում է հետևյալ վճիռը.

«Բաբելոնի աշտարակի նման փլուզման դատապարտված, հակագիտական, ըստ ամենայնի արհեստական, միջազգային հաղորդակցության /Ինտերնետ/ պայմաններին չհամապատասխանող /.../ արդի *ուղղագրությունից դեպի դասական ուղղագրություն անցումը կլինի պատմականորեն անհրաժեշտ առաջընթաց*»:

Ո՛չ ինքը իր սույն հոդվածում, ո՛չ իրենից առաջ գրող համախոհները գոնե մեկ հատիկ փաստով չկարողացան ցույց տալ, որ նոր ուղղագրությունը «հակագիտական» է,«միջազգային հաղորդակցության պայմաններին» չհամապատասխանող: Իսկ այս վերջին «կռվա՞նը». նրա ձևակերպո՞ւմը...: «Միջազգային հաղորդակցության պայմանե՞րը...»:

Մի հարցնող լինի այդ «պայմանները» մե՞նք չենք ստեղծում, մե՞նք չենք կազմում համապատասխան ծրագրեր: Կամ թե չէ միգուցե ամերիկացիներն ու ճապոնացինե՞րը, գուցե վերերկրային ինչ-որ միստիկական ուժե՞ր են ծրագրավորում Հայաստան առաքվող համակարգիչների աշխատանքը համապատասխան այբուբենով և ուղղագրությամբ:

Այս բոլորը նորից ու նորից ծիծաղելի կթվային, եթե տխուր չլիներին, անչա՛փ տխուր...:

Գալով աշտարակին լինի Բաբելոնի, Պիզայի թե մեկ ուրիշ, խորհուրդ կտայինք հարգելի բանաստեղծին հանգիստ թողնել այն, *զի երբեմն մարդիկ են փլուզում աշտարակը, երբեմն էլ աշտարակն է փլուզվելիս տակով անում մարդկանց:*

«Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 01, 08, 1997թ.:

# ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԴԵՄ ՊԱՅՔԱՐԻ ՆՈՐ ՓՈՒԼԸ ԵՎ ԱՐՇԱՎԱՆՔ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅԵՐԵՆԻ ԴԵՄ

Մոտ մեկ տասնամյակ առաջ սկսված պայքարը արդի ուղղագրության դեմ շարունակվում է՝ թևակոխելով նոր փուլ: Այս փուլը բնորոշվում է նրանով, որ պայքարի սլաքներն ուղղվում են արդեն ոչ միայն նոր՝ գործող ուղղագրության, այլև հենց մեր լեզվի՝ արևելահայերենի դեմ:

Դրա լավագույն արտահայտությունն են, ի թիվս այլ հրապարակումների, «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթում վերջերս տպագրված երկու հոդվածներ՝ «Ժամանակն է վերադառնանք ազգային ուղղագրության» /21, 11, 1997թ./ և «Հանուն միասնական ուղղագրության» /14, 01, 1998թ./: Նյութերը գրված են հին ուղղագրությամբ, խորագրերը և քաղվածքները մենք ներկայացնում ենք ընդունված ու գործող ուղղագրութամբ:

Ներկա հոդվածում կշոշափվի երկու հարց:

*Առաջին հարց: Ուղղագրությունը:* Արդի հայերենի նոր ուղղագրության դեմ գրված թե՛ նախորդ հոդվածներում, թե՛ վերջիններիս մեջ չկա ոչ մի նոր փաստարկ կամ կռվան, որ հերքված չլինի այս տարիների բանավեճի ընթացքում, բայց դա ի՞նչ նշանակություն ունի նրանց համար, ովքեր առաջնորդվում են ոչ թե գիտությամբ ու առողջ տրամաբանությամբ, այլ հավակնոտ անձնապաստանությամբ, կեղծ, սին ու պատիր պատվախնդրությամբ, սուտ հայրենասիրությամբ:

Նոր ուղղագրության՝ արդի արևելահայերենի հնչյունական համակարգին համապատասխանելու կամ չհամապատասխանելու հարցը, որ ուղղագրությունը փոխելու գործընթացի հիմքն է, հիմքերի հիմքը, նրանք մի կողմ են դրել և ներկայացնում են պայքարի միայն մի կարգախոս, այն է՝ *թե՛ հայաստանաբնակ և թե՛ սփյուռքի հայերը պետք է ունենան մեկ միասնական ուղղագրություն:*

Կարգախոսը, ինքնին վերցրած, հայրենասիրական է, ուրեմն արժանի դրվատանքի:

Բայց դրա իրականացման համար նրանք միանշանակ միայն մեկ ուղի են առաջադրում. *վերադառնալ հին ուղղագրությանը:*

Մոռացվում է այն փաստը, որ հայաստանաբնակ և նախկին Խորհրդային Միության հանրապետություններում բնակվող հայերը 1922թ. /մասամբ նաև 1940թ./ ուղղագրական բարեփոխությամբ արդեն իսկ ունեն միասնական ուղղագրություն, որպիսին չկա սփյուռքում, և դա արձանագրում են հենց իրենք՝ երկրորդ հոդվածի հեղինակները. /սփյուռքում/ «Լեզվի և նրա ուղղագրության վիճակը կախված է այս կամ այն ուսուցչի, որևէ պարբերականի խմբագրի ու

թղթակցի գրագիտության աստիճանից: /../ Այսօր ԱՄՆ-ի ամենահայաշատ Կալիֆորնիայի գաղութում տիրում է կատարյալ ուղղագրական խառնակություն» /և.տ./:

Եթե այսպես է, իսկ դա իրոք այդպես է, ապա ինչո՞ւ չեն փորձում, արտերկրյա հայկական համայնքների հետ միասնական ջանքեր գործադրելով, փոխել այնտեղ կիրառվող հին ուղղագրությունը, մանավանդ որ վերջերս Հայաստանից արտագաղթ /հիմնականում Ամերիկա/ գաղթած հայերը, որոնց թիվը միլիոնից պակաս չէ, վաղուց ի վեր գրում են նոր ուղղագրությամբ: Ավելի տրամաբանական, գիտական և ուսումնամանկավարժական տեսակետից առավել ճիշտ կլիներ, որ միասնականացումը կատարվեր հիմքում ունենալով արդեն իսկ առկա միասնական նոր ուղղագրությունը: Բայց այդ քայլին չեն գնում, որովհետև քաջ գիտակցում են, որ հին, ոչ միասնական ուղղագրությամբ գրող սփյուռքը ավելի շուտ կնախընտրի «ուղղագրական խառնակությունը», քան կընդունի նոր ուղղագրությունը:

Չի ընդունի հատկապես այն պատճառով, որ շատ սփյուռքահայերի համար խորթ է հենց բուն իսկ արևելահայ լեզուն: Այս մասին քիչ հետո:Միասնական ուղղագրություն ունենալու, այսինքն հին ուղղագրությունը Հայաստանում վերականգնելու անիրատեսական դրույթի կռվաններից մեկն էլ այն է, որ «Ազգային-մշակութային իմաստով անլիարժեք, խեղված ու ապազգային, մերօրյա կրթության, ինչպես նաև ուղղագրական պատնեշի պատճառով այսօր Հայաստանում անընկալելի ու խորթ են մեր գրական մշակույթի միջնադարյան գրաբար, նախախորհրդային, արևելահայ, արևմտահայ ու սփյուռքահայ հսկայածավալ շերտերը» /և.տ./:

Իրենց խղճին թողնելով Հայասանի Հանրապետության մերօրյա կրթության վրա թափված թուքն ու լուտանքը /«ազգային-մշակութային իմաստով *անլիարժեք, խեղված ու ապազգային*»/ գանք բուն խնդրին: Մի՞թե իսկապես պարոնայք լրջորեն կարծում են, թե սփյուռքահայերին «խորթ» չեն միջնադարյան գրաբար /և միջին հայերենով/ գրված բնագրերը սոսկ այն բանի շնորհիվ, որ նրանք կիրառում են հին ուղղագրությունը /ոչ միասնական/ և այդ ուղղագրության միջոցով հոյակապ կերպով հասկանում են գրաբար /ու միջին հայերենով/ գրված ողջ մատենագրությունը: Իսկ մենք հայաստանաբնակ շարքային մահկանացուներս, խարխափում ենք տգիտության մեջ, զի որդեգրելով նոր ուղղագրությունը խորթացել ենք հին գրական-մշակութային արժեքներին: Ուստի և, փոխելով արևելահայերենի արդի ուղղագրությունը, նաև հայաստանաբնակ հայ ժողովրդի տառաճանաչ հատվածը մեկեն, միանգամից կդառնա գրաբարի ու միջին հայերենի և նրա մի ճյուղը հանդիսացող կիլիկյան հայերենի հմուտ գիտակ: Սա՞ է ճանապար-

հը գրաբարի ու միջին հայերենի իմացության:

Կարիք կա՞ հիշեցնելու, որ գրաբարը, միջին հայերենը և աշխարհաբարը /իր երկու ճյուղերով/, ներկայացնելով նույն լեզվի զարգացման տարբեր փուլերը, բոլորովին տարբեր որակներ են և հնչյունական համակարգով, և քերականությամբ, զգալի չափով նաև բառապաշարով:

Սակայն մի պահ ընդունենք, որ մեր այս սխալաշատ կյանքում թույլ տրվի ևս մի ճակատագրական սխալ, և հետադարձ մի որոշմամբ փոխվի արևելահայերենի արդի ուղղագրությունը: Իսկ ի՞նչ կստացվի դրանից: Կստացվի հետևյալը:

1. *Յ* տառը պետք է գրենք, բայց չկարդանք, չարտասանենք, այսինքն *յ* = գրոյի: Պետք է գրենք *տղայ, երեխա, ծառայ, սիրոյ, սգոյ*, բայց կարդանք *տղա, երեխա, սիրո* և այլն:

2. *Յ* հնչյունը բառասկզբում /նաև բառամիջում/ մի դեպքում պիտի գրենք հենց *յ* տառով, երկրորդ դեպքում *հ*-ով. հմմտ. *յեղել, յեղաշրջում, հակայեղափոխական*, բայց նաև *հեղել, հեղուկ*: Խեղճ հայը որտեղի՞ց իմանա, որ հին հայերենում եղել են երկու *հեղ* արմատներ, որոնք գրվել են *յեղ* և *հեղ*, որոնցից կազմվել են *ու* խոնարհմամբ բայեր. *հեղուլ = լցնել, թափել* /հեղուկի մասին, որից հենց *հեղուկ* բառը/, և *յեղուլ =փոխել, մի վիճակից այլ վիճակի բերել* /որից են *յեղափոխել*-ը, *յեղափոխական*-ը և այլն/:

Նա պիտի որոշի, թե *հանգ* արմատը ինչպես պետք է գրել *հա՞նգ*, թե՞ *յանգ*: Չէ՞ որ հնում երկուսն էլ եղել են. *հանգ* = դադար, որից ունենք *հանգչել, հանգիստ, հանգուցյալ* և *յանգ*= վերջ, ծայր, որից ունենք հանգավոր, անհանգ /հին ուղղագրությամբ *յանգաւոր, անյանգ*/:

*Յոլով*-ը ինչպե՞ս պետք է գրել: Չէ՞ որ հնում առկա էին թե *հոլով*-ը / = շրջելը, թեքելը, շուռ տալը, որից նաև քերականական իմաստը *հոլով, հոլովում*/, և թե *յոլով*-ը / = *շատ, բազում*, որից *յոլովություն* = շատություն, *լեռնայոլով* = լեռնաշատ/:

Ինչպե՞ս իմանալ, թե *հ* հնչյունով սկսվող բազմահազար բառերի ո՛ր մասը պետք է գրել հենց *հ*-ով /*համբույր, համհարզ, հայդուկ, Հայկ, հանել, հանգրվան* և այլն/, ո՛ր մասը *յ*-ով /*յախուռն, յակինթ, յաղթ, յայտ* և այլն/:

Մյուս կողմից այդ *յ* և *հ* հնչյունները կարող են գտնվել և բառամիջում ձայնավորների արանքում: Ինչպե՞ս պետք է գրել դրանք: Պետք է գրենք *բացայայտ, յուրայատուկ*, բայց կարդանք *բացահայտ, յուրահատուկ*: Իսկ եթե պետք է հենց *յ* կարդալ, այդ պարագայում ի՞նչ պետք է գրենք, *յ*՝, թե՞ *յե, դայա՞կ*, թե՞ *դայեակ, կայա՞ն*, թե՞ *կայեան*: Ըստ որում վերջինս ունեցել է հենց երկու նշված գրությունները *կա-*

*յաՇ* /Ագաթանգեղոս/ , *կայարաՇ* /Գանձակեցի/ և *կայեաՇ* /Ոսկեբերան/:

Այսպես ստացվեց երկու տառ *հ* հնչյունը նշագրելու համար /ինչպես հնում էր/ *յ* և *հ:* Արդի հայերենում առկա է միայն մեկ տառ *հ*-ն:

3. *վ* հնչյունը բառի մեջ տարբեր դիրքերում նշագրելու համար առկա են եղել երեք տառեր *վ, ւ* և *ու* /ո + ւ/, որոնք նախկինում ունեցել են արտասանական որոշ տարբերություններ կախված հնչյունի դիրքից. դրանով էլ բացատրվում է երեք նշագրերի առկայությունը մեկ հնչյունի նշագրման համար: Այդ տարբերությունները ժամանակին չքացել են, բայց մինչև 1922թ. պահպանվել էր նշված հնչյունը երեք գրանշաններով արտահայտելը, ինչպես լեզ*ուի* /լեզվի/, բա*ւ*ական, բա*ւ*ել /բավական, բավել/, գո*վ*ել, գո*վ*ասանք: Նույնիսկ միևնույն բառի մեջ միևնույն *վ* հնչյունը կարող էր նշագրվել երկու տարբեր տառերով, ինչպես հո*վ*ի*ւ* /հովիվ/: Իսկ բառի թեքման դեպքում մի նշագիրը կարող էր փոխվել ուրիշ մի նշագրով. հմմտ. հո*վ*ի*ւ*, բայց հո*վու*ի /հովվի/: Ըստ որում կարող էր և կորչել բառի սկզբնապատկերը, ինչպես թի*ւ* – թ*ուի* – թ*ուով*: Դժվար չէ նկատել, որ թ*ուի* և թ*ուով* բառաձևերում բացակայում է բուն արմատի /թիւ/ նախնական պատկերը:

4. Խեղճ հայի որդին պիտի որոշի, թե բառամիջում արտաբերվող *է* հնչյունը ինչպես գրի, *է*-ո՞վ, թե՞ *ե*-ով, *օ* հնչյունը *օ* –ո՞վ, թե՞ *ո*-ով /նկատի չունենք բարդ բառերը, որոնք բառամիջում պահում են *է*-ով կամ *օ*-ով սկսվող արմատների նախնական ձևը. վայր*էջ*, կես*օր*/:

Ավելացնենք, որ հետևողական լինելու դեպքում *օ*-ն առհասարակ պիտի հանվի այբուբենից, ինչպես նաև *ֆ*-ն, քանի որ մաշտոցյան այբուբենում և ուղղագրության մեջ դրանք բնավ գոյություն չեն ունեցել և հայոց լեզվի մեջ մուտք են գործել 12-13-րդ դարերում /ստույգ թվականն էլ չգիտենք/:

Այսպես, ուրեմն, որքա՜ն ու որքա՜ն հարցեր պիտի լուծի խեղճ հայը, որքա՜ն կանոններ պիտի իմանա, բառացանկեր պիտի անգիր ա-նի ու մշտապես հիշի, թե հազարավոր, տասնյակ հազարավոր բառերի մեջ եղեծ *է* հնչյունը ինչպես պետք է գրել, *է՞*, թե՞ *ե, օ*-ն *օ՞*, թե՞ *ո, հ*-ն *հ՞*, թե՞ *յ, վ*-ն *վ՞, ու՞*, թե՞ *ւ:* Եվ սա դեռ միայն ուղիղ ձևերում: Բայց չէ՞ որ այդ հազարավոր ու հազարավոր բառերը կարող են նաև թեքվել, բաղադրության մեջ մտնել, ըստ այդմ կարող է փոխվել տվյալ հնչյունի գրային նշանը, ինչպես տեսանք վերը:

Քանի՜-քանի՜ սերունդներ պետք է դատապարտվեն այս անպտուղ աշխատանքին, իրենց զգաև գրագիտության տեսակետից թերարժեք վիճակում, մինչև որ վերջապես հանգեն առ 1922թ. գոյություն ունեցող ուղղագրական խառնակ դրությանը, այսինքն հասնեն ելման կետին:

Ի ցավ սրտի պետք է խոստովանել, որ հույս դնել մի նոր Աբեղ-

յանի ծնունդի վրա չենք կարող:

Իբրև հին ուղղագրության նմուշներ «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթը ընթերցողին է ներկայացրել վերը նշված երկու հոդվածները: Առաջինը մի կողմ ենք դնում: Նրա հեղինակը սփյուռքահայ է. ինչպես ցանկացել է /կամ իմացել/, այնպես էլ գրել է: Նրա կիրառած ուղղագրության մասին թող դատեն նրա համախոհները: Երկրորդը մինչև տպագրվելը սրբագրվել-խմբագրվել է առնվազն տասնմեկ անգամ: Ասում ենք *առնվազն տասնմեկ* նկատի ունենալով, որ ճիշտ այդքան հոգի ստորագրել են այդ հոդվածը /այդ տասնմեկին կարող են գումարվել նաև թերթի խմբագրության աշխատակիցները, որով նշված թիվը ավելի ևս կաճի/:

Եվ ով որ կարծում է, թե հին ուղղագրությամբ գրված հիշյալ հոդվածում հին ուղղագրությունը պահպանվել է անթերի կերպով, չարաչար սխալվում է: Ի թիվս այլ ուղղագրական սխալների, սխալ է թույլ տրվել մինչև իսկ հեղինակներից մեկի մի սիրված օրաթերթի գլխավոր խմբագրի ազգանվան մեջ...:

Նշենք նաև, որ այդ սխալները/ ինչպես և հոդվածում առկա անհիմն ու անհեթեթ պնդումներն ու եզրակացությունները/ մատնանշել է նաև Ալ. Մարգարյանը իր «Հայաստանի Հանրապետության պետական լեզվի և նրա ուղղագրության մասին» հոդվածում /«Հայաստան» օրաթերթ, 31, 01, 03, 02 1998թ./:

Մեկընմիշտ պետք է իմանալ, որ «*Ուղղագրությունը գիտություն է, և նրա դեմ կարելի է դուրս գալ կամ նրան փոխել միայն գիտությունով*» /տես *Հ. Թումանյան*, Եր. ժողովածու, հ. 4, Եր., 1951, էջ 139. ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

*Երկրորդ հարց. լեզուն.* Որքան էլ անհավատալի թվա, վերջին շրջանում արշավանք է սկսվել մեր բուն իսկ լեզվի դեմ, մեր սրբությունների սրբություն ոսկեղենիկ գրական արևելահայերենի դեմ /թեև, իսկն ասած, ուղղագրության դեմ ոտնձգությունը արդեն ինքնին ոտնձգություն է նաև լեզվի դեմ/:

Միասնական ուղղագրության ծխածածկույթի տակ արևմտահայ որոշ գործիչներ առիթը բաց չեն թողնում վարկաբեկելու մեր լեզուն: Դրանցից մեկի մասին մենք արդեն գրել ենք մեր մի հոդվածում /տես «Հայաստանի Հանրապետութիւն», 01, 08, 1997թ./: Ահա մի նոր, ավելի թարմ օրինակ: Վերը նշված երկու հոդվածներից առաջինում, որի հեղինակն է սփյուռքահայ գործիչ Ս. Հովիվյանը, կան այսպիսի տողեր. «Պետք է ըսել և խոստովանիլ, որ արևելահայ լեզվով գրված որևէ հոդված կամ հրապարակություն, իր սովետահայ ուղղագրությամբ և օտար բառերուն ներկայությամբ խորթ կթվի մեզի: Մի զարմանաք»: Հենց այսպես:

«Պետք չէ զարմանալ», որ արևելահայերենով գրված «որևէ հոդված կամ հրապարակություն» խորթ են արևմտահայ ընթերցողին: Եվ «*այս պատճառավ շատերը կը խուսափին հայաստանյան հրատարակությունները կարդալե*» /ն.տ., ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Արտաքին սփյուռքի գործիչների այս ատելությունը դեռ մի կերպ կրելի է հասկանալ: Մեզ համար բնավ հասկանալի չէ այն արշավանքը, որ սկսել են մե՛ր իսկ արևելահայերը մե՛ր իսկ արևելահայերենի դեմ:

Տասնմեկ ստորագրությամբ լույս տեսած հոդվածում կարդում ենք. «Վիճակագրական հետազոտություններով հաստատվել է, որ միջին կրթություն ունեցող ներկայիս հայաստանցին ու սփյուռքահայը միմյանց խոսքի մեկ քառորդը չեն հասկանում»:

Բարի՛: Ուստի ի՞նչ պետք է անել: Ահա և պատասխանը: «Հայաստանում կազմակերպել ***Լեզվական բարեփոխման հանձնաժողով*** Սփյուռքի բոլոր մեծ գաղութներից հրավիրելով խմբագիրների, համայնքների առաջնորդների և մասնագետ ուսուցիչների ու նրանց հետ միասին ստեղծել միասնականացման գործընթացն ապահովող մի իրավասու մարմին, որի ընդունած որոշումները պարտադիր կլինեն թե՛ Մայր հայրենիքում, թե՛ Սփյուռքում» /ն.տ., ընդգծումը մերն է - Ա.Պ./:

Այսպես, ուրեմն, ուղղագրական բարեփոխման /ռեֆորմի/ պահանջից անցում է կատարվում «լեզվական բարեփոխման» /ռեֆորմի/ ոլորտը: Եվ թեև ուղղակիորեն չի ասվում, թե ի՛նչ ուղղվածություն պետք է ունենա այդ «լեզվական բարեփոխությունը», բայց ենթիմաստը /ենթատեքստը/ ավելի քան թափանցիկ է, իմա՛ «Սփյուռքի բոլոր մեծ գաղութներից հրավիրված խմբագիրների, /.../ մասնագետ ուսուցիչների» միջոցով մեզ՝ արևելահայերիս սովորեցնել, թե ինչպե՛ս պետք է խոսենք և ինչպե՛ս պետք է գրենք:

Կարծում ենք՝ մեկնաբանության կարիք չկա: Բայց նաև ավելորդ չէ հիշեցնել, որ լեզուների հարաբերակցության համաշխարհային պատմությունը առայժմ ճանաչում է լեզուների /նաև միևնույն լեզվի տարբեր ճյուղերի, տարածական տարբերակների և այլն/ միավորման միայն մեկ ուղի, և դա այն է, որ նպաստավոր պայմաններում մեկը հաղթում է, մյուսը /մյուսները/ ձուլվում են նրա մեջ: Երկու լեզվի /կամ ճյուղավորումների, տարբերակների/ խաչավորումից երրորդ մի նոր լեզու /ճյուղավորում, տարբերակ/ չի գոյանում: Սա տարրական ճշմարտություն է: Բայց սա՛ չէ էականը, այլ այն, որ արևելահայերենի դեմ ոտնձգություն են կատարում ա՛յդ իսկ լեզվով խոսողները:

Մի՞թե նշված հոդվածի հեղինակները լրջորեն հավատում են, որ եթե իրենց ակնարկած «իրավասու մարմինը» որոշի ազգի միասնականացման համար միասնականացնել հայերենի երկու ճյուղերը,

ապա հաջորդ իսկ օրը /կամ վաղ թե ուշ/ արևելահայը *գրում եմ* ասելու փոխարեն կսկսի ասել *կը գրեմ*, գոյականների հոգնակի թվի սեռական-տրականը կսկսի կազմել *–ու*-ով /*երեխաներու*/, կամ, ասենք, մեկեն /կամ մոտ ապագայում/ տեղաշարժ կկատարի արևելահայերենի եռաշարք բաղաձայնական համակարգում և *պատ*-ը կսկսի կարդալ և արտասանել *բադ, բադ*-ը՝ *փաթ*:

Կամ միգուցե արևմտահա՞յը բայը կսկսի խոնարհել «ում» ծյուղի բարբառներին հատուկ ձևով կամ ընդհանրապես կսկսի խոսել արևելահայերե՞ն: Մի քիչ կասկածելի է:

Ուրեմն, թողնե՛նք, որ մեր լեզուն /իր ուղղագրությամբ/ ապրի իր բնական կյանքով:

Հ.Գ. Այս հոդվածը արդեն հանձնված էր տպագրության, երբ լույս տեսավ Գ.Տեր-Վարդանյանի «Խոհականություն ի տեղի խրատաբանության» խորագիրը կրող հոդվածը /«Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթ, 30, 01, 0998թ./, որտեղ նա գրում է. «Խորհուրդ չենք տալիս կարդալ բան.գիտ.դոկտոր Արտ. Հ. Պապոյանի «Հայերենի ուղղագրության և հարակից հարցերի մասին» հոդվածը /նկատի ունի մեր վերը նշած հոդվածը, «Պատմաբանաս. հանդես» 1997, № 2, էջ 99-110. - Ա.Պ./, որովհետև /.../ սրա բերած նորությունը սոսկ կողմնակալ և ենթակայական մեկնություններն են»: Նա այսպես է գրում այն պատճառով, որ մենք առաջնորդվում ենք սոսկ գիտական փաստարկներով /որոնցից մեկ հատիկն անգամ նա քննության նյութ չի դարձնում/. իր նման դրանք չենք փոխարինել լուտանք-այպանքով և փորձում ենք, լավ թե վատ, գիտականորեն հիմնավորել հայերենի արդի ուղղագրությունը փոխելու փորձերի ժամանակավրեպ, հակապատմական, վտանգավոր ու կործանարար լինելը:

«Հայաստան» օրաթերթ, 12, 02, 1998թ.:

# ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԱՐԴԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՀԱՐՑԸ

Արդի գործող ուղղագրության վաղուց լուծված գիտական հարցը որոշ մարդկանց ջանքերով քաղաքականացվեց, և գիտության, ազգության, ողջ հայ ժողովրդի շահերը ստորադասվեցին մի քանի բախտախնդիր ամբոխավարների շատ թափանցիկ ու չքողարկված եսապաշտական նկրտումներին:

Գիտության դեմ պայքարի մեջ մտավ տգիտությունը: Իսկ տգիտությունը միշտ էլ հավակնոտ է, մարտնչող ու անզիջում, քանզի նրա մունետիկները գիտակցում են, որ գիտական պայքարում հաղթանակ տանել չեն կարող: Եվ բնական է, որ նրանց պայքարում գիտական, տվյալ դեպքում լեզվական ու լեզվաբանական փաստարկներն ու կռվանները, պատմական ակնարկներն ու վերլուծությունները, տրամաբանական ընդհանրացումները, տեսական ու գործնական եզրակացությունները տեղ չունեն: Դրանք փոխարինվում են կա՛մ ամբոխավարական երեսպաշտությամբ, կա՛մ լուտանք-պղծաբանություններով, որոնք հաճախ շպրտվում են հայոց անցյալի ու ներկայի մեծագույն երախտավորների երեսին:

Այսօր բազմաթիվ թերթեր խճողված են հին կոչված, բայց հնի, առավել ևս դասականի հետ ոչ մի կապ չունեցող անկանոն, անմիակերպ, հին ու նոր կանոնները հիմնիվեր քարուքանդ արած ուղղագրությամբ լույս տեսնող հոդվածներով, հրապարակումներով:

Այդպիսով՝ սփյուռքում հայտնի պատճառներով տարածված ուղղագրական կատարյալ քաոսը ոմանց ջանքերով տեղափոխվում է Մայր հայրենիք: Լուրջ վտանգներով հղի այս իրողությունը չի կարող չանհանգստացնել հայ հասարակայնությանը:

Թեև այս հարցերի մասին շատ է խոսվել ու գրվել, սակայն դրանք կրկին լուրջ քննարկման նյութ դարձան 1998թ. ապրիլի 22-ին Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի գիտխորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ Հր. Աճառյանի անվան լեզվաբանության ինստիտուտի կազմակերպած գիտաժողովում, որին մասնակցեցին Հանրապետության բոլոր առաջատար լեզվաբանները, ՀՀ կառավարությանն առընթեր լեզվի պետական տեսչության, բուհերի, գիտական այլ հիմնարկների, դպրոցների աշխատակիցներ, ուսանողներ, ասպիրանտներ, մամուլի ներկայացուցիչներ:

Գիտաժողովը մեկ անգամ ևս հիմնավորեց նոր ուղղագրության լիակատար համապատասխանությունը արդի հայերենի հնչյունական համակարգին և խստագույնս դատապարտեց այդ ուղղագրության դեմ ամեն կարգի ոտնձգությունները:

Գիտաժողովի արդյունքները հրապարակվեցին մամուլում «Վերջ տալ հայերենի արդի ուղղագրության դեմ կատարվող ոտնձգություններին» վերտառությամբ: Որոշումը ուղարկվեց իշխանությունների համապատասխան ատյաններին /տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 16, 05, 1998թ./:

Այսքանից հետո, թվում է, հարցը պետք է լուծված-փակված համարվեր, մանավանդ, նոր ուղղագրության հիմնական հակառակորդները, որոնց լիակատար հնարավորություն էր տրվել մասնակցելու հիշյալ գիտաժողովին և հրապարակելու իրենց առարկությունները, ոչ մի լուրջ ու հիմնավոր կռվան չներկայացրին նոր ուղղագրության դեմ:

Սակայն այդպես չեղավ: Նշված որոշման հրապարակումից հետո՝ մեկուկես ամիս անց, հուլիսի 2-ին, «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթը տպագրում է մի հոդված՝ «Վերականգնել Մեսրոպյան ուղղագրությունը»: Պարզվում է, որ սույն թվի հունիսի «17-ին ՀՊճՊ գիտխորհրդի դահլիճում կայացել է» նորաստեղծ «հայագիտական կաճառի» գիտաժողովը, որտեղ ելույթներ են ունեցել «կաճառականներ» /ակադեմիկոսներ/ «կաճառի» նախագահ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, բայց «պրոֆեսոր» /՞՞/ Զ. Միրզաբեկյանը, փոխնախագահ Լ.Միրիջանյանը, «կաճառի» նախագահության անդամ, «պատմագետ» Գ. Տեր-Վարդանյանը և ուրիշներ:

Այս երեք անունները ընթերցողին արդեն հայտնի են և ուրիշ, ի պաշտպանություն հին ուղղագրության տպված հրապարակումներից, բայց առավել հայտնի են տասնմեկ ստորագրությամբ լույս տեսած մի հոդվածից /«Հանուն միասնական ուղղագրության», «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 18, 01, 1998թ./, որի տակ նրանց ստորագրությունը կա, և որին մենք պատասխանել ենք մեր մեր մի հոդվածում /«Հայերենի արդի ուղղագրության դեմ պայքարի նոր փուլը և արշավանք արևելահայերենի դեմ», «Հայաստան», 12, 02, 1998թ./:

Նիստում ելույթ են ունեցել նաև գիտությունների մի դոկտոր /թե ի՞նչ գիտությունների դոկտոր՝ չի նշվում/, մի բան. գիտ. թեկնածու, տեղեկատուական տեխնաբանությունների հիմնադրամի երիտասարդ նախագահը, աշխարհագրական գիտությունների մի թեկնածու, մի ճարտարապետ և արվեստի պատմության մի երիտասարդ մասնագետ, որոնք «կարևորեցին ուղղագրության միասնականության և այդ նպատակով մեսրոպյան ուղղագրության վերականգնման անհրաժեշտությունը» /տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 02, 07, 1998թ./:

Ինչպես նշվում է հրապարակման մեջ, գիտաժողովում ընթերցվեցին «սփյուռքահայ անվանի մշակութային և հասարակական գործիչներ Անդրանիկ Չելեպյանի և Սիմոն Հովիվյանի գրավոր ելույթները

ի շահ Մեսրոպյան ուղղագրության անհապաղ վերականգնման անհրաժեշտության» /և.տ./:

«Սփյուռքահայ անվանի մշակութային և հասարակական գործիչները» փոխանակ մտահոգվելու հենց սփյուռքում տիրող ուղղագրական կատարյալ քաոսով և քայլեր ձեռնարկելու միասնականության մտցնելու այնտեղ, կտրական, առարկություն չընդունող տոնով պահանջում են նախագահ, օրենսդիր և գործադիր մարմիններ ունեցող մի երկրում «անհապաղ վերականգնել» հին ուղղագրությունը:

Հայաստանում երբևէ չեղած, իսկ եթե եղած ապա կամ որպես զբոսաշրջիկ, կամ որպես գործարար /բիզնեսմեն/ գերշահույթ ստանալու համար Հայաստան եկած, Հայաստանում մեկ քար իսկ քարի վրա չդրած այդ հայերի ի՞նչ փույթն է, թե հայաստանաբնակ ողջ հայության, նախկին Խորհրդային Միության հանրապետությունների ողջ հայության արյան մեջ է նոր, բարեփոխված ուղղագրությունը:

Սա՞ է օտար երկրներից իր բնաշխարհում ապրող, իր երկիրը կառուցող հայի համար ճակատագրական, կործանարար նշանակություն ունեցող վճիռ կայացնող սփյուռքահայ «անվանի գործիչների» բարոյականությունը:

Երկու խոսք «կաճառականների» մասին:

Ինչպես երևում է նաև հաղորդումից, «կաճառի» նախագահության երեք անդամները /«կաճառի» նախագահը, փոխնախագահը և նախագահության մի անդամ/ հայոց լեզվի հնչյունական համակարգը, նրա քերականական կառուցվածքը, ընդհանրապես մեր լեզվի էությունը ըմբռնելուց շա՜տ հեռու են: Լեզվի և լեզվաբանության հետ ոչ մի առնչություն չունեն նաև ստորև փակագծերում, նշվող բանախոսները /մի աշխարհագրագետ, մի ճարտարապետ, արվեստի պատմության մի մասնագետ և այլն/:

Բուն իսկ «կաճառի» ղեկավարներից մեկը փոխնախագահ Լ. Միրիջանյանը, իր մի հոդվածը վերնագրել էր «Լեզուն լեզվաբանների մենաշնորհը չէ» /տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 20, 07, 1997թ., տե՛ս նաև մեր պատասխանը այդ հոդվածին «Արդի հայերենի ուղղագրությունը և Բաբելոնի աշտարակը», «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 01, 08, 1997թ./:

Բայց լեզուն նաև նորաթուխ «կաճառի» և նրա անդամների նորընծա ոչ մասնագետ «կաճառականների» մենաշնորհը չէ:

Եվ այդ «կաճառի» գիտաժողովն էլ, ահա, ընդունում է հին ուղղագրությանը վերադառնալու վերաբերյալ որոշում: Ինչպես որոշման կետերը, այնպես էլ հիմք ծառայող դատողություններն ու «փաստարկները» զուրկ են գիտական հիմքից, հեռու առողջ տրամաբանությունից:

Մի խոսքով «Հայաստանի Հանրապետութիւն» թերթում 1998թ. հուլիսի 2-ին տպագրված հրապարակումը «Վերականգնել Մեսրոպյան ուղղագրությունը», առաջին տողից մինչև վերջին տողը մարտնչող տգիտության նողկալի նմուշ է:

Ըստ Լ. Միրիջանյանի պետք է վերադառնալ հին ուղղագրությանը, քանի որ «արդի ուղղագրության հետևանքով *խիստ աղքատացել է գրավոր հայերենը: Կորել, անհետացել են հարյուրավոր արմատներ և խոնարհման ձևեր:* Աղավաղվել են մայրենի լեզվի ազգային էությունը» /տես «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 02, 07, 1998թ. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Թեև սա վերցված է մեկ հեղինակի ելույթից, բայց «կաճառի» արդի ուղղագրության փոփոխության մասին ընդունած որոշման «հիմքերից» մեկն է:

Լեզվաբանական տարրական ճշմարտություն է, որ այբուբենը /և նրա որոշակի կանոններով օգտագործումը/ ընդամենը գրային նշանների /և այդ նշանների որոշակի կանոններով օգտագործման/ համակարգ է, որ աշխարհում գրի ստեղծման օրից կոչված է ծառայելու և ծառայում է հնչյունային /կենդանի / լեզուն կամ հնչյունալեզուն գրային նշաններով արտահայտելուն, այսինքն տալու նրա գրային պատկերը: Ինչպիսին որ կլինի այդ լեզուն /հարուստ, ճոխ, աղքատ և այլն/, նույնը կլինի նրա գրային արտահայտությունը:

/Արդի ուղղագրության հետևանքով/ «Կորել, անհետացել են հարյուրավոր արմատներ և խոնարհման ձևեր»: Ի՞նչ արմատների մասին է խոսքը: Հայերենի տասնմեկ հազար /ավելի ստույգ 10996/ արմատներից որո՞նք են «կորել, անհետացել»: Եթե նկատի ունի հնաբանությունները կամ պատմաբառերը, ապա առաջին կուրսեցուն անգամ հայտնի է, որ կյանքի ու հասարակության զարգացման համեմատ ու համընթաց շատ իրեր, առարկաներ ու իրողություններ շրջանառությունից դուրս են գալիս իրենց անվանումների հետ, այսինքն արմատները և դրանցով կազմված բառերը: Դա է լեզվի զարգացման բնականոն գործընթացը: Նույնքան անհեթեթ ու զավեշտական է հնչում «խոնարհման ձևերի» կորստի մասին ակնարկը: Ի՞նչ խոնարհման ձևեր են կորել կամ կարող էին կորչել ուղղագրության հետ կապված:

«Աղավաղվել *են ի՞նչ* մայրենի լեզվի ազգային էությունը»: Ո՞ր լեզվի «ազգային» էությունը: Եթե նկատի ունի ընդհանրապես արևելահայերենը իր բարձրագույն արտահայտություններով, ապա այն, ինչպես եղել է արքայական լեզու, այդպես էլ մնացել է: Իսկ եթե նկատի ունի իր «կաճառի» փոխնախագահ, բանաստեղծ Լ. Միրիջանյանի «լեզուն», ապա միանգամայն իրավացի է /«Աղավաղվել *են* մայրենի լեզվի ազգային էությունը»/:

Բայց ուղղագրությունը բնավ մեղք չունի: Պարզապես պակասում է *տարրական գրագիտությունը:*

Նույն պատկերն է նաև «կաճառի» ընդունած որոշման մեջ: Ահա Ա. կետը. «Դիմել ՀՀ նախագահ Ռ. Քոչարյանին խնդրելով չեղյալ հայտարարել համայնավարական բռնապետությունից մնացած, հայ ժողովրդի ազգային մշակույթին և ազգային միասնականությանը չարաչար վնասած և տակավին վնասող, Խորհրդային Հայաստանի ժողովրդական կոմիսարների խորհրդի 1922 թվականի մարտի 4-ի որոշումը նոր ուղղագրության անցնելու մասին» տես ն.տ.-- ընդգծումը մերն է Ա.Պ./

Նոր. բարեփոխված ուղղագրությունը «համայնավարական բռնապետության» /բոլշևիկների/ հետ կապելը նշանակում է կամ պատմության չիմացություն. կամ, որ ավելի հավանական է, փաստերի միտումնավոր նենգափոխություն անիրազեկ, շարքային ընթերցողին մոլորեցնելու նպատակով:

* * *

Հայտնի է, որ ավանդական կամ մեսրոպյան ուղղագրության մեջ, լեզվի բնական զարգացման թելադրանքով, 12-13-րդ դարերում Արիստակեսը և Գևորգ Սկևռացին կատարում էին առաջին բարեփոխությունները /տես ***Գ. Ջահուկյան***, Հարկ կա՞ արդյոք փոխել մեր ուղղագրությունը, «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթ, 20, 12, 1989թ., նաև մեր «Հայերենի ուղղագրության և հարակից հարցերի մասին» հոդվածը, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1997, № 2, էջ 101 և հջ./:

Ավելի ուշ արդեն նոր ժամանակներում, Խ.Աբովյանը, Սայաթ-Նովայի գիտական հրատարակիչ Գ. Ախվերդյանը, Խորեն Ստեփանեն, էլ ավելի ուշ Մ. Նալբանդյանը, Դ. Աղայանը, Ստ. Նազարյանը և ուրիշներ ոչ միայն զբաղվում էին հայերենի ուղղագրության մեջ փոփոխությունների սկզբունքների մշակմամբ, այն նոր լեզվի աշխարհաբարի հնչյունական համակարգին համապատասխանեցնելու համար, այլև հաճախ իրենք իսկ գործադրում էին հնչյունական ուղղագրության որոշ սկզբունքներ:

Այսպիսով, ինչպես իրավացիորեն նշված է ԵՊՀ բանասիրական ֆակուլտետի և ՀՀ ԳԱԱ Հր. Աճառյանի անվան լեզվաբանության ինստիտուտի միացյալ գիտաժողովի որոշման մեջ, «Նոր ուղղագրությունն ինչ-որ մեկ կամ երկու անհատի /Մ.Աբեղյանի կամ Մ. Աբեղյանի և Պ. Մակինցյանի/ կամ թեկուզ այն ժամանակվա կառավարության /«բոլշևիկյան»/ նախաձեռնությունը չէր, որ կյանքի կոչվեց, այն պատմական անհրաժեշտություն էր թելադրված մեր լեզվի զարգացման

ներքին օրինաչափություններով» /տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթ, 16. 05. 1998թ./:

Նոր ուղղագրության «ազգային մշակույթին և միասնականությանը չարաչար վնասելու» մասին պնդումը հերյուրանք է ստորագույն: Միայն հոգով կույր մարդը կարող է չնկատել վերջին տասնամյակներում նոր, բարեփոխված ուղղագրությամբ գրական-գեղարվեստական, գիտահրապարակախոսական, պատմական, ընդհանրապես մշակութային բնագավառում ստեղծված արժեքները:

Ինչ վերաբերում է «ազգային միասնականությանը վնասելը» նոր ուղղագրության հետ կապելուն, դա ևս հերթական կեղծիք է:

Ազգային միասնականությանը վնասում է ազգային և լեզվական սխալ քաղաքականությունը, որ վարում են նորելուկ ինքնակոչ «կաճառականները»:

Ա. կետի վերջում մեր իշխանություններին թույլատրվում է «արդի ուղղագրությունից Մեսրոպյան ուղղագրությանը վերադառնալու միջանկյալ ժամանակաշրջան սահմանել մինչև 1999 թվականի սեպտեմբերի մեկը» /որից հետո նոր ուղղագրությունն արգելել/:

Ասել է թե հայաստանաբնակ հայերին, նախկին Խորհրդային Միության հանրապետություններում բնակվող, վերջին տարիներին հայրենիքից արտագաղթած բոլոր հայերին գրչի մեկ հարվածով անգրագետ դարձնելուց հետո մեծին ու պստիկին, առաջին դասարանցուն ու ակադեմիկոսին, Մ. Նալբանդյանի ձևակերպմամբ, «ամբողջ ժողովրդին պետք է հավաքես և աշակերտական նստարաններին նստեցնես» սովորեցնելու համար նոր հին ուղղագրությունը:

Կարիք կա՞ հիշեցնելու, որ յուրացնելու համար նոր ուղղագրությունը /որ տասնապատիկ անգամ դյուրին էր ու մատչելի հին ուղղագրությունից/, Մ. Աբեղյանը նախատեսում էր 20 տարվա մի ժամանակամիջոց:

Կամայականությունը երևում է նաև որոշման այն կետում, որով պահանջվում է «Անընդունելի համարել մամուլում հրապարակված ԵՊՀ բանասիրական ֆակուլտետի գիտխորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ լեզվաբանության ինստիտուտի գիտաժողովի եզրակացությունը «Վերջ տալ հայերենի արդի ուղղագրության դեմ կատարվող ոտնձգություններին» /տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթ, 02. 07. 1998թ./:

Այսպիսով Հանրապետության նախագահին առաջարկում են Հանրապետության լեզվաբանական երկու կարևորագույն կենտրոնների որոշումը փոխարինել ինչ-որ տնաբուս մի «կաճառում» մի խումբ ո՛չ մասնագետների որոշմամբ:

*Երրորդ կետը:* Հերթական կեղծիք է և որոշման այս վերջին կետի այն ձևակերպումը, ըստ որի իբր, «Մեսրոպյան ուղղագրության

նվիրյալ հավատավոր էր» Հր. Աճառյանը: Այս դատողության կեղծիք լինելը հաստատում է ոչ այլ ոք, քան նույն «կաճառի» նախագահության անդամներից մեկը ՀՀ ազգային գրադարանի նախկին տնօրեն, պատմագետ Գ. Տեր-Վարդանյանը:

Ինչպես հայտնի է, Հայաստանի լուսժողկոմը 1926թ. հոկտեմբերի 17-ին ստեղծում է «Ուղղագրության և տառերի ձևերի բարեփոխության» հանձնաժողով: 11 հոգուց բաղկացած հանձնաժողովի մեջ ընդգրկված էին երևելի մասնագետներ Մ. Աբեղյանը, Թ. Ավդալբեկյանը, Առ. Բաբախանյանը /Լեոն/, Գար. Լևոնյանը, Ստ. Կանայանը, Ս. Հակոբյանը, Գր. Ղափանցյանը, Աս. Խաչատրյանը, Հ. Մանանդյանը. Ալ. Շիրվանզադեն և Հր. Աճառյանը:

Առաջին նիստում Մ. Աբեղյանը, իր աշխատանքն ավարտած համարելով, հրաժարվում է հանձնաժողովին անդամակցելուց: Նույն նիստում հանձնաժողովի կազմում վճռական ձայնի իրավունքով ընդգրկվում է Ստ.Մալխասյանցը: Այս հանձնաժողովն ստեղծում է չորս հոգուց բաղկացած գործադիր մի ենթահանձնաժողով, որի մեջ մտնում են Հր. *Աճառյանը, Գր. Ղափանցյանը, Ստ. Մալխասյանցը և Աս. Խաչատրյանը*: Բուն հանձնաժողովը և նրա գործադիր ենթահանձնաժողովն իրենց աշխատանքներն սկսում են նույն թվականի հոկտեմբերի 21-ին և ավարտում 1927թ. մայիսի 17-ին կայացնելով 35 նիստ /տե՛ս «Տեղեկագիր ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի ուղղագրության և տառերի ձևի բարեփոխության հանձնաժողովի» ժողովածուն, Եր., 1927/:

Գործադիր ենթահանձնաժողովը ներկայացնում է իր եզրակացությունը, որն ընդունում է հանձնաժողովը:

Ահա Գ. Տեր-Վարդանյանը «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթի անցյալ տարվա փետրվարի 12-ի համարում հրապարակում է Ա. Ղազիկյանի «Ի՞նչ են անում Երևանում» տխրահռչակ հոդվածը, որը վերաբերում է նշված հանձնաժողովի և գործադիր ենթահանձնաժողովի աշխատանքներին: Ա. Ղազիկյանը իր այդ հոդվածում ընդգծում է, որ նշված 11 հոգուց բաղկացած հանձնաժողովի անդամներից առանձնացված գործադիր, չորս հոգուց կազմված ենթահանձնաժողովի /որի կենտրոնական անդամը Հր. Աճառյանն էր/ վերջնական հայտարարության մեջ «*կատարված փոփոխությանց* /ինչ Մ. Աբեղյանի առաջարկած և 1922թ. պետականորեն հաստատված նախագծի / *հավանությունը կա*» /տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետութիւն», 12. 02. 1998թ. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./: Եվ այս է պատճառը, որ նույն հեղինակը հանձնաժողովի եզրակացությունը համարում է «*Երևանեն գալիք ժանտախտ*» /տե՛ս և.տ./:

Սա է ճշմարտությունը: Եվ այս ճշմարտությունը հաստատում է

«կաճառի» նախագահության անդամ Գ. Տեր-Վարդանյանը իր նշյալ հրապարակմամբ:

Ինչ վերաբերում է սփյուռքահայ «անվանի մշակութային և հասարակական գործիչներին», կաճառականները գերադասում են հիշատակել Անդրանիկ Չելեպյանի և Սիմոն Հովիվյանի կարծիքները: Նրանց համախոհները ժամանակին հիշատակում էին նաև ոմն Հակոբ-Գրիգորի /բուն ազգանունով Ջրջրյան/ կարծիքը հին ուղղագրությունը Հայաստանում «անհապաղ վերահաստատելու» մասին: Նրանք, սակայն, չեն նկատում կամ չեն ուզում նկատել սփյուռքահայ ուրիշ նույնքան «անվանի մշակութային և հասարակական գործիչների, օրինակ՝ Եեպեճյանին, որը բազմիցս ընդգծել է արևելահայերենի ուղղագրության կատարելությունը, «հարյուր տոկոսով մաշտոցյան լինելը»:

«Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթն իր էջերը սիրով տրամադրում է Ս. Հովիվյանին. և «կաճառականները» նրա ասույթները դարձնում են ամուր «կռվան». մինչդեռ այդ գործիչը նույնիսկ չգիտե, թե երբ է գործադրվել նոր, բարեփոխված ուղղագրությունը, և ո՛վ է նախագծի հեղինակը: Նրա կարծիքով՝ «Սովետահայ կարգ մը գրողներ ստեղծեցին այս /նոր - Ա.Պ./ ուղղագրությունը 1926-ին Մանուկ Աբեղյանի գլխավորությամբ»: /***Սիմոն Հովիվյան***, Ժամանակն է, որ վերադառնանք ազգային ուղղագրության, «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 21, 11, 1997 թ./:

Այսպես՝ տարրական գաղափար իսկ չունենալով հարցի էության /էլ չենք ասում՝ պատմության/ մասին՝ նա, սակայն, մեզ հայաստանաբնակ, նախկին Խորհրդային Միության հանրապետություններում բնակվող և վերջին տարիներս՝ երկրից արտագաղթած հայերիս համար կայացնում է անվերապահ վճիռ. «Մեսրոպյան ուղղագրության վերադարձը պետք է ըլլա ամբողջական և ոչ մասնակի» /տե՛ս նշ.տ./:

Բոլորն էլ կարող են սխալվել: Ներելի է: Ներելի չէ, սակայն, որ անգրագիտության վրա հենվելով իրենց «կաճառական» հռչակող մարդիկ վճիռ են կայացնում ամբողջ ժողովրդին մեկեն, միանգամից դարձնելու անգրագետ:

Ավելի ևս ներելի չէ, որ Մայր հայրենիքում և հենց նոր նշածս մյուս հատվածներում բնակվող հայերի լեզուն, այսինքն՝ արևելահայերենն է մերժվում, և ոչ թե սոսկ ուղղագրությունը:

«Պետք է ըսիլ և խոստովանիլ, - շարունակում է Ս. Հովիվյանը նույն հրդվածում, - որ *արևելահայ լեզվով գրված որևէ հոդված կամ հրատարակություն* իր սովետահայ ուղղագրությամբ և օտար բառերու ներկայությամբ *խորթ կթվին մեզի* /տե՛ս նշ.տ. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Հենց այսպե՛ս. արևելահայերենը խորթ է «կաճառականների» համախոհ, «անվանի մշակութային և հասարակական գործչին» և նրա

հետևորդներին: Իսկ «սովետահայ ուղղագրությունը և օտար բառերու ներկայությունը» վերապահումը նպատակ ունի սոսկ մեղմացնելու չքողարկված ատելությունը մեր լեզվի արևելահայերենի նկատմամբ: Ս.Հովիվյանը շատ կցանկանար, որ մենք փոխեինք ո՛չ միայն մեր նոր, բարեփախված ուղղագրությունը, այլև հենց բուն իսկ լեզուն:

Եվ, ցավոք, միայն նա՛ չէ, որ այսպես է մտածում:

Լեզվի պատմության իմացությունից ու լեզվաբանությունից պատկառելի հեռավորության վրա գտնվող որոշ ամբոխավար բախտախնդիրների թվում է, թե ուղղագրության միասնականացումը քայլ կհանդիսանա նաև լեզվական միասնականացման ճանապարհին:

Ս. Հովիվյանի հոդվածի հրապարակումից երկու տասնամյակ առաջ փարիզաբնակ ո՛չ անհայտ գրագետ, մշակութային գործիչ, հիշատակածս Հակոբ-Գրիգորը հրատարակել է մի գրքույկ «Համազգային ուղղագրության և հայերենի մաքրագործման հարցերը. Պարույր Սևակի լեզվական կտակը» խորագրով: Այս գրքույկի մեջ նա զետեղել է Պ. Սևակի իրեն հղած մի նամակը հայերենի ուղղագրության մասին և իր պատասխանը, որը զարմանալի փութաջանությամբ մեզ մոտ տպել ու վերատպել են մի քանի թերթեր:

Պ. Սևակին հասցեագրած պատասխանում կան այսպիսի տողեր. «*Ոչ ոք չի կարդար ձեր ուղղագրությամբ և ձեր լեզվով գրված թերթեր. սակավ կարդացողներն ալ հակակրությամբ կը լեզվին*» /*Հակոբ-Գրիգոր*, Համազգային ուղղագրության և հայերենի մաքրագործման հարցերը..., Փարիզ, 1997, էջ 40. ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Ուրեմն ոչ միայն մեր ուղղագրությունը, այլև մեր լեզուն, մեր արքայական, ոսկեղենիկ լեզուն հակակրանք էր առաջացնում /և առաջացնում է/ որոշ արևմտահայ գործիչների մեջ /Ս. Հովիվյանի և Հակոբ-Գրիգորի մասին տե՛ս մեր ևս երկու հոդվածները «Հայաստանի Հանրապետութիւն» և «Հայաստան» օրաթերթերում, 01, 08, 1997թ. և 12, 02, 1998 թ./:

Ավելորդ է ասել, որ սխալ ու անհիմն է մեր լեզվի երկու գրական ճյուղերը կամ արտահայտությունները հակադրել միմյանց. դրանք մեր ընդհանուր հարստությունն են և գոյատևելու են համատեղ մրցակցելով, հարստացնելով իրար և մեր համազգային մշակույթը, գրականությունը: Իսկ թե այդ մրցակցության մեջ ո՛րը կհաղթի, կյանքը ցույց կտա:

Վերջում բնավ էլ ո՛չ հռետորական մի հարց. ո՞վ պիտի մեզ, մեր զավակներին ու թոռներին սովորեցնի հին ուղղագրությունը: Սփյուռքի՞ց կհրավիրեն ուսուցիչների: Կամ լեզվի պետական տեսչությո՞ւնը, կամ նորաթուխ «կաճա՞ռը» դպրոցներ կբացի, լիկկայանի տիպի դասընթացներ, որտեղ ազգովին մեծով ու պստիկով, առաջին դասարան-

ցին ու ակադեմիկոսը կնստեն Մ. Նալբանդյանի ասած «աշակերտական նստարաններին» սովորելու համար գրել-կարդալ հին ուղղագրությամբ:

Բայց չէ՞ որ դա ծրի չի արվելու: Շուկայական հարաբերություններում ծրի ոչինչ չկա:

Հներն այս առիթով կասեին. Ողբա՛մ զքեզ, Հայոց աշխարհ. այս ի՛նչ օրի հասար: Բայց համոզված ենք, որ հայ ժողովուրդը դեռ չի կորցրել իր բանականությունը, որ թույլ տա նման աղետ բերել իր գլխին:

Մարդու ստեղծման օրից դեռևս ո՛չ ոքի չի հաջողվել շուռ տալ պատմության անիվը:

«Հայաստանի Հանրապետություն», 19, 01, 1999թ., 20, 01, 1999թ.:

# ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԱՐԴԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՕՐԵՆՔԻ ՈՒԺԸ

Պահածոյացած քո մեջ ես պահում
արևագալի նշողումը շեկ...
**Պարույր Սևակ**

Արդեն մի քանի տարի է, ինչ «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթը, ոչ առանց նախկին իշխանությունների հավանության, իր ճակատին իր անունը ներկայացնում է հին ուղղագրությամբ՝ «Հանրապետութիւն»: Ինչպես հայտնի է, 1922թ. մարտի 4-ի և 1940թ. կառավարական որոշումները հայերենի ուղղագրության բարեփոխության մասին առ այսօր ոչ մի իշխանության, բարձրագույն ոչ մի ատյանի կողմից դեռևս չեղյալ չեն հայտարարվել, ուստի և ունեն օրենքի ուժ:

Բայց ահա վերջին տարիներս ասպարեզ եկան մարդիկ, որոնք նպատակաուղղված որոշակի քայլեր ձեռնարկեցին գործող ուղղագրության հետադարձ փոփոխությունը, այսինքն՝ հետադարձ ռեֆորմը պետական որոշմամբ իրականացնելու ուղղությամբ:

Նրանք մի կողմ են դրել այն հարցը, թե արդի ուղղագրությունը համապատասխանո՞ւմ է արդյոք արևելահայ գրական լեզվի հնչյունական համակարգին, թե՞ ոչ, ինչը ուղղագրության փոփոխության հիմքերի հիմքն է, և առաջնորդվում են կեղծ հայրենասիրական, սուտ ու պատիր կարգախոսներով, որոնց մեջ առանձնանում է հատկապես մեկը՝ «Մեկ ազգ, մեկ լեզու, մեկ ուղղագրություն» կարգախոսը: Սրան կանդրադառնանք ստորև:

Ըստ այդմ, առաջնորդվելով «նպատակն արդարացնում է միջոցները» սկզբունքով, կատարում են ամեն տեսակի կեղծիքներ, նենգափոխում փաստերը, քաղաքական մեղադրանքներից չխորշելով՝ ամեն գնով փորձում են վարկաբեկել նոր ուղղագրությունը և նրա հետ կապված՝ մեր ազգային մեծագույն երախտավորներին, մասնավորապես Մ. Աբեղյանին: Եթե բացակայում են առողջ տրամաբանությունն ու փաստերի գիտական վերլուծությունը, պատմության անիրազեկ կամ քիչ իրազեկ շարքային ընթերցողին կարելի է մոլորեցնել նաև այլ ճանապարհով՝ քաղաքական մեղադրանքներով: Սա վաղուց փորձված միջոց է: Մենք հո լա՞վ գիտենք դա: Եվ այսպես՝ նոր ուղղագրությունը հորջորջում են «բոլշևիկյան», Մ. Աբեղյանին էլ՝ «բոլշևիկների կամակատար» կամ նույնիսկ «լրտես», որին իբր շարունակ հետապնդել է «Սիբիր քշվելու» վտանգը, և նա, «իր գլուխն ազատելու համար», կառավարության պարտադրանքով փոխել է ուղղագրությունը:

Հաճախ չբավարարվելով սեփական շուրթերից թափած լու-

տանք-գրպարտություններով վկայակոչում են իրենց հին համախոհներին, գաղափարական հայրերին:

Ահա մի քանի սահմռկեցուցիչ, սրբապղծության բոլոր սահմաններն անցած արտահայտություններ, որ «Տարբեր տեսակետներ» խորագրով ծանուցմամբ հայ ընթերցողին է ներկայացրել նույն «Հայաստանի Հանրապետութիւն»-ը 12, 02, 1998թ. համարում: Հեղինակը արևմտահայ ոչ անհայտ մի լեզվաբան է՝ Ա. Ղազիկյան, հոդվածի խորագիրն է՝ «Ի՞նչ են անում Երևանում»:

Հոդվածը վերաբերում է 1926թ. հոկտեմբերի 17-ին Հայաստանի լուսժողկոմի կողմից ստեղծված «Ուղղագրության և տառերի ձևերի բարեփոխության հանձնաժողովի» աշխատանքին: Նշելով, որ այդ տասնմեկ հոգի ընդգրկող հանձնաժողովի ստեղծած գործադիր չորս հոգուց բաղկացած ենթահանձնաժողովի /Հր. Աճառյան, Գր. Ղափանցյան, Ստ. Մալխասյանց, Աս. Խաչատրյան/ վերջնական հայտարարության մեջ «կատարված փոփոխությանց /իմա՝ Մ. Աբեղյանի առաջարկած և 1922թ. մարտի 4-ին պետականորեն հաստատված նախագծի -- Ա.Պ./ հավանությունը կա» /ն.տ./, նա քննում է նոր ուղղագրության առանձին կետեր՝ հընթացս տալով իր բնութագրումներն ու գնահատականները:

Այսպես՝ «Հանձնաժողովը եթե կուզե հիշատակելի գործ մը ընել, ատի պիտի ըլլա *ու*-ի վերահաստատումը. *քավել-ջնջել Ղազարոս Աղայանի գործած* **ոճիրը**» /ն.տ. -ընդգծումը մերն է -- Ա.Պ./:

Նկատի ունի այն, որ Ղ. Աղայանը *վ* հնչյունը նշագրելու համար ծանոթ երեք նշագրերից մեկը *ու*-ն արդեն վերացրել էր, պահել էր երկուսը /*վ*-ն և *ւ*-ն/:

*է* ձայնավորի մասին՝ հանձնաժողովի հասցեին. «Ի՞նչ հարկ կա, որ /.../ այդ ուսուցչապետները կանոն մը ոտնակոխ ընեն, *այլանդակեն լեզուն. խառնափնթորեն քերականությունը»:*

Թողնենք, որ ուղղագրությունը և քերականությունը շփոթվել են, թեև դրանք տարբեր բաներ են: Նոր ուղղագրությամբ բառամիջում *է*-ի փոխարեն *ե* գրելու մասին. «Կարելի՞ է երևակայել *ավելի մեծ բարբարոսություն: Այդպես գրելով՝ հայ ազգի գլուխը կոտո՞շ պիտի բուսնի» /ն.տ./:*

Անհավատալի է, բայց փաստ է, որ Ա. Ղազիկյանը սևով սպիտակի վրա գրում է, և «Հայաստանի Հանրապետութիւնը» վերատպում է սիրով. *«Հայ ֆաշիստ մը չկա՞ արդյոք Երևանում, որ մեկ լիտր տիղաճեփայտի յուղ խմցնե այդ զեկուցողին» /ն.տ./:* Նկատի ունի նույն հանձնաժողովի անդամներից մեկին, որ զեկուցում է կարդացել *ռ*-ի մասին: Հետո՝ «Ըստ *բանդագուշանաց Մալխասյանցի* և նմանե ամենագետ հանձնաժողովի...» /ն.տ./: «...Հանձնաժողովը ի շնորհս երեսաց

բազմարդյուն Աբեղյանի հաճեր է ընդունել *անոր պղծագրության ամեն ճեն այլանդակը»* /ն.տ./, հետո «Ի՞նչ հարկ կստիպե /հանճնաժողովին -- Ա.Պ./ *այդ ոճիրը գործելու»* /*ոյ* գրելու *ոյ*-ի փոխարեն --Ա.Պ./:

Վերջում Ա.Ղազիկյանը դիմում է հայաստանաբնակ հայերին. «Կտեսնե՞ս, սիրելի ընթերցող, ահա այս մարդիկ են, որ Երևանում նստած մեր լեզուն, մեր գիրը սրբագրելու են ելեր: *Արևուն տակ ասկե ավելի անհեթեթ բան կատարվա՞ծ է երբեք»* /ն.տ./:

Խոսքը վերաբերում է առաջին հերթին Հր.Աճառյանին, Ստ. Մալխասյանցին, Գր. Ղափանցյանին ու Աս. Խաչատրյանին, ապա նաև հանճնաժողովի մյուս յոթ անդամներին՝ Թ. Ավդալբեկյանին, Ա. Բաբախանյանին /Լեո/, Գ. Լևոնյանին, Ստ. Կանայանին, Ս. Հակոբյանին, Հ. Մանանդյանին և Ալ. Շիրվանզադեին:

Եվ ասվածից բխող հետևյալ քստմնելի վճիռը, որը մարդու լեզուն չի պտտվի ասելու նույնիսկ ոխակալ թշնամու հասցեին. «Սիրելի հայ ընթերցող, այս գրությանս նպատակն է պատվաստել քեզ /.../, որպեսզի *Երևանեն գալիք ժանտախտեն չվարակվիս»* / ն.տ., սույն հոդվածից բերված քաղվածքների այս և նախորդ ընդգծումները մերն են -- Ա.Պ./:

Եվ սա ասված է ժամանակի հայ մշակույթի տասնմեկ ամենանշանավոր, մեծագույն երախտավորներից կազմված այն հանճնաժողովի հասցեին, որը Մ. Աբեղյանի նախագծով հաստատված ուղղագրության բոլոր կանոնները իր երեսունհինգ նիստերում /1926թ. հոկտեմբերի 21-ից մինչև 1927թ. մարտի 7-ը/ մեկիկ-մեկիկ քննել է ու տվել իր վերջնական համաձայնությունն ու հավանությունը /տես *Ս. Գյուլբուդաղյան*. Հայերենի ուղղագրության պատմություն, Եր., 1973, էջ 352-353/:

Մարդս անսխալական չէ: Կարող է սխալվել: Բացառված չէ, որ կգտնվեն նաև մարդիկ, որոնք, կորցնելով խիղճը, գիտակցաբար թե անգիտակցաբար կսրբապղծեն նույնիսկ ազգային մեծագույն հանճարների հիշատակը: Սա մի կերպ կարելի է հասկանալ: Բայց անկարելի է հասկանալ, թե Հայաստանի կենտրոնական օրաթերթը Օրենսդիր մարմնի պաշտոնական թերթը ի՞նչ նպատակով է 70 տարվա վաղեմություն ունեցող այդ պղծագրությունը գովազդում իր էջերում բազմահազար տպաքանակով:

Բայց շարունակենք մեր քննությունը:

Կառավարության նշյալ պաշտոնաթերթի /և այլ որոշ թերթերի ու հրապարակումների/ ջանքերով ուղղագրության հարցը զուտ տեսական-լեզվաբանական վեճից տեղափոխվում է իրավական դաշտ մարդու, տվյալ դեպքում հայաստանաբնակ հայերի իրավունքների ոլորտը: Առանց պետական որոշման նյութեր տպագրելով հին ուղղագ-

րությամբ հիշյալ պաշտոնաթերթը և նմանապես վարվող ուրիշ թերթեր երկրիս հայերի գրաճանաչ ողջ հատվածին միանգամից դարձնում են թերարժեք գրավոր խոսքը ընթերցելու առումով: Ի՞նչ է սա, եթե ոչ իր անկախությունը հռչակած Հայաստանի բնակչության սահմանադրական իրավունքների ոտնահարում: Դրան ավելացնենք, որ նախկին Խորհրդային Միության նախկին հանրապետություններում բնակվող, ինչպես նաև վերջին տարիներին հայրենիքից արտագաղթած շուրջ մեկ միլիոն հայերի պետական իրավունքով գործող, պետականորեն հաստատված ուղղագրությունը նոր ուղղագրությունն է: Հետևաբար նրանք նույնպես մատնվում են թերարժեքության բարդույթին: Ուրեմն նրանց իրավունքները նույնպես ոտնատակ են արվում:

Հին ուղղագրությունը վերահաստատելու կողմնակիցների հիմնական կռվաններից մեկն այն է, թե այդ քայլով իբր կվերադառնանք ազգային ակունքներին: Սա ևս ամբոխավարական փուչ կրակոց է:

Միանշանակ պետք է ասել, որ եթե հին ուղղագրության կողմնակիցներին և նրանց թիկունքին կանգնած, իրեն անսահմանափակ, կարելի է ասել օրենսդրական իրավունքներ վերապահած լեզվի պետական տեսչությանը հաջողվի մոլորեցնել նոր նախագահին ու նոր վարչապետին և նրանց ստորագրությամբ վավերացնեն հետադարձ ռեֆորմը, մենք ո՛չ միայն մեկ ոտնաչափ իսկ չենք մոտենա մեր ազգային ակունքներին, այլև կկորցնենք մեր մշակույթը, գիտությունը, արվեստները սնող բոլոր ակունքները:

Պարզից էլ պարզ է, որ հայաստանաբնակ ամբողջ ժողովուրդը, ներառյալ ներքին կոչված սփյուռքի և արտաքին սփյուռքի վերջերս արտագաղթած բոլոր հայերը, գրչի մեկ հարվածով կդառնան անգրագետ բառիս բովանդակ իմաստով: Մեր այս սխալաշատ կյանքում կարելի՞ է պատկերացնել ավելի մեծ աղետ մեր ժողովրդի գլխին: Իսկ այն պնդումը, թե հին ուղղագրությունը շատ դյուրին է, և մի քանի ժամում կամ օրում հեշտությամբ կարելի է յուրացնել, ցնորք է, եթե չասենք նպատակաուղղված խաբեություն: Հիշենք, որ յուրացնելու համար նոր ուղղագրությունը, որ տասնապատիկ անգամ հեշտ էր հնից, Մ.Աբեղյանը նախատեսում էր 20 տարվա մի ժամանակամիջոց:

Իսկ ի՞նչ է մեզ սպասում, եթե վերադառնանք հնին: Բազմաթիվ փորձություններից, տեղի սղության պատճառով կցուցադրենք միայն մեկը:

*Հ* հնչյունը բառասկզբում /նաև բառամիջում/ մի դեպքում պետք է գրենք *յ* տառով, երկրորդ դեպքում *հ*-ով: Էդ.Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանի» 789-913 մեծադիր և մանրատառ էջերը զբաղեցնում են *հ* հնչյունով սկսվող բառերը, որոնց թիվը հասնում է 7000-ի, իսկ Հ.Բարսեղյանի «Հայերեն ուղղագրական-ուղղախոսական,

տերմինաբանական» բառարանում այդ թիվը հասնում է 12000-ի: Խե՜ղճ մահկանացուներս ինչպե՞ս և որտեղի՞ց իմանանք, թե այդ 7000-ից մինչր 12000 բառական միավորներից ո՛րը գրենք *հ*-ով, ո՛րը *խ*-ով: Մյուս կողմից այդ *հ* հնչյունով սկսվող բառերը կարող են գտնվել բաղադրությունների մեջ, որով այդ թիվը զգալիորեն կաճի: Այդ թիվը ավելի ևս կաճի՝ նշված բառացանկի մեջ մտցնելով նաև այն հատուկ անունները, որոնք սկսվում են *հ* հնչյունով: Դրա՞նք ինչպես պետք է գրենք, *Հ*-ո՞վ, թե՞ *Յ*-ով, ո՞ր մասը ինչպե՞ս: Շատերին կարող են վախեցնել այս թվերը: Բայց սարսափելու կարիք չկա:

Բանալին արդեն «գտնված» է: Այն «հայտնագործել» է Ռ. Իշխանյանը:

Ահա կարդում ենք նրա «Դասական ուղղագրության կանոնները» /Եր., 1991/: «Եթե գրական լեզվի բառասկզբի *հ* հնչյունը բարբառներում /Վանի, խոյի, Բայազետի/ հնչում է *խ*, գրական լեզվում գրվում է *հ*-ով, ինչպես *հաց -- խաց, հայ --խայ, հա -- խա* և այլն» /էջ 12/:

Դե ի՞նչ: Աստված մեզ ծով չի տվել, բայց ծո՜վ համբերություն տվել է, որպեսզի նստենք և այդ 12000 /կամ գոնե 7000/ բառերը անտրտունջ կերպով համեմատենք Վանի, Խոյի և Բայազետի բարբառների համապատասխան բառերի հետ, եթե, իհարկե, ուզում ենք *հ*-ով սկսվող բառերի ուղղագրությունը սովորել: Ով չի ցանկանում այսպիսի գործ կատարել, թող մնա անգրագե՛տ:

Ասվածը կարող էր ծիծաղ հարուցել, ավելի շուտ՝ ծիծաղի մի տարատեսակը, որ կոչվում է քմծիծաղ, եթե տխուր չլիներ, անչա՜փ տխուր...

*/Շարունակելի/*

«Հայաստան» օրաթերթ, 02, 02, 1999թ.:

# ԵՎ ԴԱՐՁՅԱԼ ԱՐԴԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Սեպտեմբերը մեր հիշողության մեջ կմնա ոչ միայն Համահայկական առաջին խաղերով, Հայրենիք-սփյուռք համաժողովով, այլև այդ համաժողովի շրջանակներում Հայաստանի գրողների միությունում կազմակերպված մի հարցի վերստին քննարկմամբ, որը, թվում էր, այլևս փակված է:

Կար ժամանակ, երբ Ռ. Իշխանյանը նոր ուղղագրությունը համարում էր անթերի, արևելահայերենի հնչյունական համակարգին միանգամայն համապատասխան: Եվ այդ ուղղագրությունը կատարյալ կերպով յուրացնել տալու համար նա ամեն տարի հրատարակում ու վերահրատարակում էր մի փոքրիկ գրքույկ՝ «500 բառ» խորագրով, որը հետո դարձրեց «600 բառ»: Եվ ուսանողները, և՛ աշակերտները, և՛ ուսուցիչները անչափ շնորհակալ էին նրանից այդ օգտակար բառգրքույկի համար:

Այսօր նոր, հետընթաց ռեֆորմ իրականացնելու պարագայում ողջ հայ ժողովուրդը և ոչ հայաստանաբնակ արևելահայերը որքա՞ն ու որքա՞ն հարցեր պիտի լուծեն, որքա՞ն կանոններ պիտի իմանան: Ի՞նչ 500 կամ 600 բառ, 500 և ավելի բառացանկեր պիտի անգիր անեն, այո՛, բառացանկեր՝ ոչ մի կանոնի չենթարկվող, միայն ավանդույթի վրա հիմնված, և մշտապես հիշեն, թե հազարավոր, տասնյակ հազարավոր բառերի մեջ եղած *է* հնչյունը ինչպե՛ս պետք է գրել՝ *է՞*, թե՞ *ե*, օ-*ն* օ՞, *թե՞ ո*, *հ*-ն՝ *հ՞*, թե՞ *յ*, *վ*-ն՝ *վ՞*, *ւ*, թե՞ *ու*:

Եվ սա դեռ միայն ուղիղ ձևերում: Բայց չէ՞ որ այդ հազարավոր ու տասնյակ հազարավոր բառերը կարող են նաև թեքվել, բաղադրության մեջ մտնել, ըստ այդմ կարող է փոխվել տվյալ հնչյունի գրային նշանը: Իսկ երկհնչյուննե՞րը:

Քանի՛-քանի՛ սերունդներ պիտի դատապարտվեն այս անպտուղ, սիզիֆյան աշխատանքին, իրենց զգաո գրագիտության տեսակետից անլիարժեք, այսինքն՝ անգրագետ վիճակում: Հանուն ինչի՞...:

«Մեկ ազգ՝ մեկ ուղղագրություն» կարգախոսի մասին:

Սա, ինքնին վերցրած, վատ գաղափար չէ: Սակայն հարց է առաջանում.միասնականացման կոչի տակ ինչո՞ւ պետք է փոխվի Մայր

հայրենիքում գործող ուղղագրությունը, որը վաղուց միասնական է, անթերի ու կատարյալ: Այդ ուղղագրության նույնիսկ երդվյալ հակառակորդները չեն համարձակվում պնդել, թե նոր ուղղագրությունը անկատար է կամ թերի:

Իսկ մյուսը արտերկրի ուղղագրությունը, ի՞նչ պատկեր է ներկայացնում:

Ահա մի հատված ամիսներ առաջ տպագրված մի նյութից. «Սփյուռքում լեզվի և նրա ուղղագրության վիճակը կախված է այս կամ այն ուսուցչի, որևէ պարբերականի խմբագրի ու թղթակցի գրագիտության աստիճանից»: «Այսօր ԱՄՆ-ի ամենահայաշատ Կալիֆորնիայի գաղութում տիրում է կատարյալ ուղղագրական խառնակություն» /«Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ, 14, 01, 1998թ./: Եթե այդպես է, իսկ դա իրոք այդպես է, ապա ինչո՞ւ հարգելի պարոնայք միասնականացման կոչով մեր ուղղագրությունը փոխելու պահանջ ներկայացնողները, չեն փորձում, արտերկրի հայկական համայնքների առաջավոր ուժերի հետ համախմբված, միասնական ջանքեր գործադրելով, փոխել այնտեղ կիրառվող հին, ոչ միատարր, իրենց իսկ ասելով «կատարյալ ուղղագրական խառնակությունը» և այնտեղ ևս գործադրել տալ նոր, միասնական, մշակված, հայերենի երկու ճյուղերի հնչյունական համակարգերին լիուլի համապատասխանող, ժամանակի քննությունը բռնած նոր ուղղագրությունը: Մանավանդ որ այս պահին ԱՄՆ-ում, նույնիսկ դժվար է վստահորեն ասել ավելի շատ արևմտահայե՞ր են բնակվում, թե՞ վերջին տարիներս Հայաստանից արտագաղթած արևելահայեր, որոնց համար ընդունելի միակ ուղղագրությունը նորն է: Այս քայլին չեն դիմում, քանի որ քաջ գիտակցում են, որ հին, ոչ միասնական ուղղագրությամբ գրող սփյուռքը ավելի շուտ կնախընտրի ուղղագրական քաոսը, քան կընդունի նոր ուղղագրությունը:

Սա, իհարկե, ցավալի է, բայց ավելի ցավալին այն է, որ սփյուռքի հասարակական-քաղաքական և կուսակցական որոշ ուժեր, օգտագործելով իրենց ոչ այնքան գիտական, որքան ֆինանսական հզոր լծակները, ամեն կերպ ջանում են արտերկրի ուղղագրական քաոսը տեղափոխել Հայաստան:

Նրանք Հայաստանում ուղղագրության փոփոխության անհրաժեշտությունը չեն կարող հիմնավորել *գիտականորեն:* Դա ոչ ոք չի կարող անել, ոչ անգամ նրանց Պ. Սևակի ասած, մերային համախոհները: Սակայն նրանք ֆինանսավորել կարող են: Վարկի՞ անվան տակ կլինի դա, ինչ-որ «հիմնադրամի» կողմից տրված օգնության թե՞ այլ մի անվամբ, դա էական չէ: Չէ՞ որ ուղղագրությունը փոխելու համար, ի թիվս շատ այլ բաների, նաև փո՞ղ է պետք, շա՞տ, անչա՞փ շատ փող: Ի՞նչ

փույթ, թե մեր զավակներն ու թոռները ոչ միայն պիտի սովորեն նոր հին ուղղագրությունը, այլև պիտի մտածեն, թե ինչպե՛ս մարեն իրենց հայրերի ու պապերի հին ուղղագրությունը վերականգնելու պատրվակով ստացած ու մարսած վարկերը տոկոսներն էլ դեռ չհաշված. չհաշված նաև «օգնության» կարգով ստացված գումարները, որոնք նույնպես պետք է հատուցվեն /ստացված օգնությունը ևս պարտք է, ավելի ծանր պարտք, բարոյական պարտք/:

Բայց միասնականացում բնա՛վ չի նշանակում հետադարձ ռեֆորմ:

Եվ որպեսզի վերջ տրվի լեզվի մասին օրենքի հայտնի կետի շահարկմանը, այն պետք է վերացվի կամ ստանա նոր ու հստակ ձևակերպում: Պետք է միանշանակ արձանագրվի, որ նոր ուղղագրությունը *պարտադիր* է հայաստանաբնակ բոլոր հայերի համար, ինչպես երկրում գործող մնացած բոլոր օրենքները::

Վաղուց լուծված գիտական հարցը, ինչպես նշվեց վերը, պատեհապաշտ ու բախտախնդիր ու երեսպաշտ որոշ մարդկանց ջանքերով ենթարկվեց շահարկման, քաղաքականացվեց, ոմանց համար դարձավ քաղաքական շահաբաժնի /դիվիդենտի/ ձեռքբերման միջոց:

Գիտության, եթե կուզեք ազգության, ողջ հայ ժողովրդի շահերը ստորադասվեցին սուտ ու կեղծ կարգախոսներով նույն այդ ժողովրդի անունից բարբաջող մի խումբ ամբոխավարների շատ թափանցիկ ու չքողարկված եսապաշտական նկրտումներին:

Գիտության դեմ պայքարի մեջ մտավ տգիտությունը: Իսկ տգիտությունը միշտ էլ մարտնչող է ու անզիջում է եղել, քանզի նրա մունետիկները քաջ գիտակցում են, որ գիտական պայքարում հաղթանակ տանել չեն կարող: Պայքարի մեջ մտնելու նրանց միակ խթանը քաղաքական շահութամաս ստանալու ակնկալիքն է: Եվ բնական է, որ այս պայքարում գիտական, տվյալ դեպքում լեզվաբանական փաստարկներն ու ապացույցները, պատմական ակնարկներն ու վերլուծությունները, առողջ տրամաբանությունը տեղ չունեն: Դրանք փոխարինված են կա՛մ կեղծ, ամբոխավարական, սուտ ազգասիրական բնույթի փուչ կրակոցներով, կա՛մ լուտանք-այպանքով, որոնք հաճախ շպրտվում են հայոց անցյալի ու ներկայի մինչև իսկ մեծագույն երախտավորների երեսին:

Սրա արտահայտությունը տեսանք վերը /տե՛ս նախորդ հոդվածները/:

Այսօր բազմաթիվ թերթեր խճողված են հին կոչված, բայց հնի, առավել ևս դասականի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող, անկանոն, անմիակերպ, հին ու նոր կանոնները ոտնահարած ուղղագրությամբ լույս տեսնող հոդվածներով, հրապարակումներով:

Այսպիսով՝ սփյուռքում հայտնի պատճառներով տարածված ուղղագրական կատարյալ քաոսը ոմանց ջանքերով տեղափոխվում է Մայր հայրենիք: Լուրջ վտանգներով հղի այս իրողությունը չի կարող չանհանգստացնել հասարակության լայն զանգվածներին:

Թեև այս հարցերի մասին շատ է խոսվել ու գրվել /մենք ևս բազմիցս խոսել ու գրել ենք դրանց մասին/, սակայն դրանք կրկին լուրջ քննարկման նյութ դարձան 1998թ. ապրիլի 22-ին Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի գիտխորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ լեզվաբանության ինստիտուտի կողմից կազմակերպված գիտաժողովում, որին մասնակցեցին Հանրապետության բոլոր առաջատար լեզվաբանները, ՀՀ կառավարությանն առընթեր լեզվի պետական տեսչության, բուհերի, դպրոցների, գիտական այլ հիմնարկությունների աշխատակիցներ, ուսանողներ, մամուլի ներկայացուցիչներ:

Գիտաժողովը մեկ անգամ ևս հիմնավորեց նոր ուղղագրության լիակատար համապատասխանությունը արդի հայերենի հնչյունական համակարգին և խստագույնս դատապարտեց այդ ուղղագրության դեմ կատարվող ամեն կարգի ոտնձգությունները: Գիտաժողովի արդյունքները հրապարակվեցին մամուլում՝ «Վերջ տալ հայերենի արդի ուղղագրության դեմ կատարվող ոտնձգություններին» վերտառությամբ /տե՛ս «Հայաստան» օրաթերթ, 14, 05, 1998թ., «Հայաստանի Հանրապետութիւն» օրաթերթ,16, 05, 1998թ./: Որոշումը ուղարկվեց իշխանությունների համապատասխան ատյաններին:

Թվում է՝ հարցը պետք է լուծված-փակված համարվեր, մանավանդ որ նոր ուղղագրության հիմնական հակառակորդները, որոնց լիակատար հնարավորություն էր տրվել մասնակցելու հիշյալ գիտաժողովին և հրապարակելու իրենց առարկությունները, ոչ մի լուրջ ու հիմնավոր կռվան չներկայացրին նոր ուղղագրության դեմ:

Սակայն այդպես չեղավ:

Պայքարը, պարզվում է, դեռ շարունակվում է:

«Հայաստան» օրաթերթ, 28, 09, 1999թ.

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ՏՈՂ ..... 3

ԿԱԽՅԱԼ ՇԱՐԱՀԱՐՈՒԹՅԱՄԲ ԲԱՐԴ ՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱՐԴԻ ՀԱՅԵՐԵՆՈՒՄ ..... 5

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ..... 6

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ. Ենթակայական հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ ..... 48

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ. Գոյականի կամ գոյականացված անդամի լրացման հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ /որոշիչ, բացահայտիչ/ ..... 73

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ. Ստորոգելիական հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ ..... 86

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ. Խնդրային հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ ..... 91

Ա. Ուղիղ խնդիր երկրորդական նախադասություններ ..... 91

Բ. Անուղղակի խնդիր երկրորդական նախադասություններ ..... 137

1. *Հանգման անուղղակի խնդիր* ..... 138

2. *Միջոցի անուղղակի խնդիր* ..... 146

3. *Ընդատման անուղղակի խնդիր* ..... 147

4. *Վերաբերության անուղղակի խնդիր* ..... 152

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ. Պարագայական հարաբերություն արտահայտող կախյալ նախադասությամբ շարահարական բարդ նախադասություններ ..... 156

1. *Ժամանակի պարագա* ..... 157
2. *Չևի պարագա* ..... 166
3. *Պատճառի պարագա* ..... 173
4. *Նպատակի պարագա* ..... 180
5. *Պայմանի պարագա* ..... 193

ՀԱՍԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՆԱԼԻ ..... 212
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ ..... 215

ՉԱՓԱԾՈՅԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐ
ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆ, ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆ ..... 223
ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ ..... 224

ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆԻ
ՉԱՓԱԾՈՅԻ ՈՃԱԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՏԱՂԸ ..... 233

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ ..... 233

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ. Խոսքի բանաստեղծականության և բանաստեղծության մեղեդայնության լեզվական տարրերը ..... 236
Ա. ՀԱՆԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ..... 237
1. Համահունչ բառեր ու զուգորդություններ կամ ներքին հանգակցություն ..... 238
2. Արտաքին հանգ ..... 243
3. Քողարկված հանգ ..... 263
4. Բաղաձայնույթ ..... 274
5. Բառակրկնություններ ..... 287
Բ. ՔԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ..... 301

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ. Բնանկարը ..... 328

ՔՆՆԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ
ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՍՔԱՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ
ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ..... 347

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ ..... 347

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ. Պատմականության լեզվական տարրերը ..... 352
Ա. Բառական ատաղձը ..... 354
Բ. Քերականական կառուցածներ. ձևաբանական և շարահյուսական իրակություններ ..... 378

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ. Գրական կերպարի լեզվական անհատականացման մի քանի առանձնահատկություններ ..... 407

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՆԱԼԻ ..... 444
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ ..... 446

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ
ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԵՎ ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ
ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԸ ..... 457

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ ..... 457
ՄԱՍՆ ԱՌԱՋԻՆ ..... 460

*ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԸ*

Ա. Բառապաշարի ընդհանուր պատկերը ..... 460
Բ. Բառապաշարի իմաստային կառուցվածքը ..... 482
1. Բառերի անվանողական իմաստը ..... 482
2. Բառերի գնահատողական իմաստը ..... 487
3. Հուզաարտահայտչական բովանդակությամբ բառեր ..... 491

4. Բառերի բազմիմաստությունը ..... 497
5. Բառերի փոխաբերական իմաստը ..... 506

**ՄԱՍՆ ԵՐԿՐՈՐԴ** ..... 512

**ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆԸ** ..... 512

Ա. Դասական մի քանի ավանդույթներ ..... 512
Բ. Չափ ու կշռույթի հարցեր ..... 534
Բանաստուծը ..... 535
Բանաստողը ..... 540
Ոտքը, անդամը, չափը ..... 567

**ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ** ..... 611
**ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ** ..... 612

**ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐՈՒ ՉԱՓԱԾՈՅԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ՀԱՐՑԵՐ** ..... 613

1. ՈՏՔԸ, ԱՆԴԱՄԸ, ՉԱՓԸ ..... 620
2. ՀԱՆԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ..... 648
Ա. *Հանգը* ..... 649
Բ. *Բաղաձայնությը* ..... 669
3. ԲԱՆԱՏՈՂԸ, ԲԱՆԱՏՈՒՆԸ ..... 673
4. ԲԱՆԱՏՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱՆԳԻ ԴԱՍԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ..... 683

**ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ** ..... 696

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ ..... 697

ՏԵՂԱՇԱՐԺԵՐ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՀՈԼՈՎԱԿԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑՈՒՄ ..... 697

ՍՏՈՐՈԳՅԱԼԻ ԸՄԲՌՆՈՒՄԸ ՀԱՅ ՔԵՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ..... 721

ՎԱՍՏԱԿԱՇԱՏ ԼԵՋՎԱԲԱՆՆ ՈՒ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԸ
/Էդ. Աղայանի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ/ ..... 737

ԽՈՐԵՆԱՑԻՆ՝ ՊԱՐՍԿԵՐԵՆ (مو سس خورناسی- تاریخ ارمنستان) ..... 744

ԼԵՋՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ՆՈՐ ԲԱՌԱՐԱՆ ..... 749

ՀԱՅՈՑ ԵՎ ՊԱՐՍԻՑ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊՈԵՏԻԿԱՆ ..... 753

ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԴԱՐՁՎԱԾԱՅԻՆ ՈՃԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ..... 760

ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉԻ ԵՎ ՀԱՅՈՑ ՍՐԲԵՐԻ ԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՌԱՐԱՆ ..... 765

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵԶՈՒՆ՝
ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ ..... 771

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԽՈՍՔԱՐՎԵՍՏԸ ..... 774

ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ՈՃԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ՝
ԳԻՏԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ ..... 776

## ԱՐԴԻ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՀԱՐԱԿԻՑ ՀԱՐՑԵՐԻ ՄԱՍԻՆ ... ..... 781

ԱՐԴԻ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԵՎ ԲԱԲԵԼՈՆԻ ԱՇՏԱՐԱԿԸ ..... 798

ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԴԵՄ ՊԱՅՔԱՐԻ ՆՈՐ ՓՈՒԼԸ
ԵՎ ԱՐՇԱՎԱՆՔ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅԵՐԵՆԻ ԴԵՄ ..... 805

ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԱՐԴԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՀԱՐՑԸ ..... 812

ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԱՐԴԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՕՐԵՆՔԻ ՈՒԺԸ ..... 822

ԵՎ ԴԱՐՁՅԱԼ ԱՐԴԻ ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ ..... 827

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ԱՄԲԻՈՆ

ԱՐՏԱՇԵՍ Հ. ՊԱՊՈՅԱՆ

# ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱՋՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Չևավորումը՝ Լ. Դ. Պապոյանի

Համակարգչային շարվածքը՝ Ա. Վ. Նավասարդյանի

Տպագրված է «ՔՈՍԹ ՓՐԵՍ» տպարանում:
Ֆորմատ 60x84 1/32, թուղթ՝ օֆսեթ, տպաքանակ՝ 300
Ք. Երևան, Ավան, Չարենցի 9/22
Հեռ. (374 10) 53 65 88, 62 38 63