

**ՁԵՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ԻՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՄԻՍԱՔ ՄԵԾԱՐԵՆՑԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ Կ. Լ.

Գրողի լեզուն և ոճը քննելիս, ի թիվս այլ հարցերի, հետազոտողներն անդրադառնում են նաև քերականությանը: «Նման ուսումնասիրության նպատակն է բացահայտել քերականական երևույթների ու ձևերի դերը գրողի լեզվական մշակույթի այս կամ այն խնդրի լուծման ասպարեզում: Դրանով կպարզվեն քերականական համապատասխան միավորների ոճական արժեքն ու նշանակությունը և գրող-արվեստագետի հակումները այս ուղղությամբ»¹: Այս դիտանկյունով քննենք քերականության բաժիններից մեկի՝ ձևաբանության ընձեռած ոճական հնարավորությունները Միսաք Մեծարենցի չափածոյում:

Գոյականի թիվը քերականական կարգ է: Թե՛ արևելահայերենում, թե՛ արևմտահայերենում գոյականի հոգնակի թիվը կազմվում է եր և ներ հոգնակերտ վերջավորությունների միջոցով՝ չհաշված որոշ բացառություններ: Այս հարցում արևմտահայերենն ավելի բծախնդիր է, արևելահայերենի միայն մարդիկ և կանայք ձևերի դիմաց ունի մարդեր և կիներ ձևերը և այլն: Միսաք Մեծարենցի չափածոյում հոգնակին հիմնականում կազմված է գրական արևմտահայերենի օրենքներին համապատասխան, սակայն տեղ-տեղ նկատելի է շեղում լեզվական նորմից, ինչն արվում է ոճական հատուկ նպատակադրմամբ: Այսպես, լանջ բառը, որ նշանակում է կուրծք և ունի անեզական գործածություն², այդպես էլ հանդիպում է գրականության մեջ, օրինակ.

Գիշեր մը սուգ, անդունդ միառաչ
Հուզեց նրա հոգին ու լանջ...³

Միսաք Մեծարենցն իր քնարերգության մեջ այս բառն օգտագործել է միայն մեկ անգամ և լանջք ձևով («Երազ օրեր»).

Խանդադատանք մը հորդեցավ
Իմ նըվաղկոտ լանջքիս տակ՝ ուր
Դողաց սիրո սարսուռն անցավ՝
Ու թովանքը համբույրին հուր⁴:

Այստեղ ակնհայտ է լանջք-ի ոճական դերը: Ք-ն գրաբարյան հոգնակերտ մասնիկ է, որը մինչ այժմ էլ տեղ-տեղ պահպանել է հոգնակիության իմաստը: Անեզական գոյականը կարծես կրկնակի հոգնակիացնելով՝ հեղինակն ավելի է ընդգծում, խտացնում դրա իմաստն

ու

կարևորությունը:

¹ Պապոյան Ա., Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը, Ե., 1970, էջ 85:

² Հմմտ. Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, Խ. Ա. Ե., 1971:

³ Դուրյան Պ., Երկեր, Ե., 1947, էջ 47:

⁴ Մեծարենց Մ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1981, էջ 157: Այսուհետև այս գրքից արվող մեջբերումների էջերը կնշվեն բնագրում:

Խոսքն այն համբույրի մասին է, որն անկրկնելի երջանկություն է պարգևում մարդուն: Այն խանդաղատանքը, որ քնարական հերոսն զգում է իր կրծքի տակ, պիտի համակի նրա ողջ էությունը, կտրի երկրային ամեն միտք ու մտածումից և տանի դեպի երանություն: Փաստորեն, լանջք-ի դերը կրկնակի է կարևորվում, ինչն անհնար կլիներ ք մասնիկի բացակայության դեպքում: Նմանատիպ օրինակի հանդիպում ենք «Աղերսանք» ոտանավորում.

Դուն՝ որ գիշերուն մեջ հեծեծագին
Կյանքի վարդենիքն ինձի ցուցուցիր... (161):

Վարդը կամ վարդենին ծաղիկներից ամենագեղեցիկն է, ծաղիկների թագուհին, և, կյանքի վարդենիք ասելով, հեղինակն ի նկատի ունի այն, ինչ կյանքում ամենագեղեցիկը և տենչալին է: Ք վերջավորության դերը դարձյալ ռճաստեղծ է: Այստեղ այն բառին տալիս է ոչ միայն հոգնակիության, այլև հավաքականության իմաստ՝ դրանով ավելի ընդգծելով նրա տեղը բառաշղթայում:

Մարդ բառը, որի հոգնակին արևմտահայերենը կազմում է եր վերջավորության միջոցով, իր սովորական, կանոնական կազմությամբ առկա է հեղինակի չափածոյում, ինչպես. «Սա իրիկունն ըլլայի ես, Լի երգովը թռչուններուն, մարդերուն...» (112) կամ՝ «Ժողվել՝ հոգվոյն մեջ ծերերուն, կույսին, մանկան, Պարզ մարդերուն՝ գեղջուկներուն ու բանվորին...» (173) և այլն: Կա նաև մարդ-ը երկրորդ բաղադրիչ ունեցող այծամարդ բարդությունը՝ նույնպես օգտագործված հոգնակի թվով. «Այծամարդեր հովին քնարն են կապտեր...» (111): Հետաքրքրական է, սակայն, որ այս ամենի կողքին կա նաև նույն բառի հոգնակիի այլ կազմություն: «Տերնները կըսեին» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք մարդոց ձևին.

Ոսկի մատիկդ հըպեցիր
Եվ համբույրիդ դըրիր բոց,
Իրիկվան մեջ այս հեշտին
Մարիներուն ու մարդոց... (122):

Սա, արդեն, խոսքն ավելի է մոտեցնում ժողովրդականին, աշխուժություն է հաղորդում, տրամադրությունը դարձնում ավելի մտերմիկ, նաև բոց բառի հետ ստեղծում խաչաձև հանգավորում: Այս բանաստեղծության մեջ կա նման մեկ օրինակ ևս.

Փայփայեցիր հողմավար
Դաշտերուն վարսքը ցանցիր... (122):

Վարս բառի հոգնակին, կազմված լինելով գրաբարյան ք հոգնակերտի միջոցով, խոսքը մոտեցրել է ժողովրդականին, իսկ պատկերը մեծապես շահել է գեղագիտական առումով: Հոգնակիի ոչ սովորական կազմությունների՝ դարձյալ սեռական հոլովով, հանդիպում ենք «Իրիկունս» և «Իրիկվան ձայներ» ոտանավորներում: Դարձյալ առկա է խոսքը ժողովրդականին մոտեցնելու, այլև խոսքին յուրօրինակ գրավչություն, բանաստեղծականություն հաղորդելու միտումը, ինչպես. «Ծառոց ետին ճաճանչավուխտ պաստառ մըն է արևն ոսկի» (127), «Եվ հոգիներ կիյնան անոնց ծնրադիր, Սիրերգությանց ըմպած հըմալքն հըրեղեն» (81):

Հոգնակիի կազմության ոճական մեկ այլ հնարավորություն է այն, որ կարելի է ստեղծել հոմանշային շարք և խուսափել կրկնությունից: Այսպես է աչք բառի դեպքում, որի դիմաց ունենք աչքեր, աչեր, աչվներ հոգնակի կազմությունները. «Սընդուսե գրգվոտ եթերն աչերուդ Ձյունափայլ ճակտիդ պարփակումին տակ, Գոհարատուփն է հմայքով ջերուտ...» (150), «Թաղարներեն մեխակի հույլ մաշվըներ Կը ժպտերգեն հյուղին հրձվանքն անապակ...» (107), «Թող համբուրե՛ աչքս ջահումն *աչքերուդ* կույս» (96):

Մեծարենցի չափածոյում առկա է նաև հոգնակին եզակիի միջոցով արտահայտելու երևույթը: Հոգնակի թվի փոխարինումը եզակի թվով կամ ընդհակառակը փոխանունության մի տեսակն է, որը զգալի տեղ ունի հեղինակի քնարերգության մեջ, ինչպես.

Կենդանություն կը հագնին *ղաշտ* ու լեռներ,

Զվարթ երգերը միշտ կը լսվին *գեղջուկին*... (18):

Ղաշտ և *գեղջուկ* բառերը օգտագործված են եզակի թվով նաև տաղաչափական, հանգավորման խնդիրներից ելնելով, իսկ գլխավոր նպատակը սեղմությունն ու հակիրճությունն է, ինչը խոսքի ամենաէական արժանիքներից է:

Խոսքի սեղմությանն ու հակիրճությանը, նաև իմաստային խտացմանը շատ են նպաստում խոսքիմաստային այլևայլ փոխանցումները: Հայերենին բնորոշ է հատկապես փոխանունությունը՝ ածականի փոխանցումը գոյականի: Ածականը գոյականաբար գործածվելիս ստանում է ոճական բազմաթիվ գործառնություններ: Հիշենք «Նոր տարին» բանաստեղծությունը.

Այս գիշեր հագված, սգված նոր տարին

Առտվան լույսին կըսպասե տենդոտ.

Ոգիներ անդարձ կորգեցին տարի՛ն

Մեր գրկեն *հինին* ձայները ծանոթ... (16):

Հինին ձևն այստեղ նշանակում է հին տարին: Բանաստեղծության առաջին տողում արդեն կա տարի բառը և փոխանունության շնորհիվ այն չի կրկնվել: Բացի այդ, երրորդ տողում առկա է տանել բայի անցյալ կատարյալ ժամանակի հոգնակի թվի երրորդ դեմքի՝ ձևը՝ տարին, որը մասնակի համանունություն է ստեղծում տարի գոյականի հետ՝ նպաստելով ճիշտ հանգավորմանը:

Գոյականաբար հատկապես շատ են գործածվում գունանուն ածականները: Ստանալով հոդ, երբեմն էլ հոգնակի թիվ՝ գունանունները տարբեր բանաստեղծություններում ստանձնում են ոճաստեղծ ինքնատիպ դեր: Մեծարենցի չափածոյում ամենից հաճախ հանդիպող գույնը կապույտն է, ուստի և այդ գունանունն ավելի հաճախ է կիրառվում գոյականաբար: Սա բնորոշ է հատկապես բնության նկարագրությանը նվիրված ոտանավորներին, որոնք հեղինակի ստեղծագործության մի զգալի մասն են: Այսպիսին է «Հիշատակդ» ոտանավորը: Քնարական հերոսը, քարափին նստած, տրվում է քաղցր հիշողությունների. դրան նպաստում են շրջապատող բնությունը, հատկապես ծովի կապույտ ալիքները.

Հույսի շող մը զիս հավետ

Կը կապե նուրբ *կապույտին* ... (149):

Առաջին պահին անգամ չի հասկացվում, թե հատկապես ինչ կապույտի մասին է խոսքը, և հետո միայն հերոսի հոգու հետ խոսող ալիքները բացահայտում են կապույտի իմաստը: Կապույտն այստեղ ունի ևս մի հետաքրքիր դրսևորում: Իբրև ածական գործածվելիս այն գեղարվեստական տեքստում հաճախ է դառնում գունային մակդիր, իսկ վերը նշված հատվածում, երբ գործածվել է գոյականաբար, դարձել է մակադրյալ, և ինքն էլ ունի նուրբ մակդիրը, որը ևս շատ է նպաստել խոսքի գեղեցկացմանը, հուզականացմանը:

Կան բանաստեղծություններ, որոնցում առկա են մեկից ավելի գոյականաբար առնված գունանուն ածականներ: «Ձյան ցնծություն» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, հեղինակը նկարագրում է ձյան պարը, տանիքների՝ ճերմակ էջով ծածկվելը, արևի, նոր հույզերի ու զգացումների սպասող մարդուն.

Ու տոնելու՝ *ճերմակին* փառքն այս ձյունեղեն,
Որ *կապույտին* կը լրծորդվի հորիզոնին ... (100):

Դարձյալ ակնհայտ է նշված միավորների ոճական դերը՝ հատկապես իմաստային խտացման և խոսքի հարստացման առումով:

Հեղինակը հետաքրքիր հնարքի է դիմել «Ջրտուք» ոտանավորում: Նկարագրելով գյուղի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցին՝ բակի հնամենի ծառերով շրջապատված, Մեծարենցը, Աստվածամոր վանք բառակապակցությունը երկու անգամ չկրկնելու համար, այն կարծես բաժանում է բաղադրիչների՝ առաջին տողում դնելով վանք, երկրորդում՝ Աստվածամար բառերը.

Վանքին բակը՝ կ'աղոթեն հսկա ծառեր տարորեն՝
Որոնց տամուկ շուքին մեջ *Աստվածամարն* է կայներ... (94):

Փոխանցումն առկա է երկրորդ տողում, որտեղ վանք բառի բացակայությամբ պատկերն ավելի խորհրդավոր, խոսուն ու կենդանի է դառնում: Ընթերցողն էլ կարծես ավելի ականատես է դառնում և ոչ սոսկ կարդում: Չպիտի մոռանալ, սակայն, որ փոխանցումները հասկանալի են դառնում հիմնականում խոսքային համապատասխան միջավայրում: Վերը նշված օրինակում երկրորդ տողը, առանձին վերցրած, լիովին այլ իմաստ ունի, ըստ այսմ, այն չի կարելի քննել բնագրից դուրս:

Գինով բառաձևը գինի գոյականի գործիական հոլովն է, սակայն հատկանշային իմաստի շնորհիվ այն շատ դեպքերում օգտագործվում է իբրև ածական, այսինքն, կա փոխանցման երևույթ: Մեծարենցի չափածոյում այս բառաձևն օգտագործված է տասներեք անգամ: Մեկ անգամ հանդիպում է իբրև ստորոգելիական վերադիր, տասնմեկ անգամ որոշիչ պաշտոնով՝ ածականական կիրառությամբ: Նաև մեկ անգամ բառն օգտագործված է սեռական հոլովով, այսինքն՝ ցույց է տալիս և՛ հատկանիշ և՛ հատկանիշը կրող առարկան. առկա է կրկնակի փոխանցում.

Գյուղն համորեն կը մըրափե ծոցն արևոտ ժայռերուն.
Տիվանդորրի պահն ըմպած է մեղկ հեշտություն մը պուրփի,
Որ ջուրերուն վրա կը ցանե *գինուի* դողն իր թրթռուն... (44):

«Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...» բանաստեղծության մեջ կա դերանվանական փոխանցման հետաքրքիր դեպք: Քնարական հերոսը Երկնային Տիրոջից

հայցում է անանձնական ուրախություն, որը նա պետք է տա ու նվիրի, անմնացորդ բաշխի իր նմաններին: Սակայն նաև վախենում է, որ կարող է սխալվել, գայթակղվել ու թերանալ իր առաքելության մեջ.

Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր, ուրախությունն անանձնական.

Ու չըլլա՛ որ ծափիս ձայնին երգը՝ գուժկան

Եսիս սենյա՛կն ունենա՛ցո՛ւրտ առանձնաբան... (172):

Եսիս ձևն այստեղ պարզապես անփոխարինելի է: Հերոսը սարսափում է իր անձի վրա կենտրոնացնելուց, անձնասիրությունից, անձը պարարտացնելուց, հեռու է վանում նման մտքերը, վախենում է ամփոփվել ես-ի սենյակում, վախենում է ես-ի մեջ այլոց մոռանալ: Որևէ այլ բառ, քան հող ստացած դերանուն ես-ը, դժվար թե այդքան ճշգրիտ արտահայտեր հեղինակի ասելիքը հերոսի հույզերի ու տագնապների մասին: Ես դերանունը գոյականաբար գործածված է նաև «Բյուրեղի դյութանք» բանաստեղծության մեջ.

Նըշուլագեղ ու պայծառ ցուքով վճիտ իր *Եսին*... (65):

Ածականը քերականական կարգերով հարուստ չէ, ունի միայն համեմատության աստիճաններ, որ ստանում են որակական ածականները: Արևմտահայերենում բաղդատական աստիճանը կազմվում է ավելի, ավելի-քան, երբեմն ալ բառերի, իսկ գերադրականը՝ ամենա, ամենեն, էն բառերի, նաև *գույն* ածանցի միջոցով: Նկատելի է, սակայն, որ Մեծարենցն իր չափածո խոսքում այնքան էլ տուրք չի տալիս կանոնարկված ձևերին: Ավելի բառի միջոցով հեղինակի քնարերգության մեջ հանդիպում ենք բաղդատականի կազմության չորս դեպքի, որոնցից երկուսը «Ծաղկե քառյակ» բանաստեղծության մեջ, ինչպես.

Այդ պատկերը շատ *ավելի*

Հուզիչ է՝ *քան* քերթողին

Հույզով մանհուն, անպատմելի

Գրած տողերն քառյակին (138):

Կողք կողքի դիտելով արարչագործությունն ու մարդկային ստեղծագործությունը՝ հեղինակն աներկբա նախապատվությունը տալիս է առաջինին՝ բնության մեջ տեսնելով կատարյալը: Այս բանաստեղծությունն առհասարակ հիմքում ունի առավելական համեմատություններ, որոնցից մեկն էլ կազմված է ոչ թե ավելի, այլ *նվազ* բառի օգնությամբ.

Նկարագեղ ոճով գծված

Պատկերն հուզիչ է *նվազ*,

Քան դաշտերե լայնատարած

Քաղված ծաղիկն հեշտանագ (138):

«Վայրկյաններ» ոտանավորում կա *ալ ալեղի* բառերով կազմված բաղդատական կառույց.

Ու չեմ հիշեր ցորեկն ասոնք, երբ խունկե

Ա՛լ ալեղի հեշտ բուրմունք մը մեղկօրոր

Իր ծփանքին մեջ հույզերս կը լլկե... (59):

Ածականի գերադրական աստիճանի կազմության հիմնական միջոցը ամենա և ամենեն մասնիկներն են: Արձանագրենք, որ Մեծարենցի չափածոյում չենք հանդիպում

նման կազմության գեթ մեկ դեպքի, ինչը ևս պետք է դիտել իբրև հեղինակի ոճի մի առանձնահատկություն: Գույն վերջածանցով կա միայն մեկ բառ՝ օգտագործված երկու անգամ «Մարմնի վերք, սրտի վերք» բանաստեղծության նույն տան մեջ: Խոսելով այս երկու վերքերի մասին՝ քնարական հերոսը հիշում է դրանց պատճառած ցավը, քամած արցունքները, սակայն համեմատության եզր չի գտնում այս երկուսի միջև: Եթե մարմնի վերքը դառն է, ապա սրտի վերքը ոչ թե ավելի դառն է, այլ դառնագույն, եթե մարմնի վերքն ունի սպեղանի, բալասան, սրտի վերքն ուղեկցում է մարդուն ողջ կյանքի ընթացքում, և նրա սպեղանին միայն երկնքում է պահված:

Սրտի վե՛րքը, ո՛հ, *դառնագույն* է, Աստվա՛ծ,

Սևով անքակ, խոցերով ժանտ է պատած:

Խեղճ ու թշվառ կամ տաքամերժ ու լքված

Սրտի վե՛րքը, ո՛հ, *դառնագույն* է, Աստվա՛ծ... (19):

Ածականի գերադրական աստիճանը Մեծարենցը կազմում է նաև այլ ձևերով: «Բաժանված սիրտեր» բանաստեղծության մեջ կարդում ենք.

Հեքոտ շունչեր կու գան ման,

Ու հրրճվանքով կը ժրպտինք:

Կերկնեն կապույտ *մ'աննման*

Բիլ ծովն անհուն ու երկինք... (143):

Աննման՝ այսինքն, նմանը չունեցող, լավագույնը: Հեղինակի հետ անհնար է չհամաձայնել, քանի որ կապույտի ավելի գեղեցիկ դրսևորում, քան երկինքն ու ծովը, պարզապես անկարելի է պատկերացնել: Աննման բառն արտահայտում է գերադրականի իմաստ՝ կազմված լինելով ան ժխտական նախածանցի միջոցով: Բանաստեղծի չափածոյում նմանատիպ կազմություններ էլի կան, ինչպես՝ անգին, անհաս, անպատմելի, անթիվ, անվերջ և այլն: Երբեմն բանաստեղծական մեկ տան մեջ առկա են գերադրական կազմության մեկից ավելի օրինակներ, որոնց դերն անուրանալի է խոսքը ոճավորելու հարցում, ինչպես.

Իմ սիրտս ալ տրոփուն կը փղձկի հանկարծ,

Եվ գայն կը ծեծեն հույզեր *անհամար*:

Անհաս տենչերու ճիգեր մշտաբարծ

Կը լուսավորեն իր մռայլ կամար (26):

Բազմազան ու բազմաբնույթ լեզվաոճական կիրառություններ ունեն բայի եղանակաժամանակային ձևերը: Խոսքային միջավայրում իրենց բուն, առաջնային իմաստից զատ, սրանք կարող են ձեռք բերել նաև հարաբերական իմաստներ՝ կախված ասելիքի առանձնահատկություններից: Օրինակ, հայտնի է, որ «Հրամայական եղանակը ցույց է տալիս խոսողի կողմից խոսակցին ուղղված կամք, կարգադրություն. կամ հրաման որևէ գործողություն կատարելու կամ չկատարելու վերաբերյալ»⁵: Մինչդեռ գեղարվեստական խոսքում, այս դեպքում Միսաք Մեծարենցի քնարերգության մեջ, հրամայական եղանակը դրսևորում է միանգամայն տարբեր նրբերանգային առանձնահատկություններ: Դիտարկենք դրանցից մի քանիսը: «Ձմրան պարզ գիշեր» բանաստեղծությունը

գիշերային

⁵ Սևակ Գ., Ժամանակակից հայոց լեզվի դասընթաց, Ե., 1955, էջ 303:

պատկերների ու տեսիլների մի ամբողջություն է: Գիշեր, երբ երազները մոտենում են իրականությանը, իսկ սպասումը դառնում է քաղցր, բայց և տաժանագին: Հրանտ Թամրազյանի խոսքով՝ «Ահա Մեծարենցի ինքնաբնութագրումներից մեկը, որը իրիկնային ու գիշերային երգերի բանալին է և ցույց է տալիս այն խորհրդավոր մերձավորությունը, որ կա գիշերային անսահման լռության, թաց կախարդանքի և մենակ, վիրավոր հոգիների միջև: Ցերեկվա բիրտ աղմուկից ու կյանքի սարսափներից ձերբազատված՝ նրանք սուզվում են բնության խորհուրդների մեջ, գիշերվա մեջ ծավալվում է վիշտը, դառնում յուրօրինակ ինքնահանգստացում ու մխիթարություն...»⁶: Մեծարենցը գրում է.

Պարզ, լուսածածան, հրաշալի՜ գիշեր,
Հոսե՛լ արտիս մեջ դյութանքիդ ալիք.
Ճերմակ երազիդ ցայտքերեն մեղրիկ
Պուտ պուտ կաթեցո՛ւր հոգվույս սիրաջեր... (29):

«Արևին» բանաստեղծության մեջ հերոսը տվնջյան լուսատուից հայցում է բուժիչ ջերմություն, քնքշանք, սեր, այն ամենը, ինչի կարիքն ունի մարդը՝ առօրյա թոհուրոհի, դժվարությունների մեջ: Արևին ուղղված խոսքը կառուցվում է հրամայական եղանակով արտահայտված բայերով.

Պլլե՛ զիս բոցեղեն ցանցերուդ մեջ
Ու օրորե՛ ջերմագին... (70):

Բանաստեղծության առանցքային գաղափարն արտահայտող տողը՝ «Շողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվա՛նդ եմ», կրկնվում է հինգ անգամ: Նըշված երկու բանաստեղծություններն ավելի ճիշտ հասկանալուն օգնում է Մեծարենցի՝ Վարդան քահանա Արալանյանին գրած նամակը: «Բնչո՞ւ տիեզերքի Հոգիին հետ չես խոսակցիր» կը գրեք. բայց դիտելի է որ իմ գրեթե բոլոր քերթվածներս այդ մեծ խոսակցության կը նկրտին, որքան որ ալ իմինս չըլլա Աստուծո հետ դեմ հանդիման խոսակցություն, բայց ո՞չ ապաքեն Աստված ամեն տեղ է: Ձմրան Պարզ գիշերվան մեջ հծծած աղոթքս և Արևին ուղղած պաղատանքս Իրեններուն, հետևաբար և Իրեն համար էր...» (288): Այսինքն, մի դեպքում՝ աղոթք, մյուս դեպքում՝ պաղատանք. երկուսն էլ արտահայտված հրամայական եղանակի բայերի միջոցով:

Մեծարենցի քնարերգության մեջ հրամայական եղանակի բայաձևերը երբեմն շեշտ չեն կրում, ոչ իսկ բացականչական նշան: Կարծես այս կերպ հեղինակն ավելի է ընդգծում դրանց «ոչ հրամայական» լինելը. «Աղերսանք» բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսը ամենանուրբ խնդրանքով ու աղերսանքով է դիմում սիրած էակին.

Կաթեցուր հոգվույս մեջ հույզը կյանքին,
Դո՛ւն, երազներու ծաղիկ դողդոջուն... (161):

Կան նաև բանաստեղծություններ, որոնց բոլոր տներում առկա է հրամայական եղանակի բայ ստորոգյալը (որոշ բանաստեղծություններում՝ նույն բառով արտահայտված), ինչը ասելիքին լրացուցիչ հնչեղություն է հաղորդում («Տո՛ւր ինձի, Տեր...», «Երգ», «Արևին», «Տերները կըսեին», «Եկուր», «Աղերսանք», «Սիրաձայն հծծյուններ»):

Մեծարենցի չա-

⁶ Թամրազյան Հ., Բանաստեղծության հազարամյա խորհուրդը, Ե., 1986, էջ 249:

փածոյում հաճախակի է նաև ըղձական եղանակի կիրառությունը: Քնարերգության մեջ այն առհասարակ շատ գործածական է, քանի որ բանաստեղծությունը եղել և մնում է առավելաբար երազի, տեսիլի գրականություն: Մեծարենցի ստեղծագործություններում այն ունի առանձնահատուկ տեղ ու դեր, և հատկապես մեծ է ըլլայի բառաձևի նշանակությունը: Նշենք միայն, որ ըլլալ-ը հեղինակի չափածոյում ամենահաճախակի հանդիպող բառերից է՝ ընդհանուրը 96 կիրառություն, իսկ բայերի մեջ քանակով երկրորդն է՝ զիջելով միայն է օժանդակ բային: Այս բայը, բնականաբար, հաճախ է հանդիպում «Ըլլայի՛, ըլլայի՛» բանաստեղծական շարքում. մինչև անգամ կան ոտանավորներ, որոնց բոլոր տներում ներկա է «ըլլայինը», ինչպես «Իրիկունը», որի բոլոր տներն սկսվում և, բացառությամբ մեկի, ավարտվում են նույն՝ «Սա իրիկունն ըլլայի ես» տողով: Քնարական հերոսը պեղում, վեր է հանում երեկոյի՝ իրիկունի գաղտնի հրապույրները, թափանցում նրա թաքնված գեղեցկությունների աշխարհը, միաժամանակ ցանկանում այդ ամենից բաժին հանել բոլոր-բոլորին: Հոգու այս տենչը Մեծարենցն արտահայտում է հիմնականում վերը նշված տողի կրկնության միջոցով.

Սա իրիկո՛ւնն ըլլայի ես,

Համայնական, չքնաղ, քաղցրիկ, լուսագես.

Եվ ամենուն տայի հուրքես, ոսկիես:

Սա իրիկո՛ւնն ըլլայի ես (113):

Ասելիքին համահունչ՝ բանաստեղծության մեջ կան ըղձական եղանակի այլ բայաձևեր՝ հպելի, ծփայի, տայի: Շարքի մեջ ըլլայի-ներն արտահայտում են տարբեր իղձեր ու երազանքներ, ինչպես՝ լինելու «ալիքներուն վրա ոստոստող հովը», «ուղևորին ժամանման սպասող հյուղը», «բարձունքներու լայնշի ճամբան», և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ մեծարենցյան իղձերը տանում են դեպի բնություն, բնության հետ միաձուլում՝ համապատասխան բնութենապաշտ հեղինակի ընկալումներին:

Սահմանական եղանակի ներկա ժամանակը ևս Մեծարենցի գրչի տակ դրսևորել է յուրօրինակ կարողություններ: Հիշենք հեղինակի բանաստեղծություններից մեկը, որն սկսվում է «Ձյունին վրայեն կերթաս, արև՝ ձյունածաղիկ» տողով: Առաջին հայացքից սովորական պատմողական նախադասություն է, որի ստորոգյալն էլ ցույց է տալիս ընթացքի մեջ եղող գործողություն, և միայն սիրած էակին «արև ձյունածաղիկ» բառերով դիմող փոխաբերությունն է, որ խոսքին բանաստեղծականություն է հաղորդում: Սակայն հեղինակը ընթերցողին քիչ-քիչ փոխադրում է հերոսի երևակայության զարմանալի աշխարհը, ականատես դարձնում նրա հմայքներին.

Ձյունին վրայեն կ՛երթաս, արև՝ ձյունածաղիկ,

Կերթաս, ո՛վ կույս, ձյունին վրայեն իմ սրտիս,

Հորինելով գույնյան կայծեր ու աստղիկ.

Իմ տաղարանս՝ ուր դուն կերգես, կը ժպտիս (180):

Սահմանական ներկայով արտահայտված բայերը՝ կերթաս, կերգես, կը ժպտիս, ցույց են տալիս գործողություններ, որոնք դժվար է ասել, թե երբ են կատարվում: Ավելի ճիշտ կատարվում են խոսելու պահին, կատարվել են դրանից առաջ, կատարվելու են հետո. ուղեկցել են հերոսին և գուցե

ուղեկցելու են ողջ կյանքի ընթացքում: Ճիշտ է ասվել, որ «ներկայի իմաստային բազմապլանայնությունը (բացի ներկայից նաև անցյալի, ապառնիի նշանակություն ունենալը) թույլ է տալիս այն կիրառելու տարբեր իրավիճակներում, իրականության տարբեր փաստեր նկարագրելու համար: Ներկայի նման իմաստային ընդգրկումն ավելի ցայտուն է երևում մտածական, ասացական, հոգեվիճակային իմաստ ունեցող բայերի զանազան գործառնությունում, քանի որ այդ բայերի արտահայտած գործողությունները հատուկ են բոլոր ժամանակների բանական էակներին»⁷: «Խենթեր» բանաստեղծության հերոսը՝ խենթը, սպասում է շրջապատի ուշադրությանն ու կարեկցանքին, որը շատ է ուշանում: Հայտնի չէ, թե որքան է պետք սպասել, և արդյոք սպասումն ի վերջո կտա՞ իր բաղձալի պտուղը: Սահմանական ներկայով արտահայտված կսպասե բայաձևը բանաստեղծության երրորդ մասում հեղինակը գործածել է վեց անգամ՝ ավելի շեշտելով նրա տևական բնույթ ունենալը և միայն ներկա պահով չսահմանափակվելը.

Դեռ *կսպասե՛*՝ պզտիկ բառ մը մեղրանույշ,

Դեռ *կսպասե՛*՝ գորովանքի ճրագն արծարծ

Դեռ *կսպասե՛*՝ որ խավարին մեջ հանկարծ

Հին սիրական ուղին ցույց տան, այսքա՛ն ուշ... (189):

Սահմանական եղանակի անցյալ կատարյալ ժամանակը գեղարվեստական խոսքում երևան է հանում երկրորդական բնավորություններ: «Երազ օրեր»-ը գարնան կարմիր ծաղկի և նրա բերած երջանկության գողտրիկ պատմությունն է, որն ավարտվում է հետևյալ կերպ.

Հոն ժըպտեցավ կյանքը ինձի,

Հըմայքներու հյուլովն անցավ,

Եվ ուրվական մը կասկածի

Անոր մոտեն երբեք *չանցավ* (157):

Ուշագրավ է չանցավ ձևի գործառնությունը: Որ այն չի վերաբերում միայն անցյալ մի որևէ ժամանակակետի, հասկանալի է թե՛ իմաստից, թե՛ երբեք մակբայի առկայությունից: Ենթատեքստից կարելի է կռահել, որ հերոսը համոզված է, թե կասկածի ուրվականը չի էլ անցնելու, այսինքն՝ ապագայում էլ այս գործողությունը չի կատարվելու: Փաստորեն, անցյալ կատարյալը մատնանշել է տրամաբանական երեք ժամանակային իմաստ՝ նպաստելով և՛ խոսքի ոճավորմանը, և՛ լեզվական քիչ նյութով ավելի ծավալուն տեղեկատվություն հաղորդելուն:

Ոճական զանազան առանձնահատկություններով օժտված են նաև չթեքվող խոսքի մասերը, սակայն համեմատաբար ավելի քիչ, քան վերը նշվածները: Մակբայի ոճաստեղծության հետաքրքիր օրինակի ենք հանդիպում «Մահը» ոտանավորում, որտեղ բոլոր տողերն սկսվում են հիմա ժամանակի մակբայով, ինչն ստեղծում է յուրօրինակ ժապավեն: Յուրաքանչյուր հիմա-ն ժամանակի հաջորդ պահն է, որ ներկայանում է մանկական զրույցի միջոցով՝ պարզ, բայց ամեննին ոչ պարզունակ, հստակ ու գեղարվեստական.

⁷ Մկրտչյան Ռ. Խ., Ժամանակակից հայերենի ձևաբանական ոճաբանություն, Ե., 1992, էջ 222:

- Հիմա աղբյուրեն անցան:
- Հիմա այգիէ՛ն ալ անցան:
- Հիմա գերզմանատո՛ւնն են:
- Հիմա թաղեցի՛ն... (155):

Այսպես ընթերցողի աչքի առջևից անցնում է սգո թափոքի երիզը և հասնում մանկան շուրթերից հնչած խորն ընդհանրացման, որ հեղինակը բանաստեղծության վերջում կրկնում է չորս անգամ, իսկ հիմա-ն՝ իբրև ժամանակի մակբայ, չափազանց ընդլայնում է իր սահմանները. «Հիմա ալ չը պիտի գա...» (155):

«Ցայգանվագ» բանաստեղծության մեջ գտնում ենք տարածական կապերի ոճական հետաքրքիր կիրառություն: Այստեղ մոտ և հեռու կապերը գործածվել են կողք կողքի՝ արտահայտելով ոչ թե հակադրություն, այլ անանջատություն: Այս կերպով ամբողջանում է արևելքի ջինջ գիշերվա տեսարանը, ուր անտառի ամեն անկյուն թափանցում է արծաթացող լույսը.

Ծառաստվերի տակ սխրալի,
Բուներուն մոտ ու հեռու,
Ջինջ հեղեղը կը թավալի
Արծաթացող լույսերու... (34):

Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ հեղինակը մինչև կապը փոխարինում է ց նախդիրով, որը գրաբարում ուներ ժամանակի և հանգման նշանակություն, և որը նույնպես հարստացնում, գեղեցկացնում է խոսքը.

Կյանքի փարփառ երգն ոսկեսար, գեղանի,
Որուն *ցվերջ* ունկնդրեցի դողալով... (20):

Թեև շաղկապները սովորաբար աչքի չեն ընկնում ոճական կիրառության բազմազանությամբ, սակայն Մեծարենցի քնարերգության մեջ տեղ-տեղ դրսևորում են խոսքը ոճավորելու իրական կարողություններ: Նշենք նաև, որ հեղինակի չափածոյում ամենահաճախ կիրառվածը ու շաղկապն է՝ 552 դեպք: «Հյուղը» ոտանավորում այն օգտագործված է տասնհինգ անգամ, որից տասներեքը՝ տողասկզբում՝ ստեղծելով բազմաշաղկապության հիանալի օրինակ: Դրա շնորհիվ խոսքը դարձել է ավելի ճկուն, գործողությունները՝ սահուն ու կապակցված:

Ու գգվանքիս կանչելի
Ես ճամբորդներն անժաման,
Ու ճամբուն վրա մենավոր,
Ու ճամբուն վրա ոսկեման,
Եկվորներուն դիմավոր՝
Ծըխանիս ծուխն ամպեի... (115):

Ձայնարկությունները, լինելով զգացական, հուզական ոլորտի բառեր, ոճական առումով արժեքավոր են: Մեծարենցի չափածոյում հաճախ են հանդիպում ահ, ավաղ, հապօն, օհ ձայնարկությունները: Ուշագրավ է հոյհոյի կիրառությունը «Ջրտուք» բանաստեղծության մեջ: Այս բառը հեղինակի չափածոյում հանդիպում է երեք անգամ՝ երեքն էլ այս նույն ոտանավորում: Հոյհոյ-ը կազմված է հոյ ձայնարկության կրկնությամբ,

որն ունի ցնծության, քաջալերանքի իմաստ⁸, և այսպիսով իմաստն ավելի է խտացել: Ինչպես նշվել է, «Ձայնարկություններն ըստ գործածության ընդհանրապես հասարակ կամ ժողովրդական են և խոսքին տալիս են ժողովրդականության ոգի...»⁹: «Ջրտուրը» գյուղական առօրյայի մի գոտորիկ, բանաստեղծական պատկեր է, և հոյհոյ ձայնարկությունը խոսքն ավելի է մոտեցրել ժողովրդականին, ինչպես. «Հոյհոյ, գետը կը թրջե ցայգուն քամակն արծաթված... Հոյհոյ, առուն հորդառատ դալարին ծոցն է նետվեր... Հոյհոյ, առուն կը հասնի ցանկապատին քովերեն» (94):

Այսպիսով, Միսաք Մեծարենցի քնարերգության մեջ տեղ գտած բոլոր խոսքի մասերի, քերականական կարգերի, ձևաբանական իրականությունների ոճական կիրառությունները խոսքը ոճավորելու հարցում առաջնակարգ դեր ունեն: Շատ անգամ հենց սրանցով են պայմանավորված խոսքի հարստությունը, գեղեցկությունը, նաև սեղմությունը, պարզությունը և այլնայլ արժանիքներ:

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОРФОЛОГИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ В ЛИРИКЕ МИСАКА МЕЦАРЕНЦА

АРАКЕЛЯН К. Л.

Резюме

В лирике Мисака Мецаренца морфологические реалии являют большую стилистическую ценность. Образование множественного числа существительных, как и других грамматических категорий, формы глагольных времен и наклонений, сравнительные степени прилагательных, различные переходы частей речи, а также нефлектирующиеся части речи обуславливают неповторимость поэтического мышления Мисака Мецаренца.

⁸ Հմմտ. Աղայան Էդ., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Ե., 1976:

⁹ Պողոսյան Պ. Մ., խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք առաջին, Ե., 1990, էջ 332: