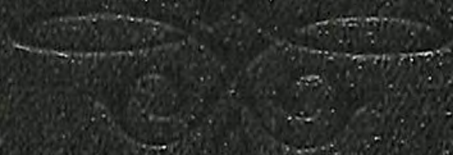


ԴԱՎԻԹ ԳԱՍԴԱՐՅԱՆ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ
ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆԸ



ԵՐԵՎԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ДАВИД ГАСПАРЯН

СТИХОСЛОЖЕНИЕ
АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1979

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԴԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ
ՏԱԴԱԶՄՓՈՒԹՅՈՒՆԸ

A
69426
62328



«Կ ա տ ա ս խ ա ն ա տ ու խ մ բ ա գ ի ր
ՀՍՍՀ ԳԱ քղրակից-անդամ է. Մ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ

Գիտությունների ակադեմիայի ակադեմիկոս է. Մ. ԳՍԼՍՏՅԱՆԸ

Գասպարյան Դավիթ

Գ 316 Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը/ Պատ.
խմբ. Է. Մ. Զրբաշյան.—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ, հրատ.,
1979.—378 էջ.

Ուսումնասիրությունը նվիրված է նորագույն շրջանի հայոց բա-
նաստեղծության տաղաչափական փնտռությանը, ընդգրկվող ժամա-
նակաշրջանը ըստ պոեզիայի պատմական զարգացման առանձնա-
հատկությունների բաժանված է չորս գլուխների, որոնցում փնտռության
է ենթարկվում այդ տարիների բանաստեղծական ժառանգությունը:
Փորձ է արվում տաղաչափական վերլուծությունները կատարել շա-
փածո խոսքը կազմող բոլոր տարրերի փոխադարձ պայմանավոր-
վածությանը բնորոշ համակցական եղանակով: Աշխատությունը զըր-
ված է տեսական-պատմական մոտեցմամբ:

70202

Գ 703(02)—79 54—78 460 3000000

8 Apr 2

ԳՄԴ 83.3 Հ 7

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Պոեզիայի պատմության որևէ շրջանի տաղաչափությունը կարելի է ուսումնասիրել տարբեր սկզբունքներով: Ասենք, ըստ բանաստեղծության կառուցվածքային հիմնական տեսակների տարբերակման [ա) երգեցիկ-մեղեդային բանաստեղծություն, բ) խոսակցական-հոետորական բանաստեղծություն, գ) ազատ ոտանավոր] կամ՝ ըստ տաղաչափական համակարգերի և ռիթմական գործոնների բնությունը:

«Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» ուսումնասիրության մեջ ընդգրկվող ժամանակաշրջանի բանավեճի տաղաչափական բնությունը կատարվում է չափածո խոսքի պատմական զարգացման ընթացքին համապատասխան: Փորձ է արվում չափածո խոսքի տաղաչափությունը չկարել խոսքը կազմող կառուցվածքային մնացած տարրերից, տաղաչափական ներքին բաղադրամասերը չմեկուսացնել մեկը մյուսից, այլ՝ ընդհակառակը, պայմանավորել իրարով և ձևական ամեն մի դրսևորում հաշվի առնել որպես իմաստակիր գործոն: Տաղաչափական ամեն մի տարր պայմանավորված է մյուս տարրերի դրսևորման ձևով: Դա հաշվի չառնել կամ դրանք՝ կարել իրարից՝ նշանակում է խաթարել երևույթի արժեքավորման միասնական հիմքը: Պատկերային մտածողության փոփոխությունը փոփոխում է խոսքի կառուցվածքը, կառուցվածքային ամեն մի տարրի փոփոխություն՝ փոփոխություն է մտցնում մնացածների մեջ, մի խոսքով, ամեն ինչ գտնվում է համակցական կապի մեջ և ոչինչ չկա պատահական ու մեկուսի: Ուսումնասիրության մեջ տաղաչափական բնությունը կատարվում է խոսքի ռիթմական կազմի բաղադրյալ գործոնների միասնությամբ, որովհետև այդ միասնությամբ է մեզ ներկայանում ստեղծագործությունը: Բոլոր դեպքերում պետք է հաշվի առնել, որ «Գեղարվեստական ստեղծագործության ձևը հասարակ գոմար չէ (ռիթմ+հանգ+բառ), այդ բաղադրիչները միանում են ոչ թե մեխանիկորեն, այլ՝ օրգանապես» (187, 16):

Տաղաչափության հարցերի համակողմանի բնության համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել ստեղծագործողի խառնվածքի ու պատկերա-

լին մտածողության բնույթը, ռեալական յուրահատկություններն ու պատումի ձևը, խոսքի հորինման սկզբունքներն ու գեղագիտական կողմնորոշումը և շատ այլ առանձնահատկություններ, որոնք այս կամ այն կերպ մասնակցում են ասելիքի կազմավորման ընթացքին:

Ուսումնասիրությունը գրված է տեսական-պատմական մոտեցմամբ, որի ընձեռած հնարավորությունները բանաստեղծական խոսքի տաղաչափական կառուցվածքի ամբողջական բնկության համար ավելի լայն են ու տարողունակ: Հետազոտության նպատակը եղել է տաղաչափական ձևերի բնկությունը ամեն դեպքում ծառայեցնել բանաստեղծության էության պարզաբանման խնդիրներին:

Ուսումնասիրության մեջ XX դարի (մասնավորապես՝ 20—70-ական թթ.) հայացք բանաստեղծությունն ըստ պատմական զարգացման բաժանված է մասերի: Չափածո խոսքի գեղարվեստական առանձնահատկությունների հաջորդական փուլերով բացահայտվում է տվյալ շրջանի բանարվեստի տաղաչափական «դեմք»:

Հղումների աղբյուրները հշվում են մեջբերումների կողքին. առաջին թիվը գրքի համարն է ըստ վերջում գետեղված օգտագործված գրականության ցանկի, երկրորդը՝ գրքի էջը: Մամուլից կատարված մեջբերումները ևս նշվում են տեքստում, հապավումներով տրվում է մամուլի սնվանումը (հապավումների համարժեքները տես վերջում), այնուհետև նշվում է հրատարակության թիվը, համարը և էջը: Տողատակում տրվում են միայն մի քանի ծանոթագրություններ:

Ն Ե Ր Ա Ծ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՌԻԹՄ: ՀԱՅԵՐԵՆԻ ՏԱՂԱԶԱՓՈՒՅԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ

Բանաստեղծությունը առաջին հերթին ռիթմիկ խոսք է: Ռիթմը գոյանում է խոսքի կառուցվածքային բաղմամբով տարրերի միասնությունից: Տաղաչափական տարբեր գործոններ՝ ըստ իրենց կազմության բլոկների, դասավորության կարգի և փոխադարձ կապի առանձնահատկության, ստեղծում են ռիթմական տարբեր համակցություններ: Ռիթմի դերը անփոխարինելի է բանաստեղծական խոսքի մեջ և նրա բացառումը, ինչպես նշում է Յու. Տինյանովը «...ոչնչացնում է բանաստեղծության յուրահատկությունները և դրանով իսկ, մի ավելորդ անգամ, ընդգծում նրա կառուցվածքային դերը պոեզիայի մեջ» (181, 42):

Բանաստեղծության ռիթմի ծագումն ու զարգացումը հրկարատե ու պատմական պրոցեսի արդյունք է: Ինչպես նկատում է գերմանացի գիտնական Կ. Բյուխերը, ռիթմը սկզբնապես հատկանշական չի եղել խոսքին, այն աստիճանաբար ձևավորվել է աշխատանքային շարժումների, նախնական պարերի, երգերի ու խոսքի մեջ, ժամանակի ընթացքում հարստացել, բարդացել և դարձել բանաստեղծության կառուցվածքային գործոն (147): Ռիթմի ուսումնասիրությունը ընդգրկում ու բարդ խնդիր է, առանց որի էության բացահայտման անհիմն կլինի խոսել տաղաչափության և բանաստեղծության կառուցվածքային առանձնահատկությունների մասին:

Ռիթմի ծագման, էության, կազմության, խոսքի մեջ ունեցած դերի ու նշանակության մասին սկսած Արիստոտելից մինչև նորագույն ուսումնասիրողները արտահայտել են զանազան կարծիքներ: Հարցի բարդության և կարծիքների բաղմադանության հետևանքով տաղաչափադիտության մեջ դեռևս չկա ռիթմ հասկացության վերջնական ու լիարժեք բնորոշում: Մասնագետներից ոմանք հակված են եղել ռիթմը նույնացնելու տաղաչափական որևէ գործոնի հետ: Այսպես, Ն. Շուլզովսկին գտնում

էր, որ ռիթմը «...զարգանում է շափական շրջանակների սահմաններում: ...Որոշակի շափի հերթագայութունը տողի հաջորդական հոսանքի մեջ ստեղծում է ոտանավորի ռիթմը: Ռիթմական միավորը կլինի տվյալ շափը» (189, 19, 25): Մի առիթով նույն կարծիքն է հայտնել նաև Վ. Ժիրմունսկին. «... առանց շափի չկա ռիթմ...» (154, 63): Բ. Տոմաշևսկին զարգացրել է միանգամայն հակառակ տեսակետ. «Ռիթմ ասելով մենք հասկանում ենք խոսքի որոշակի հնչյունական կազմակերպումը: Երբ խոսում ենք լեզվի ռիթմի մասին, մենք ի նկատի ունենք հնչյունական համակարգը, հնչյունական հաջորդականությունը և ոչ թե որևէ այլ հարաբերություն» (179, 293-294): Այս մասին Տոմաշևսկին արտահայտվել է նաև մեկ այլ առիթով (178, 8, 21—22): Հարցին այլ կերպ է մոտենում Լ. Տրմոֆեևը. «...բանաստեղծության ռիթմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հնչերանգի կազմակերպման յուրահատուկ ձև» (175, 70): Մեկ ուրիշը՝ Վ. Պավլովան, ելնելով բանաստեղծական խոսքի ուսումնասիրության փորձարարական հնչյունաբանության մեթոդական դիրքերից, նշում է, որ բանաստեղծության ռիթմական կառուցվածքը լեզվական, արտասանական կառուցվածք է (174, 212):

Բանաստեղծական ռիթմին տրված բնորոշումների և կարծիքների մեջ իշխող է այն տեսակետը, ըստ որի ռիթմը ձևակերպվում է որպես նույնական դիրքերում տաղաշափական, կառուցվածքային տարբեր տարրերի համաշափ պարբերական կրկնություն: Առավել կարևորություն և դիտական հիմք ունեն այն կարծիքները, որոնցում ռիթմը դիտվում է որպես խոսքը կազմող մի շարք տարրերի համակցություն, որոնց կարգավորված շարժումն էլ առաջացնում է ռիթմ: Բանաստեղծական ռիթմը ընդհանուր առմամբ այդպես ևն բնորոշում Զ. Շելինգը (184, 196—199), Վ. Բրյուսովը (146, 9), Մ. Աբեղյանը (2, 18,) Օվսյանսկի-Վուլիկովսկին (169, 6), Մ. Վերլին (148, 133—135), Ա. Կոնդրատովը (157, 17), Գ. Աբրամովիչը (142, 195), Յու. Լոտմանը (160, 67), Բ. Մեյլախը (173, 4), Վ. Խուլենիկովը (182, 37) և ուրիշներ: Վ. Բրյուսովը ընդգծում էր ռիթմի կապը շափածո խոսքը կազմող մի շարք գործոնների՝ այդ թվում շափի և շափի ձևափոխությունների, արտասանության արտահայտչականության (առոգանության) և արտասանողի ձայնի բարձրության հետ (146, 9): Իր «Սիմվոլիզմ» գրքում ռիթմին տված ինքնատիպ բնորոշումից հետո (144, 396—397), որը ժամանակին լայն խոսակցության առիթ դարձավ, հետագայում ռիթմի կազմության կոմպլեքսային բնույթը առանձնացրեց նաև Ա. Բելին, գրելով, որ «...ռիթմը տարրերը կոնֆիգուրացնող կոմպլեքս է (143, 34): Վ. Խուլենիկովը ավելի է ընդգծում

ռիթմի ներքին բաղադրիչների բազմակողմանիության հարցը. «Բանաստեղծական յուրաքանչյուր ստեղծագործության ռիթմը որոշվում է ոչ թե ինչ-որ գործոնով, այլ զրանց միասնությամբ», — իրավացիորեն գրում է նա (182, 37): Ռիթմի կոմպլեքսային ուսումնասիրության հարց է դրնում նաև Լ. Տիմոֆեևը, միաժամանակ նշում ռիթմի և խոսքը կազմող մնացած տարրերի փոխադասմանավորվածության կարևորության նշանակությունը:

Այս ամենի հետ մեկտեղ ժամանակի ընթացքում արտահայտվել են նաև բանաստեղծական ռիթմի էությունը, կազմությունը բնորոշող բազմաթիվ ինքնատիպ կարծիքներ: Այնքան բարդ ու հարուստ է բանաստեղծական ռիթմի բաղադրությունը, որ տարատեսակ կարծիքների մեջ միշտ էլ կարելի է գտնել ճշմարիտ բնորոշումներ, որովհետև այդ բնորոշումները այս կամ այն կերպ առնչվում են ռիթմի որևէ կողմին: Ռիթմի գրեթե բոլոր բարդությունն է նաև պատճառ հանդիսանում, որ անգամ միևնույն ուսումնասիրողը տարբեր առիթներով երբեմն զանազան (լրացնող կամ տարբեր) ձևակերպումներով ու բացատրություններով է բնութագրել ռիթմը: Հարցի պատմությունը արժանի է համակողմանի և խորքնություն, որը, սակայն, առանձին տեսական հետազոտության նյութ է:

Ըստ էության բանաստեղծական ռիթմը զոյանում է խոսքը կազմող բոլոր տարրերի համագուման միջոցով: Այն մասնավորեցնելով չափի, հնչյունակազմի կամ հնչերանգի շուրջ, փաստորեն մասնատվում, զրկվում է լիարժեքությունից: Չափական միավորները բանաստեղծության կառուցման հիմնական տարրերն են, սակայն սխալ է ռիթմը ամբողջությամբ հանգեցնել չափին: Այնուհետև չի կարելի անտեսել նաև հնչյունակազմի դերը, որը ևս կառուցվածքային գլխավոր գործոններից մեկն է: Հնչյունական կազմի համաշափ դասավորությունը և չափական կարգավորվածությունը միասնաբար մեծապես նպաստում են կանոնավոր ռիթմերի առաջացմանը: Առանց հնչյունական կազմի, առանց հանգի, ինչպես ժամանակին նրբորեն նկատել է Ա. Բադրատունին, «ոչ զրոշիս վերջը և սպառուածք տողից իւրաքանչիւր, և ոչ հանգչին տկանջը լրութիւնամբ չափոցն...» (19, 16): Ռիթմի համար կարևոր նշանակություն ունի նաև հնչերանգը. համանման չափական և հնչյունական կառուցվածք ունեցող բանաստեղծությունները երբեմն իրարից տարբերվում են սոսկ հնչերանգով: Չափական միավորների բաղադրումը ստեղծում է տող, տողաշարքերի կազմակերպված խումբը առաջացնում է տուն, տողաշարքերի ամբողջացումն ու ներծուլումը կատարվում է հնչյունական կազմի միջոցով, որը ինքնուրույն տողերը կապակցում է ամբողջական

շղթայի մեջ: Ստեղծվում է տաղաչափական տարբեր տարրերի համակցական միություն, որն ըստ բաղկացուցիչ միավորների և պատումի բնույթի ստանում է յուրահատուկ հնչերանգային արտաբերվածություն:

Բանաստեղծական ուրիշման առաջանում է խոսքի շարժումից: Առանց շարժման, այս դեպքում՝ առանց ուրիշմական տարրերի որոշակի հերթագայություն, ուրիշմ չի կարող առաջանալ, քանի որ այն ստեղծվում է շարժման որևէ փուլի՝ մեկ այլ փուլի հետ ունեցած հարաբերությամբ: Բանաստեղծության մեջ որևէ փուլի դեր կարող է կատարել կառուցվածքային որոշակի սահմաններ ունեցող խոսքային միավորը՝ կիսատողը, տողը, տունը, ուրիշմական պարբերությունը և այլն: Խոսքի կառուցվածքային այդ միավորի մեջ մտնում են և՛ չափը, և՛ հնչյունակազմը, և՛ հնչերանգը, և՛ որոշակի տեղերում կայուն դասավորություն ունեցող արտասանական խմբերը, և՛ արտաքուստ աննշան թվացող շատ այլ գործոններ: Այս դեպքում ստեղծվում է ուրիշմական ճշգրիտ ժամանակ և տարածություն, այսինքն՝ ուրիշմական համամասն գործոնների հանդիպման հաճախականությունը ներգաշնակորեն սահմանադատվում է խոսքի որոշակի տարածության մեջ և ընթերցման ժամանակային տեղություն ընթացքում որոշակի տեղերում ստեղծում կայուն չափական, հնչյունական, հնչերանգային կարգավորվածություն և այդ կարգավորված հատուկ ներքին կրկնելիության սպասման զգացողություն: Այնուամենայնիվ, այս բացատրությունը ամբողջական չէ, որովհետև չի կարող տարածվել բացշղթայազերծ բանաստեղծության և ազատ ոտանավորի վրա: Այստեղից էլ սկսվում է ուրիշմական յուրատեսակ խմբերի տարբերակումը:

Ռիթմ ասելով շատերը ի նկատի ունեն սոսկ համաչափ շարժումը, այսինչ բանաստեղծական ուրիշմը միայն համաչափ շարժում չէ, այն նաև անկանոն է և օրինաչափությունների շենթարկվող: Այդպիսի կառուցվածք ունի ազատ ոտանավորը, որը ևս ունի ուրիշմ, սակայն ավելի բարդ ու դժվար ընկալվող: Իհարկե, հեշտ է կանոնավոր շարժման պարզ, կայուն սահմաններ ունեցող ուրիշմը որոշարկել, դժվարը անկանոնի ուրվագծելն է: Իսկ որ անկանոն շարժման մեջ ևս ուրիշմ կա՝ անուրանալի է, քանի որ առանց ուրիշմական զգայության անհնար է պատկերացնել բանաստեղծական խոսքի որևէ գրսեղորում: Ստեղծագործական պրոցեսի ընթացքում միշտ էլ առկա է ուրիշմական զգացողություն, որը տարբեր կերպեր է ունենում՝ երբեմն խիստ որոշակի, երբեմն անկանոն ու թաքնված: Իզուր չէ, որ Պլեխանովը մի առիթով հիշատակել է, թե՝ «Ձգացողությունը դեպի ուրիշմ... ակներևաբար կազմում է մարդու հոգե-ֆիզիոլոգիական բնության հիմնական հատկանիշներից մեկը» (92, 37):

Ռիթմը բանաստեղծական խոսքի անբաժանելի գործակիցներից մեկն է, այն ծնվում է առաջին իսկ բառի, պատկերի, մտքի հղացման հետ միասին և կարգավորում-ձևավորում խոսքի ընթացքը: Ռիթմի զդացողությունը ներշնչման ընթացքում կարող է նույնիսկ նախորդել բանային կազմին և խթանել պատկերի որոշակի ձևի ստեղծմանն ու ընդհանրապես մտքի աշխատանքին: Ռիթմը ձևավորվելով չափի, հանգի, հնչերանգի և այլ գործոնների միջոցով՝ չի նույնանում դրանց հետ, ուրիշ-մը ավելի լայն ու տարողունակ հասկացություն է: Այս առումով ուշագրավ դիտողություն ունի Ռ. Թագուրը. «Ռիթմը որոշակի չափի համապատասխան բառերի հասարակ միացություն չէ, ուրիշիկ կարող են լինել զաղափարների այս կամ այն համաձայնեցումները, մտքերի երաժշտությունը՝ ենթարկված նրանց դասավորության նուրբ օրենքներին...» (150, 96): Այս դեպքում ուրիշ կարող է գոյություն ունենալ նաև չափից, հանգից, սողախմբերի համաչափ հատույթներից դուրս: Սակայն խառնել կանոնավոր ուրիշները անկանոն, ազատ ուրիշների հետ և փորձել մեկ ընդհանուր ձևակերպում տալ այդ երկուսի համար՝ սխալ կլինի: Ռիթմը կոնկրետ յուրահատկություններ ունի տաղաչափական ամեն համակարգի համար և, այս դեպքում, լիարժեք ընդհանուր հայտարար գտնելը թերևս անհնարին գործ է: Կանոնավոր ուրիշները ունեն իրենց կառուցվածքային յուրահատկությունները, ազատ, անկանոն ուրիշները՝ իրենց: Այդ հանգամանքը պարտավորեցնում է խոսքի տարբեր տեսակների համար ցուցաբերել կոնկրետ մոտեցում:

Մինչև այժմ առավել չափով ուսումնասիրված է երկհիգիկ-մեղեղային փակ, կանոնավոր կառուցվածքի պոեզիան, որի յուրահատկություններով էլ մեծ մասամբ փորձեր են արվել սահմանելու բանաստեղծական ուրիշ հասկացությունը: Սակայն այդ կարգի բանաստեղծության ուրիշական օրինաչափությունները գործում են միայն տվյալ տեսակի սահմաններում: Բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի և ազատ ոտանավորի մեջ դրսևորվում են ուրիշական նոր առանձնահատկություններ, որոնք իրենց հերթին կարևորություն են ստանում միայն տվյալ համակարգում: Հանգի, չափի, հնչերանգի դերը յուրաքանչյուր բանաստեղծության մեջ տարբեր է: Խնդիրը նրբերանդների մեջ է և ոչ թե ընդհանրապես նրանց նշանակության: Բանաստեղծության տարբեր տեսակներին հատկանշական ուրիշական առանձնահատկությունները կարող են մասնակիորեն գործել նաև մյուս ձևերի մեջ: Մեկուսիչ պատահելներ չկան, միշտ էլ կարելի է գտնել համընկնման կետեր, մեկից մյուսին փոխանցվող տարրեր, որոնք ծագումնաբանորեն զտնվելով բանաստեղծական որևէ տեսակի

ընդերքում՝ աստիճանաբար դրսևորում են զարգացման նոր միտումներ։ Նոր օրինաչափությունները փոխակերպված ձևով իրենց մեջ ներառնում են բանաստեղծական նախապես հայտնի տեսակներից շատ առանձնահատկություններ։ Այնպես որ, բանաստեղծական նոր, արմատական միջոցների առաջացումն առկախ, պատահական երևույթ չէ, այն կազմավորվում է նախորդի մեջ, օգտագործում նրա ձևական տարրերը և աստիճանաբար հեռանալով նրանից՝ առաջ բերում որակական նոր մակարդակ։ Ա. Կարպովը իրավացիորեն գրում է. «Բանաստեղծական նոր ձևերը ի հայտ են գալիս սոսկ այն ժամանակ, երբ դրանց համար հասունացել են անհրաժեշտ նախադրյալներ։ Բանաստեղծական նոր համակարգի տարրերը հասունանում են հնի ընդերքում. ծագելով սկզբում որպես նահանջ բանաստեղծության հիմքում ընկած նրա կազմակերպման սկզբունքներից կամ որպես նրա մասնավոր ձև, նրանք դառնալով հաճախակի՝ հիմք են նախապատրաստում բանաստեղծական նոր ձևերի հանդես գալու համար» (155, 14)։

Բանաստեղծության ամեն տեսակ ունի ռիթմական կազմության իր սկզբունքները։ ՆՅԼ ընդունելու լինենք երգեցիկ-մեղեդային համաչափ կառուցվածքի, բաց-շղթայադերժ և ազատ ոտանավորի հիմնական տեսակները, ասյա, ըստ այդմ, պետք է վաճառենք ռիթմական տարրերի որոշակի խմբավորումներ, որոնց տարբեր միացումներով ու փոփոխականացվածությամբ ստեղծվում է խոսքի ռիթմական կազմության որևէ համակարգ։

Կանոնավոր համաչափ կառուցվածքի բանաստեղծությունը, յուրաքանչյուր հեղինակի ստեղծագործության մեջ ձեռք բերած իր առանձնահատկություններով հանդերձ, առաջին ռիթմական պարբերությունից սկսած՝ ձևավորվում է որպես երգ։ Ինչպես ստեղծվում է առաջին տունը, առաջին տողը, անգամ կիսատողը, այնպես էլ խոսքը ընկնում է ընթացքի մեջ և կառույցի համանման դասավորության կրկնությամբ շարժվում առաջ։ Այսպիսի բանաստեղծություններում ռիթմը ձգտում է հնարավոր կալունության, որի հետևանքով առաջանում է խոսքի միատեսակ ձայնական, չափական, շարահյուսական-հնչերանգային ընթացք, իսկ պատկերների դասավորությունն ու մտածողության ձևը ձեռք են բերում միատեսակ կարգավորում։ Կառուցվածքային համանմանություններն այս դեպքում այնքան են ճշտվում, որ խոսքի տարրերի նույնական կրկնությունն ու վերակրկնությունը առաջացնում են ռիթմական ալիքի միակերպ շարժում։ Առաջին ռիթմական պարբերության մեջ ձևավորված տաղաչափական կարգը բանաստեղծին ստիպում է խոսքի հետագա ըն-

թացքը գցել արդեն ստեղծված հունի մեջ և ներշնչանքն ու ստեղծագործական պրոցեսը կարգավորել տվյալ ձևին համապատասխան: Իսկ ռիթմի պարբերությունն ընդգրկում է կայուն կառուցվածք ունեցող բանաստեղծության բոլոր չափական և հնչյունական կապակցումների մեկ լրիվ հաճախականություն, որն ինքնին դառնում է ռիթմական մեծ միավոր: Այս դեպքում բանաստեղծության ռիթմական շարժման ընթացքը պայմանավորվում է առաջին ռիթմական պարբերության կազմության ձևով. հետագայում փոխվում են միայն բառերը, իսկ ռիթմը մնում է նույնը: Ռիթմական տարրերը կայունանում են բանաստեղծի հնթազգացողության մեջ, իրենց կնիքը դնում բառի, պատկերի հետագա կազմավորման վրա և ստեղծագործական աշխատանքը մասամբ ուղղում որոշակի շափի, որոշակի հնչեղության, որոշակի դասավորության հնթարկվող բանաստեղծներին որոնման:

Կանոնավոր փակ կառուցվածքի բանաստեղծություններում ռիթմի ձևավորման կարևոր հատկանիշ է ամեն տեսակի կառուցվածքային տարրերի կրկնությունը՝ բառի, արտահայտության, պատկերի ներքին կազմության, չափական կայուն տողաշարքերի, տների, կրկնիկի, համաչափ հեռավորության վրա գտնվող և միանման հնչեղություն ունեցող ձայնական ազդանշանների՝ ներքին հանգի, վերջնահանգի, բառերի շարահյուսական հյուսվածքի, խոսքի որոշակի հնչերանգային արտաբերվածության և այլն: Այս կարգի գործերը կարելի է ձևականացնել մեկ տան գծապատկերով. մնացած տները լրիվ կհամընկնեն այդ տանը:

Կանոնավոր կառուցվածքի բանաստեղծություններում ռիթմի կազմավորման ամենակարևոր գործոններն են շափը, հանգը և հնչերանգը: Հանգի միջոցով չափական որոշակի կազմություն ունեցող միավորները՝ տողերը, ներգաշնակորեն կապակցվում են, իսկ հնչերանգային արտաբերվածության միջոցով ամփոփվում որպես ռիթմական ինքնուրույն միություններ: Հանգը, ինչպես նշում են Վ. Ժիրմունսկին (154, 246) և Բ. Տոմաշևսկին (178, 22), բանաստեղծության չափական հյուսվածքի մեջ կատարում է կազմակերպող դեր: Այս տեսակի բանաստեղծություններում ռիթմը ամբողջացնելու անփոխարինելի նշանակություն ունի նաև հնչերանգը. «Հնչերանգի գեղարվեստական դերը իբրև ձևավորողի ավելի նշանակալի է երգեցիկ բնույթի լիրիկայում: ...Սա հակված է պնդելու, որ այս տեսակի քնարերգության մեջ հնչերանգը գործում է իբրև կոմպոզիցիայի կազմակերպող սկիզբ» (190, 9),— իրավացիորեն գրում է Բ. Էյսենբաումը:

Եվ այսպես, բառի օգտագործման, պատկերի դասավորության հետ

մեկտեղ երգեցիկ-կանոնավոր կառուցվածքի բանաստեղծությունների մեջ ձևավորվում և անորոշ ու անկաղմատկերպ վիճակից ստեղծվում ու որոշակի է դառնում նաև խոսքի ուժիմը: Այս դեպքում բառի, պատկերի պարտադրած սկզբնական կառույցը դառնում է ասելիքի հետագա կառուցվածքի հիմք:

Կանոնավոր և ազատ ոտանավորների միջև մի միջանկյալ օղակ է բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի բանաստեղծությունը, որի կազմության հիմքում արդեն գործում են ուժիմական ալլ օրինաչափություններ: Այս տեսակի բանաստեղծության մեջ հաղթահարվում են խիստ ընդգծված ձևական-կառուցվածքային պայմանականությունները, սակայն ուժիմական որոշ օրինաչափություններ դեռևս պահպանվում են: Ստեղծվելով կանոնավոր փակ կառուցվածքի բանաստեղծությունների շղթայազերծումից, բաց կառուցվածքի բանաստեղծությունները վերափոխված ձևով իրենց մեջ պահպանում են մի կողմից կանոնավոր ուժիմներին բնորոշ տարրեր՝ կա չափ, հանգ կարող է լինել կամ չլինել, և, մյուս կողմից՝ դրսևորում նոր առանձնահատկություններ: Այս տեսակի բանաստեղծություններում ուժիմի կարևոր նախապայման է չափը: Չափական նվազագույն միավորը ներքուստ կարգավորում է ուժիմը, սակայն, ի տարբերություն կանոնավոր տողաչափերի, այս կարգի ստեղծագործություններում չափական նվազագույն միավորի բարդումները ազատ են, որի հետևանքով տողերը իրար հավասար չեն լինում: Տողի երկարությունը կախված է պատումի բնույթից, պատկերի զարգացման տրամաբանական ընթացքից: Տողերի հատուկթավորումը կատարվում է ոչ թե համասեման կտրվածքներով, այլ՝ ըստ որևէ պատկերի կամ արտահայտություն քիչ թե շատ լրիվ, ամփոփ արտաբերման: Այս դեպքում ոչ թե նախապես ընտրված ուժիմական ձևն է կարագավորում խոսքի կառուցվածքը, այլ՝ խոսքի ներքին զարգացումը: Քանի որ այս տեսակի բանաստեղծությունների ուժիմական շարժման կարգավորումը պայմանավորված է միայն չափական նվազագույն միավորի սահմանների ճիշտ պահպանմամբ, ուստի՝ բանաստեղծի մտածողությունն ազատվում է համաչափ ուժիմների ճնշումից. կաղապարների վերացումը ստեղծում է ուժիմի նոր որակ: Բանաստեղծության ուժիմը այս դեպքում ձեռք է բերում ավելի կենդանի, բնական արտահայտչականություն: Երգին փոխարինելու է գալիս արձակայնության տարրերով հագեցված խոսքը, որն իր ուժիմական նկարագրով հակադրվում է երգային ուժիմին: Պոեզիայի զարգացման պատմությունը ժամանակի ընթացքում, ելնելով զրականության ընդհանուր գեղարվեստական ճաշակի փոփոխությունից, փոփոխություն է մտցնում

նաև ռիթմի մեջ: Կանոնավոր ռիթմերը ստեղծագործական պրոցեսի ընթացքում սահմանափակում են հեղինակին, նրան թողնելով որոշակի չափի և հնչեղության բառերի ոլորտում, փոքրանում է նաև մտքի գործունեության շառավիղը: Խոսքի կանոնավոր ռիթմական դասավորությունից շեղումը իր հետ բերում է նաև ասելիքի հուղական-զգացմունքային դրսևորման նոր որակ: Կանոնավոր ռիթմերի միատեսակ կրկնությունը շատ հաճախ միտքը, զգացմունքը սեղմում է շրջանակի մեջ, անկանոն ռիթմերը բանաստեղծին հնարավորություն են տալիս դուրս գալու այդ շրջագծից և խոսքը զարգացնելու բազմաձև պլաններով: Իր «Անհանգ և անկանոն ռիթմ ունեցող բանաստեղծությունների մասին» հոդվածում Բ. Բրեխտը գրում է. «Ընդգծված կանոնավոր ռիթմերը միշտ ինձ վրա թողել են տհաճ՝ օրորող, քնեցնող ներգործություն, նման ընդգծված կանոնավոր միանման աղմուկի..., դրանք մարդու զգում են ինչոր նյարդային հուլմունքի մեջ: Կարելի է ենթադրել, որ ինչ-որ ժամանակ դրանք զրգուղ աղդեցություն են ունեցել, հիմա դա այլևս չկա: ...Կիսաքուն վիճակի այն տհաճ մթնոլորտում, որն առաջանում է կանոնավոր ռիթմերից, մտքի տարերքը խաղացել է միանգամայն յուրահատուկ դեր. արթնացել են ավելի շուտ զուգորդություններ, քան բուն մըտքեր, միտքը կարծես թե օրորվում է արիքների վրա, և եթե մարդը ուզում է մտածել, նա պետք է ամեն անգամ դուրս պրծնի ամեն ինչ հավասարեցնող, շեղբացնող, համահարթեցնող տրամադրությունից: Անկանոն ռիթմերի ժամանակ մտքերը ավելի շուտ ձևոք կբերեն իրենց բնորոշ հուղական ձևեր» (145, 325—326): Այս դիտարկման մեջ կա կարևոր մի նրբերանգի բացահայտում. այն, որ միտքն ավելի ազատ է գործում համանման ռիթմական կրկնություններից դուրս: Ռիթմական տարրերի միանման կրկնություններից դուրս մտքի և հուղական զգացողության գործունեությունը որոշ չափով ազատվում է պայմանականություններից և հղացումն ավելի ամբողջական իրագործում է ստանում. զիջումները բառակազմի մեջ՝ Զանգի ու չափի պահպանման համար, վերանում են, վերանում է նաև շարահյուսական-հնչյունական միանման կառուցվածքների կրկնությունը:

Այս հիմքի վրա արդեն ավելի ընդգծվող նշանակություն է ստանում ազատ ոտանավորի ռիթմը, որի մեջ արդեն հիմնովին վերանում է նաև չափական կարգավորվածությունը: Այդպիսի գործերն ընդհանուր առմամբ գրվում են նաև անհանգ, դրանցում չեն կիրառվում կառուցվածքային համանմանություններ, ներքին օրինաչափություններ ստեղծող տարրեր: Ազատ ոտանավորը բերում է խոսքի ռիթմավորման իր առանձնա-

հատկությունները՝ տողի որսմաբանական, հուզական-հոգեբանական, շարահյուսական-հնչերանդային ամփոփվածություն և ասելիքի կազմավորման ներքին այլևայլ հանգամանքներ: Տողը ազատ ոտանավորի հիմնական ռիթմական միավորն է, այն ինքնուրույն է և կառուցվածքային տեսակետից կապակցությունների չձգտող, տողը ստանում է ոչ թե չափական կամ հնչյունական, այլ՝ իմաստային ռիթմ:

Բանաստեղծության կառուցվածքը որպես հետեանքային իրողություն պայմանավորվում է ստեղծագործողի մտածողության ձևով: Սուսման լայն տարածում ունեցող կանոնավոր կառուցվածքի բանաստեղծություններում գրողի գեղարվեստական մտածողությունը հատկանշվում է պատկերային շարքերի համաչափ, նույնական, ցիկլային հաջորդականությունով: Ազատ ոտանավորի մեջ վերանում է ենթագիտակցության ռիթմում կատարվող մտածողության կանոնավորումը, այս դեպքում ենթագոգացողության մեջ տաղաչափական ոչ մի կայուն կարգ գրեթե չի ստեղծվում: Սակայն ինչպես կանոնավոր, այնպես էլ ազատ ոտանավորի մեջ խոսքի ռիթմական ղգացողությունը գործում է կառուցվածքային տարրերի որոշակի ոլորտում:

Ազատ ոտանավորի ասիմետրիկ արվել են զանազան դիտարկումներ, արծարծվել տարբեր կարծիքներ, բայց և այնպես դեռևս ճշտված չեն բանաստեղծության այդ տեսակի կառուցվածքային սահմանները [ուսումնասիրողներից մեկը՝ Ա. Ժուլիսը, նույնիսկ տարբերակում է ազատ ոտանավորի երեք տեսակ (ВЛ, 1965, № 5, էջ 121)], պարզորոշ չեն ռիթմական բնորոշումներն ու մեկնաբանությունները¹: Նույնիսկ բուլղարացի տաղաչափագետ Մ. Յանակիևը գտնում է, որ ազատ ոտանավորը «...չի կարող լինել տաղաչափագիտության առարկա, քանի որ ոչնչով չի տարբերվում ընդհանուր խոսքից» (161, 129):

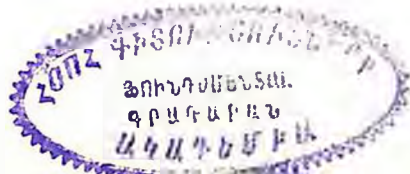
Միանգամայն սխալ է ազատ ոտանավորը առնչության մեջ դնել սովորական արձակ խոսքի հետ: Կառուցվածքային ազատությամբ հանդերձ, այն պահպանում է լուրահատուկ ռիթմ, սրամագրության լարվածություն և ներքին էներգիա: Դա պոեզիա է և ոչ թե արձակ: Կառուցվածքի փոփոխությունը չպետք է շփոթություն ստեղծի: Ժիշտ է նկատում Մ. Գասպարովը. «Պետք չէ մոռնել, թե վերլիբրը արձակունակ է, անձե է, անարտահայտիչ է, միակերպ է: Այն արձակունակ չէ, այն պահանջում

¹ 1972 թվականին „Иностранная литература“ (№ 2) և „Вопросы литературы“ (№ 2) հանդեսներում լայն խոսակցություն ծավալվեց ազատ ոտանավորի վերաբերյալ, արտահայտված կարծիքները բազմազան էին, նաև իրար չհամընկնող:

է այնպիսի սեղմություն, հասակություն, գրեկակերպի անսովորություն, ինչպէս ամեն մի բանաստեղծություն» (VIA, 1972, № 2, էջ 209): Սխալ է նաև այն տեսակետը, ըստ որի ազատ ոտանավորը դիտւում է իբրև կանոնավոր կառուցվածքի աղճատված ձև: Ահա այդ տեսության ձևակերպումներից մեկը. «Կարգալու ազատ ոտանավորով գրված մի քանի էջեր, մենք մտածում ենք, որ, եթե կանչենք՝ շարվիր, ապա բոլոր առդերը առանց իրենց համար որևէ կորուստի՝ կշարվեն հեկղամետրի կարգով» (149, 36): Այսպիսի կարծիքներ կան նաև այսօր:

Ինչպէ՞ս է ազատ ոտանավորի մեջ ստեղծվում ռիթմական զգացողություն: Եթե կանոնավոր կառուցվածքի բանաստեղծություններում ռիթմ ստեղծվում է համաչափ հաջորդականությամբ կրկնվող շափական միավորների հերթագայությամբ, հանդալին հնչեղության կալուն, ճշգրիտ կապակցումներով, տների ձևական-կառուցվածքային միանմանությամբ, պատկերների շարահյուսական-հնչերանգային նույնակերպություն, ապա ռիթմական կազմի ինչպիսի՞ տարրերով է հատկանշվում ազատ ոտանավորը:

Ազատ ոտանավորի ռիթմը այլ է: Առաջին տողի ընթերցումից հետո մենք ձերբազատվում ենք մեր մեջ եղած խոսքի համաչափ հատուկությունից: Ազատ ոտանավորի տաղաչափական կառուցվածքի այլաբանությունը իր էությունում առաջացնում է ռիթմական անկանոն զգացողություն: Սակայն աստիճանաբար ընթերցողի մեջ ստեղծվում է ռիթմական հարմարվողականություն, որի հետևանքով այդ անկանոնության զգացողությունը նրա մեջ դադարում է այդպիսին լինելուց և ստեղծում իր ներքին «կանոնավորությունը»: Առանց ռիթմական զգացողության հարմարվողականության անհնար է կասյի ստեղծումը պարաստի բանաստեղծության և ընթերցողի միջև: Ի՞նչ հարմարվողականության մասին է խոսքը: Կանոնավոր բանաստեղծության դեպքում ընթերցողի ռիթմական զգացողությունը հարմարվում է տաղաչափական տարրերի ներդաշնակ, հաջորդական կրկնությանը: Ազատ ոտանավորի մեջ դա բացակայում է: Այս դեպքում ռիթմական զգայությունը գործում է ավելի լայն պլանով, արտասանական շունչն ավելի ծավալվող է ու առաձգական, որն իր մեջ ընդունում է ոչ այնքան տաղաչափական անոններ, որքան ամբողջական բառակապակցություններ, իմաստով սերտորեն կապված բառեր և, ի վերջո, առանձին բանաստեղծական տողեր: Այս դեպքում բառակապակցությունների, բառախմբերի,



տողերի ռիթմական շարժումը կազմակերպելու կարևոր դեր է կատարում խոսքի ելևէջավորումը, արտասանական հնչերանգը:

Կանոնավոր բանաստեղծության ներդաշնակ տաղաչափական կարգը կարելի է ցույց տալ գծապատկերով, ազատ ոտանավորի ռիթմական շարժումն ավելի շատ արտասանական բնույթ է կրում, որը կարելի է ձայնագրել, բայց գծակարգով պատկերել դժվար է: Կանոնավոր բանաստեղծության մեջ խոսքի արտասանական հնչերանգը ավարտվում է մեկ ռիթմական պարբերության մեջ, որը մեծ մասամբ համընկնում է մեկ բանաստեղծական տանը, իսկ ազատ ոտանավորի դեպքում դա ամփոփվում է բանաստեղծական ամեն մի տողի, պատկերի, նախադասության ավարտի հետ մեկտեղ: Արտասանական հնչերանգի ամփոփումն ավելի շատ կապ ունի իմաստի, պատկերացին մտածողության ավարտվածության հետ, իսկ ազատ ոտանավորի մեջ դա հիմնականում կատարվում է մեկ տողի սահմաններում:

Կանոնավոր բանաստեղծություններում հանգի ու չափի ներդաշնակ հաջորդականությունը ստեղծում է համանման տարրերի սպասման զգացողություն՝ տողերը իրար հետ ձգտում են ամփոփվել հանգով ու չափով և մենք սպասում ենք այդ ամփոփմանը, հակառակ դեպքում աղավաղվում է ռիթմական շարժումը: Ազատ ոտանավորի մեջ չեն գործում այդպիսի կապակցումներ: Այս դեպքում առաջանում է ոչ այնքան ռիթմական տարրերի սպասման, որքան ասելիքի իմաստային, տրամաբանական, հնչերանգային ավարտվածության զգացողություն, երբ ռիթմական շարժումը իմաստի հետ մեկտեղ ավարտվում ու մարում է զգայության մեջ և ոչ թե շարունակվում:

Կանոնավոր ոտանավորի կառուցվածքը բանաստեղծին ստիպում է ներշնչանքը կազմակերպել որոշակի բառային կազմով, այնպես, որ այդ բառերը իրար հետ մեծ մասամբ հանգ կազմեն, համաչափ դարձաներ ու հատումներ առաջացնեն: Ազատ ոտանավորի մեջ գրողի միտքը զերծ է կառուցվածքային կայուն պայմանականություններից, ենթագիտակցության մեջ ձևեր բառերի վրա չի դառնում պարտադրանք. այդ ամենը ենթարկվում է ներշնչանքի հզոր ու անարգել հոսքին: Անհարկի շեղումների փոխարեն ազատ ոտանավորի մեջ իշխում է մտասեռուժը, բեկեռացումը. հեղինակի տարերքը գործում է կոնկրետ հոգեբանական, հուզական վիճակների, որոշակի մոթերի, որոշակի տրամաբանության սահմաններում:

Ազատ ոտանավորի մեջ հեղինակը տրվում է զգացմունքների, մըտքերի ուժեղ արտահոսքին և առանց ավելորդ բառեր ներմուծելու չափն

ու հանգը կարգավորելու համար՝ իրացնում հղացումը՝ հնարավորին շատ հարազատ մնալով իր ներշնչանքի հորգումին:

Ազատ ոտանավորի մեջ վերանում են խոսքի ընթացքի բոլոր չափական և հնչյունական կանգառները: Ստեղծվում է բառերի ազատ հոսք, որը կազմակերպել է պետք, իսկ դա այնքան էլ հեշտ դործ չէ: Եվ իզուր չէ, որ շատ անվանի բանաստեղծներ (հայ իրականության մեջ՝ Չարենց, Սևակ) տարբեր առիթներով խոստովանել են, թե ազատ ոտանավոր գրելը դժվար է: Զեական կապակցումներից դուրս գտնվող տողը կառուցվածքի մեջ պետք է կատարի իմաստային կարևոր դեր, հակառակ դեպքում դուրս կմղվի խոսքից:

Ազատ ոտանավորը հայերենում ստեղծվում է անհավասար, տարբեր տեսակի միավորների խառը, անկանոն օգտագործումով, որի մեջ չեն ստեղծվում կայուն ռիթմական ձևույթներ: Ազատ ոտանավորի մեջ կարող են լինել համանմանությունների այլ դեպքեր՝ պատկերները կարող են ունենալ իմաստային, շարահյուսական-հնչերանգային միանման կառուցվածք, կարող են լինել որոշ բառերի, արտահայտչամիջոցների նմանություններ, կոմպոզիցիոն համընկնումներ, բայց ոչ չափական և հնչյունական:

Բացի կառուցվածքային ամեն տեսակի համանմանություններից դուրս գործող ազատ ոտանավորից, ոմանք ընդունում են նաև ազատ ոտանավորի այնպիսի տեսակ, որի չափերի բաղմապատկյան մեջ, այնուամենայնիվ, պահպանվում են, թեև ազոտ զգալի, բայց և այնպես առկա մեկ կամ երկու գերիշխող չափեր: Հայտնի տաղաչափագետ Գ. Շեգելիի կարծիքով «...ազատ ոտանավորը իր սովորական ձևով իրենից ներկայացնում է որևէ չափ, որը հանդիսանում է հիմնական ու կոչվում դոմինանտ և զադարների միջոցով ուրիշ չափերի անցնելու ճանապարհով ենթարկվում փոփոխությունների» (185, 71): Բայց, բոլոր դեպքերում, գերիշխող չափի առկայության պայմաններում, ինչքան էլ խոսքի մեջ ազատ ոտանավորի միատուններ զրաեորվեն՝ դա չի կարելի կոչել ազատ ոտանավոր բացարձակ առումով: Այս դեպքում ստեղծվում է չափական համանմանությունների միկրոռիթմ, որը ինչ-որ նկատելի կանոնավոր շարժում է մտցնում անկանոն մակրոռիթմի սահմաններում: Այս դեպքում խոսքի ընդհանուր անկանոնության մեջ չափական, հնչյունական, պատկերային հյուսվածքի, բառերի դասավորության նույնիսկ ամենահեռավոր և ամենաթույլ համընկնումները, որոնք ստեղծում են միատեսակ կազմության կրկնությունների ռիթմ՝ զառնում են զգալի և աշագործություն գրավում: Բանաստեղծության այս ձևը կարող է համար-

վել ազատ ոտանավորի մի ենթատեսակ, որի մեջ բացարձակ ազատ ոտանավորի ռիթմական առանձնահատկությունները լրիվ չեն դրսևորվում: Դա անցումային ձև է, որ տատանվում է բաց-շղթայադերժ և ազատ ոտանավորի միջև:

Բացարձակ ազատ ոտանավորի մեջ չի ստեղծվում ռիթմական ժամանակ և տարածություն, վերանում է ռիթմական գործոնների ձգգրիտ հաճախականությունը:

Եթե մի կողմից հանգն ու չափը կաշկանդում են գրողին և խնդիր է դրվում ազատվելու «ամեն ինչ համահարթեցնող» կանոնավոր ռիթմերից, ապա, մյուս կողմից՝ ուղիստ ոտանավորի դեպքում գրողը երբեմն կորցնում է խոսքի կառավարման կարողությունը և ազատ ռիթմերը նրան մի ավից մյուսն են նետում: Լավ է նկատված. «Վերլիբրը բանաստեղծի դաժան ու անողոք քննությունն է: Վերլիբրը սիմֆոնիա է, ուր ստեղծվում է բանաստեղծ-կոմպոզիտորը» (ԲՄ, 1972, № 2, էջ 144):

Բանաստեղծական բոլոր ձևերը ունեն անսպառ հնարավորություններ: Ասել, թե ռիթմական այս ձևը թարմ է ու նոր, իսկ մյուսը՝ հնացած ու անցած՝ սխալ կլինի: Դեռևս Հեգելն էր իրավացիորեն նշում, որ, թեև «Չափի ու հանգավորման արհեստականությունը, անշուշտ, հանդիսանում են մի կուռ ու կարծր կապանք ներքին պատկերացման և արտաքին ղեկավար տարրերի մեջ...»,—այնուամենայնիվ,—«ճիշտ չէ, թե տաղաչափությունը խոչընդոտ է ազատ արտահայտման համար» («ԽԳ, 1939, № 5—6, էջ 202): Այնպես որ, բանաստեղծության տարբեր տեսակի ռիթմական յուրահատկությունները նշելով հանդերձ, սխալ է դրանք հակադրել իրար:

Քննության ընթացքում պարզ դարձավ, որ բանաստեղծության ամեն տեսակ ունի ռիթմական իր յուրահատկությունները, իր տեսակին բնորոշ ռիթմական տարրերը, որոնք գործում են միայն տվյալ ոլորտում, իսկ ռիթմական տարբեր համակարգերի մեջ ստանում տարբեր դեր ու նշանակություն:

Բանաստեղծության տարբեր տեսակների ռիթմական նկարագիրը պարզաբանելուց հետո, այնուամենայնիվ, դեռևս հստակորեն չի ձևա-գրվում ռիթմի էությունը: Տարբեր բանաստեղծական ձևերի մեջ ունեցած իր յուրահատկություններով հանդերձ, ըստ էության, ի՞նչ բան է ռիթմը: Ավելորդ չէ այս առիթով հիշատակել ևս մի քանի կարծիքներ: Դեռևս Արիստոտելն էր գրում. «Դյուսթող խոսք ասելով ևս հասկանում եմ այն, որն ունի ռիթմ, հարմոնիա և կրգ» (15, 155): Ֆրանսիացի փիլիսոփա և բանաստեղծ Ժ. Մ. Գյույսն գրում էր. «Նյարդային գրգռվա-

ծովյան աղղկացությամբ բառը ստանում է նկատելի ուժ և ուրիշ, զգայարանը ոգևորվելով աստիճանաբար իր խոսքի մեջ մտցնում է չափ և սկզբում իրեն չհերիքող տևողություն...: ...Բանաստեղծության ուրիշը սրտի բաբախյունի պես հասնում է մեր լսողությանը և կարգավորում մեր ձայնը այնպես, որ մյուս սրտերն էլ սկսում են նրան համապատասխան համաչափ բաբախել» (152, 126, 127, 129): Մայակովսկին այսպիսի բացատրություն էր տալիս ուրիշին. «Ուրտեղից է գալիս այդ հիմնական ուրիշ-բովոցը—հայտնի չէ, ինձ համար դա ամեն տեսակի կրկնումն է իմ ներսում, հնչյունի, աղմուկի, ճոճումի կամ նույնիսկ ընդհանրապես կրկնում ամեն մի երևույթի, որին ես օժտում եմ հնչյունով: ...Ուրիշը բանաստեղծության հիմնական ուժն է, հիմնական էներգիան: Այդ բացատրել չի կարելի, նրա մասին կարելի է միայն ասել այն ձևով, ինչ ասում են մազնիսականության կամ էլեկտրականության մասին» (68, 538): Հետաքրքիր դիտողություն ունի Դ. Գեմիրձյանը. «Ուրիշի խնդիրը ներքին խնդիր է նախ և առաջ: Նա կապված է նյութի, բովանդակության, հոգեբանության, իդեալի հանգույցի զարգացման, լուծման ամբողջ ընթացքի հետ: Սա արդեն բարդ երևույթ է, եր պիտի ուսումնասիրել: ...Դա դատարկ ֆորմալիզմ չէ և ոչ արտաքին բան: Գտնել ուրիշը ուրիշի գրվածքի մեջ, ընկնել իր գրվածքի ուրիշի մեջ—դա նշանակում է բռնել նրա կենդանի շունչը, բանաստեղծությունը» (32, 77—78): «Ուրիշը բանաստեղծի զարկերակի բաբախյունն է, նրա կենդանի խառնըվածքը, նրա արյան ջերմությունը: ...Ուրիշը բանաստեղծության ողին է, նրա կյանքը» (168, 224),—գրում է է. Մեծելայտիսը:

Ուրիշին արվող բնորոշումները շատ են ու տարբեր: Եթե փորձենք վերանալ մի կողմից բանաստեղծության կոնկրետ տեսակների ուրիշական յուրահատկություններից, մյուս կողմից՝ ուրիշի էությունը բացահայտող տարբեր կարծիքներից և ասվածի հիման վրա ընդհանրացում կատարել, ապա կարող ենք տեսել, որ ուրիշը գրողի ստեղծագործական աշխատանքի հետ ձևավորվող ներքին անտեսանելի ուժ է, որն ավելի շատ գործում է ենթագիտակցության ու ենթազգացողության ոլորտում, ստեղծում յուրահատուկ ուրիշական դաշտ և ձգողականության յուրահատուկ օրենքներով, ներքուստ կարգավորում մտքի ընթացքն ու զգացմունքների շարժումը: Ուրիշը, ըստ ստեղծագործողի հուզական ու զգացմունքային վիճակի, դրսևորվում է որպես էության յուրահատուկ մի հոսք կամ շարժում, որը իր շարժման հաճախականության համեմատ ձևավորում է խոսքը, դասավորում բառերը, համախմբում ու կապակցում պատկերները: Ուրիշը ստեղծագործական պրոցեսի թաքնված զսպանակն

է, որը գործում է գրողի հոգեվիճակներին ու ապրումներին համապատասխան: Ռիթմը խոսքի ոգին է, այն ներքին էներգիան, որը նպաստում է մտքի, զգացմունքների սաղմնավորմանը: Ռիթմը, որ մի դեպքում կարող է լինել համառատ-կանոնավոր, մեկ այլ դեպքում՝ անհամաչափ-անկանոն, միշտ էլ ստեղծում է խոսքի մի այնպիսի զգայություն, առանց որի անհնարին կդառնա բանաստեղծության կազմավորումը թե՛ իմաստալին, թե՛ կառուցվածքային պլաններում: Թեքևս այդ է պատճառը, որ ոմանք խոսում են նաև արձակի ռիթմի մասին, փորձում պարզաբանել նրա ներքին էությունը: Ռիթմի զգայությունը շատ անգամ կարող է նախորդել բառի, հնչյունի, մտածողության գոյացմանը և իր բաբախյունին համապատասխան դրսևորել տսելիքի գոյացման տարբեր եղանակներ: Ռիթմը ստեղծագործական աշխատանքի ամուստական գործոններից մեկն է, որը պայմանավորում է բառի, հնչյունի առաջացման ձևը ու մասնակցում դրանց կազմավորման ընթացքին: Ռիթմը այն կենսունակ ուժն է, որը ջիլ ու արյուն է տալիս խոսքին, այն դարձնում ստեղծագործողի էության կենդանի դրսևորումն ու ներքին անորսալի զրգիռների հայտնաբերում-մարմնավորումը:

Ռիթմը յուրաքանչյուր լեզվում՝ կապված շեշտի, չափի, հնչյունի բնույթի, հնչերանգի և այլ գործոնների հետ, ձևոք է բերում ինքնուրույն ու անկրկնելի տաղաչափական նկարագիր: Յուրաքանչյուր ազգային բանաստեղծություն ունի տաղաչափական մի քանի արմատական ու կայուն ընդհանրություններ, որոնք առաջին հերթին պայմանավորված են տվյալ լեզվի օրինաչափություններով: «Ինչքան էլ յուրահասուկ և ինքնատիս լինի բանաստեղծության կառուցվածքը, այդ կառուցվածքը պատկանում է լեզվին և անկրկնելի է խոսքի ազգային ձևերից դուրս: Իրանում է այն բանի հիմնական պատճառը, որ պոեզիան միշտ մնում է արվեստի առավել ազգային ձև»,—գրում էր Բ. Տոմաշևսկին (180, 68): Վ. Պավլովան խորացնում է հարցը, ազգային սոսկիայի ռիթմական յուրահատկությունները ևս կապելով լեզվի հետ. «Հետազոտությունը ցույց է տալիս,—գրում է նա,—որ ոչ միայն տաղաչափական համակարգը, այլև ազգային բանաստեղծության ռիթմական նրբերանգները կապված են լեզվի կառուցվածքի առանձնահատկությունների հետ» (174, 211):

Լեզվի օրինաչափությունները այնքան ուժեղ են տաղաչափության մեջ, որ շատերը հակված են տաղաչափագիտությունը դիտելու որպես միջանկյալ օղակ լեզվաբանության և գրականագիտության միջև:

Լեզվական օրինաչափությունների ընդհանրությունը իրենով պար-

տալրում է տաղաչափական որոշակի տարրերի կայունություն: Այդ կայունությունն ավելանում է նաև սովորության ուժը և աստիճանաբար սովորյալ ազգային լեզվի տաղաչափական կառուցվածքի մեջ ձևավորվում են որոշակի օրինաչափություններ, որոնք և բնորոշում են տաղաչափության բնույթը: Տաղաչափական համակարգի բնույթի ճշտումը անչափ կարևոր խնդիր է հետագա ուսումնասիրության համար. փաստորեն դա տաղաչափագիտության հիմքն է:

Հայերենի տաղաչափական համակարգի բնույթի մասին կան տարբեր կարծիքներ: Մ. Աբեղյանը մեր բանաստեղծության կազմության հիմնական դրոժոնը համարում է շեշտը. «Շեշտական է նաև հայերեն ոտանավորը»,— գրում է նա (2, 40): Այս կարծիքին հակառակ եղել է այն տեսակետը, թե մեր բանաստեղծությունը պատկանում է վանկական համակարգին: Ավետիք Բահաթրյանը «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» ուշադրով աշխատության մեջ գրում է. «Ամեն ազգ չոր բարբառի կազմության համեմատ տաղաչափական արվեստի մեջ մի տեսակ ներդաշնակություն է որոնում: ...Բայց ինչ ազգ շունի ոչ բառերի վերաբառող շեշտեր, և ոչ սուղ և երկար ձայնավոր տառեր, սոցա տողերը չափվում են բնական առողանությանը միայն՝ այսինքն վանկաչափով և ամեն տաղաչափական անդամներ և տողեր տրոհվում են որոշ վանկերի թվով», այնուհետև հերքելով «հայոց տաղաչափության ամեն օտարախորթ և անհարազատ կազմակերպությունները», նա ընդունում է «վանկաչափը միայն», որը և, ըստ նրա, տիրապետում է ամեն բանաստեղծության մեջ (20, 125—126): Այս դիրքերից ելնելով նա քննադատում է Մ. Աբեղյանին, որը հրատարակել էր «Դավիթ և Մհերը» և առաջնորդվել շեշտական համակարգով (20, 135):

Հայերենի տաղաչափությունը վանկական էր համարում նաև Հովհաննես Հովհաննիսյանը. «Մեր տաղաչափությունը վանկական է»,— գրում է նա «Մի քանի խոսք մեր աշխարհաբարի տաղաչափության մասին» հոդվածում (60, 216): Այս հոդվածում նա խոսում է նաև մեր տաղաչափությանը յուրահատուկ անդամների հավաստիվանկ դասավորության մասին: Ն. Մուրադյանը, խոսելով Հ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մասին, փորձում է ասպեցուցել, թե հայերենի տաղաչափությունը վանկաշեշտական է և այդ միտքը ուղում է ասել նաև Հովհաննիսյանի լսողների, գրելով, թե բանաստեղծը «...կաբող էր նաև զրաժ լինել. «Մեր տաղաչափությունը վանկական է եղել մինչև օրս» (70, 179), — և դա այն դեպքում, երբ ինքը՝ Հովհաննիսյանը առանց տատանվելու

գրում է, որ մեր տաղաչափությունը վանկական է ոչ թե «մինչև օրս», այլ՝ ընդհանրապես:

Այս հարցի վերաբերյալ հետաքրքիր է Չարենցի դիրքորոշումը: Չարենցը, որ Տերյանից հետո շարունակում էր կիրառել վանկաշեշտական համակարգը, որ մեր պոեզիայի մեջ ներմուծեց համաշեշտ ոտանավորը, այնուամենայնիվ, գրում է. «...չնայած Մ. Աբեղյանի «գիտական» դոգմային, մեր տաղաչափությունն իր հիմքում այնուամենայնիվ վանկալին է, իսկ շեշտական տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջ—բերովի, արհեստական կուլտուրա է, որ իր հիմքում իսկ ինտելիգենտական է. այսինքն՝ մտացածին» (84, 478): Այս հարցում մեծ կարևորություն է ներկայացնում Ա. Բահաթրյանի գրքի մասին վերջերս է. Զրբաշյանի կողմից հայտնաբերված Չարենցի կարծիքը: Նա գրում է. «Սա է գիրք հանճաբեղ և զարմանալի»: Մեր հին և նոր տաղաչափական արվեստի հետ կապված բոլոր պրոբլեմները շոշափված և մասամբ հանարեղ ինտուիցիայով լուծված են այստեղ. պրոբլեմներ, որ սրանից հետո ոչ միայն չեն գրվել ու արծարծվել մեր տեսական գրականության մեջ, այլև մինչև օրս չեն էլ հասկացվել: ...Դեռ որքան րնդհանուր կուլտուրա և ջանք են հարկավոր, որպեսզի մեր գրականագիտությունը՝ զրնալով բահաթրյանների հետքերով, բաց անի. համակլի և օգտագործի մեր հին տաղաչափության հրաշալի հատկությունները (ՄԳ, 1977, էջ 114—115):

Մեր օրերում այս հարցին տարբեր տոնիքներով անդրադարձել է է. Զրբաշյանը: Նա գրում է. «Աբեղյանը ընկնում է ծայրահեղության մեջ մեր ոտանավորի վանկական բնույթի ժխտման հարցում: Մեր բանաստեղծությունների ճնշող մեծամասնությունը խառն ոտքերով գրված գոյծեր են, որոնց մեջ շեշտի օրինաչափ դասավորություն չկա, այլ ունի հիմնական պայմանը ունիմական միավորների (անդամ, տող) վանկերի թիվն է և ոչ շեշտադրության կարգը: Այս տեսակի ոտանավորներում մեր տաղաչափությունը իր ընդհանուր նկարագրով ավելի մոտ է վանկական ոտանավորների սկզբունքին» (ԲՆՀ, 1968, № 1, էջ 90): Իսկ մի ուրիշ տեղ. «...հայկական տաղաչափության մեջ ունիմական պայմանը տողերի, մասնավոր՝ նրանց ներսում ունիմական ավելի փոքր միավորների վանկական հավասարությունն է՝ անկախ շեշտադրության համակարգից» (95, 303):

Այս հարցը հիմնավոր ու արմատական լուծում ստացավ գրականագետի «Լեզու և ոտանավոր (հայկական տաղաչափության յուրահատկության հարցի շուրջը)» ուսումնասիրության մեջ: Նախահատածային

շեշտի. երկվանկ և եռավանկ չափերի մանրակրկիտ քննությունից հետո, ստույգ վիճակագրական տվյալներից է. Զրբաշյանը բխեցնում է իր մեթոդաբանական եզրակացությունները՝ սահմանելով այն ճիշտ օրինաչափությունը, որ մեր ուսանավորը ըստ էության վանկային է (97, 154—270):

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հայկական բանաստեղծությունը վանկային է: Վանկերի հավասարաչափ դասավորությունն է հայերենում ստեղծում չափական ութմ, իսկ չափական նվազագույն միավորը ոչ թե պարզ ոտքն է, այլ անդամը, տարբեր չափերի բառային միավորների խառը զուգակցումից առաջացող բարդ ոտքը: Հայերենի տաղաչափության մեջ ամենակարևորը անդամի կազմության և անդամների բարդումների որոշարկելն է, որը տողի մեջ ունենում է հավասարավանկ, համանման դասավորություն: Պարզ ոտքերը մեր բանաստեղծության համար առանձին արժեք չունեն, դրանք կարևոր են այնքանով, որքանով դառնում են անդամի բաղադրիչներ: Անդամը խոսքի չափական կազմության մեջ կատարում է որոշակի հատուկավորում ստեղծող միավորի դեր: Պարզ ոտքերի ութմը պահպանվի՝ կքայքայվի անդամի ութմը, նման դեպքում արդեն կխաթարվի որոշակի սահմաններ ունեցող համաչափ հատուկների կանոնավոր հերթագայության կարգը: Ու թեև հայերենում պատահում են նաև վանկաշեշտական ու համաշեշտ տաղաչափական համակարգերին պատկանող ստեղծագործություններ, այնուամենայնիվ, դրանց թիվը բավականին քիչ է և դրանք չեն բնորոշը: Բացի դա, վանկաշեշտական համակարգի բանաստեղծությունները, որոնցում իշխում են պարզ ոտքերի կայուն ութմերը, իրենց հիմքում նույնպես վանկական են. այս կարգի ստեղծագործություններում հազվադեպ են պատահում մաքուր ու անխառն ոտքերով գրված ամբողջական երկեր, որի հետևանքով խախտում է առաջանում շեշտերի հավասարաչափ ութմի մեջ:

Մոտավոր վանկական հիմք ունեն նաև համաշեշտ ուսանավորները: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ առանց վանկական հիմքի համաշեշտ ուսանավորում սոսկ շեշտերի թվով խոսքը որոշակիորեն կարգավորող ութմ չի ստեղծվում. շեշտերի ութմին նկատելիորեն օգնում է նաև չափական մոտավոր ութմը: Նյութի քննության ընթացքում այս մտքերը պարզաբանվում են կոնկրետ օրինակների վերլուծությամբ:

ՀԱՅՈՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՏԱՂԱՋԱՓԱԿԱՆ ՆՈՐ ՈՐԱԿԸ
(XX ԴԱՐԻ ՍԿԻԶԲԸ)

1

XX դարի առաջին տասնամյակները հայ գրականության մեջ նշանավորվեցին բանաստեղծական խոսքի անհամեմատ զարգացումով: Արևելահայ և արևմտահայ հատվածներում այդ տարիներին ստեղծագործում էին այնպիսի մեծություններ, որոնցից շատերը դարձան հայ գրականության փառքն ու պսակը. մի կողմից՝ Հ. Թումանյան, Ա. Իսահակյան, Վ. Տերյան, Նոր-Նոր կաղմավորվող Ե. Չարենցը, մյուս կողմից՝ Ա. Յարձանյան, Մ. Մեծարենց, Դ. Վարուժան, Վ. Թեքեյան:

Խոսել այս բանաստեղծների տաղաչափական առանձնահատկությունների և բանարվեստում ստեղծած հիմնական ավանդույթների մասին՝ կնշանակի հեռուն գնալ և շեղվել բուն խնդրից: Այդ իսկ պատճառով սեղմ ակնարկով կանգրադառնանք միայն այն հեղինակներին, որոնց ստեղծագործության մեջ ձևավորվեց հայոց բանաստեղծության տաղաչափական նոր որակը:

Հայոց բանարվեստի նոր որակի ստեղծման գործում հսկայական և անփոխարինելի դեր կատարեցին Հ. Թումանյանն ու Ա. Իսահակյանը: Նրանց ստեղծագործությամբ բարձր մակարդակով ամփոփվեցին արևելահայ պոեզիայի մեջ կատարվող այն որոնումները, որոնք սկիզբ էին առել Խ. Աբովյանից և հասել մինչև Հ. Հովհաննիսյան և սկզբնավորվեցին XX դարի հայոց բանաստեղծության կենսունակ հիմքերը: Այսուհանդերձ, XX դարի հայոց բանաստեղծության նոր կողմնորոշումը առավել չափով կապվում է Վ. Տերյանի և արևմտահայ պոեզիայի մի քանի ականավոր ներկայացուցիչների անունների հետ:

Վ. Տերյանը նոր մակարդակ նախանշեց հայ բանարվեստի բնագավառում: Նոր էին թե՛ նրա բերած տրամադրություններն ու աշխարհազայտության կերպը և թե՛ արտահայտման արվեստը, տեխնիկան ու

լեզուն: նրա բերած նորութիւնը հավասարապէս իր դրահորումը գտաւ ձեռնարկն և իմաստային ամբողջ համակարգի մէջ:

Տաղաչափութեան բնագավառում Վ. Տերյանը մեծ հեղաշրջում կատարեց՝ հասնելով անթերի երաժշտականութեան, նրբութեան, համաչափութեան և ներդաշնակութեան: Ժամանակին Տերյանի կատարած դործի մեծութիւնը չգնահատվեց ինչպէս հարկն է: «Բավական անտաշ լեզու... Զեւի զգացումն ընդհանրապէս անծանոթ է կարծես նրան: Հանգիւրը շատ աղքատ են և վհատ», «Զոռով սաղեցրած ոտանաւորներ», նրա դործերը «մանաւանդ արվեստի պահանջներն զուրկ են տարաբախտաբար», — ահա այսպիսի որակումներով էին բնորոշում բանաստեղծի արվեստը, (91, 466—467): Ինչ խոսք, որ ավելորդ է այսօր այդ ամենի դեմ վիճելը: Տաղաչափութեան բնագավառում Տերյանի կատարած դործը պետք է ոչ թէ առանձին երևույթ համարել, այլ առաջին հերթին հարկաւոր է դատենել համակցական կապի մէջ՝ որպէս այն բարենորոգման մի մաս, որ նա կատարեց թեմատիկայի, լեզվի, պոետիկայի և ընդհանրապէս խոսքի արվեստի կոլտուրայի մէջ:

Ոմանք տաղաչափութեան բնագավառում Տերյանի կատարած դործի հիմնական բովանդակութիւնը տեսնում են սոսկ այն բանում, որ նա հայկական բանաստեղծութիւնը հարստացրեց տաղաչափական վանկաշեշտական համակարգին պատկանող պարզոտնյա չափերով գրված ստեղծագործութիւններով: Ծիշտ է, պարզոտնյա ոտանաւորի այն նրբորանգները, որ միջնադարյան պոետիկայից մինչև Իսահակյան կային մեր բանարվեստում իրենց բյուրեղացված, կատարյալ դրսևորումը գտան Տերյանի ստեղծագործութեան մէջ, սակայն ճիշտ է նաև այն փաստը, որ պարզոտնյա չափերով գրված բանաստեղծութիւնները բովանդակին քիչ տեղ են գրավում նրա հատորներում: Տերյանի օգտագործած չափական ձևերի աղլուսակից երևում է, որ երկու հատորներում զետեղված 412 ինքնուրույն (ավարտուն և սեպգիր) բանաստեղծութիւններից վանկաշեշտական համակարգին են պատկանում միայն 57 դործ, որոնցից սոսկ 11-ն են գրված ճշգրիտ կայուն շեշտադրութիւն ունեցող պարզոտնյա ոտքերով, իսկ մնացածը թեև գրված են պարզոտնյա չափերով, այնուամենայնիւ, ունեն շեշտադրութեան առանձին խախտումներ:

Ճշգրիտ, անթերի շեշտադրութիւն ունեցող պարզոտնյա բանաստեղծութիւններից հանդիպում են հետևյալ տեսակները (փակագծում նշվում են օրինակները).

1. երկոտնյա անապիստ («Աշնան երգ»),
2. երկոտնյա ամֆիբրաքոս («Պայծառ ևն աստղերը»),

3. եռոտնյա անապետ (Սնջատման երգ», «Հոգնեցի գրքերից անհամար», «Անհանգիստ է հոգիս ու տրտում»),
4. եռոտնյա—երկոտնյա անապետ (Ձրգիտեմ՝ այս տխուր աշխարհում»),
5. եռոտնյա անապետ՝ մեկոտնյա, երկոտնյա անապետյան տողերի խառնուրդով («Մոռանա՛լ, մոռանա՛լ ամեն ինչ», «Տխուր երգ», «Հեկեկում է անվերջ»),
6. քառոտնյա—եռոտնյա անապետ («Մութն ընկավ»):

Անկայուն, խառը շեշտադրություն ունեցող պարզոտնյա շափերով զրված բանաստեղծությունները համեմատաբար շատ են: Կան գործեր գրված եռոտնյա յամբերով («Որքան սայրեր, սայրեր», «Տեսա երազ մի լիառ»), երկոտնյա անապետներով («Դուրսը ցուրտ է հիմա»), քառոտնյա անապետներով («Ինձ թաղեք, երբ կարմիր վերջալույսն է մարում», «Սև գիշեր, և հուշեր, և խոհեր անհամար», «Սիրում եմ աչքերիդ տըխրությունը խորին», «Դու կգաս ու կրկին հեքիաթով կըդյուլեաս», «Քաղաք», «Հեռավոր աստղերի ռսկեղեն կրակներ») և շատ այլ տեսակներով (տես 1-ին և 2-րդ աղյուսակները): Համեմատաբար շատ են եռոտնյա անապետները (16 գործ), հիշատակենք մի քանիսը՝ «Հրաժեշտի խոսքերից», «Աղոթք», «Իմ խաղաղ երեկոն է հիմա», «Օտարուհին» և այլն: Հարկ է նշել, որ անկայուն խառը շեշտադրություն ունեցող բանաստեղծություններից շատերն ունեն սոսկ 1, 2, 3 շեղումներ և եթե այդ հանգամանքը հաշվի չառնվի, ապա այս խմբի բանաստեղծություններից մի քանիսը կարելի է դասել ճշգրիտ շեշտադրություն ունեցող պարզոտնյա բանաստեղծությունների շարքը: Վերցնենք այդ կարգի բանաստեղծությունները մեկը.

Ոչ արտո՛նջ, ոչ մրմո՛նջ սգավոր,
Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավետ.
Իմ ուղին միշտ մթին, մենավոր,
Կըզնամ իմ դժկամ ցավի հեռ (140ա, 63):

Եռոտնյա անապետներով զրված բանաստեղծություն է սա, որն ունի 4 շեղում. 2-րդ և 3-րդ տների վերջին տողերում «...քո՛ջ պես մի՛ գթա» մասում շեշտը առաջ է գալիս և մի դեպքում ոտքը դառնում է ամֆիբրաքոս, մյուս դեպքում՝ դակտիլ:

Այս բանաստեղծությունն ուշագրավ է նաև ներքին հանգի դասավորության տեսակետից: Բոլոր տողերի 1-ին և 2-րդ ոտքերը իրար հետ միանում են ներքին ձայնատնամանությամբ (ոչ տրտունջ— ոչ մրմունջ, հե-

ռացիւր—մոռացիւր, իմ ուղիւն միշտ մթին և այլն), ստեղծելով ձայնա-
արտաբերման համանման ընթացք և դրանով իսկ նպաստելով նուրբ
երաժշտականության առաջացմանը: Համաշափության և ներդաշնակու-
թյան բանաստեղծական տեխնիկան այս կարգի զործերում հասնում է
կատարելության աստիճանի:

Հնչյունական համանմանությունները երբեմն այնքան են խտանում
և առաջ բերում ձայնական այնպիսի համաձուլվածք, որ ամբողջ բա-
նաստեղծությունը կարծեք դառնում է մի մեղեդու տարբեր նրբերանգ-
ների հրաշալի միացություն («Շշուկ ու շրշյուն», «Ձեռներում Ձեր ման-
րիկ, նվագուն» և այլն):

Տերյանը բավականին նրբացրեց, քնքշացրեց նաև հանգերի հա-
մահնչունությունը: Նա չի ստեղծում ճշացող, խիստ հարուստ հանգեր:
Նա ձգտում է հնչյունների առավել համահմանության ու փափկության,
ձայների համընկնելիության ու մեղմության: Բռնահանգն ու բառերի
արհեստական կապակցումները ընդհանրապես խորթ են եղել նրան:
Միակ գերագույն նպատակը եղել է ամեն ինչ ծառայեցնել ներդաշնա-
կության ու երաժշտականության օրենքներին: Ահա, զուտ տերյա-
նական նվագներին բնորոշ հանդաբառեր՝ շրշյուն-հիշում, շրջում-անըր-
ջում, երազ-անհաս, Բնիշ-անուշ, տանջանք-անըջանք, մուրի քն-քքք, և
նրբահյուս-մի նեգ լույս, համբախյալ-իրիկվա փայլ, մշուշում-հիշում,
սրտում-սրտում, դաժան-իրիկնաժամ, փափուկ-խուսափուկ, նագով-
երագով, մենակ-հիշատակ, ցավոտ-աղոտ-կարոտ, նվագ-մենակ, երկ-
նաշող-սիրտ մաշող, տանջում-կանչում: Հանդային այս զուգակցումների
մեջ անգամ պարզորեն երևում են Տերյանի բառակազմի հիմնական
երանգները, իմաստներն ու ապրած հոգեվիճակները:

Տերյանը ստեղծեց նաև բանաստեղծական կայուն ձևերի՝ սոնետի,
տրիստետի, դադելի հրաշալի նմուշներ: Հղկեց ու սիթմական ելեկշումնե-
րով առավել հարստացրեց սիթմական պարբերությունները, բանաստեղ-
ծական տունը: Ստեղծեց եռատող, հնգատող բանաստեղծական տների
հաջող նմուշներ: Նա բանաստեղծությունը, կարելի է ասել, գերհա-
զեցրեց մեղեդայնությամբ ու երգեցիկությամբ: Եվ ամենակարևորը՝
կարողացավ խիստ համաձայնություն ստեղծել սիթմի և բանաստեղ-
ծության թեմայի, ապրումի, հոգևվիճակի միջև: Տերյանը այն հազ-
վագյուտ բանաստեղծներից մեկն էր, որը կարողացավ ջնջել բառի,
պատկերի և ապրումի միջև եղած պատենշը: Նրա բառերը, պատկերները
գերհազեցված են զգայական այն լիցքերով, այն ապրումներով, որ
ունեցել է բանաստեղծը: Տերյանը հասավ հղացումի և կատարման,

զգացողության և արտահայտման կատարյալ միասնության: Անուրջն ու երազը, շշուկն ու շրշուկը, պատրանքն ու ցնորքը, տխրությունն ու միայնությունը ստացան իրենց բնորոշ նուրբ, թափանցիկ, և՛ թե կարելի է ասել ջրաներկային լուծումներ: Բանաստեղծության կառուցվածքը ձեռք բերեց այդ տրամադրություններին խիստ հատկանշական հուզական շունչ, ուրիշական շարժում, հնչերանգային տատանումներ: Բանաստեղծական բառը ստացավ թեթևություն, անկշռելիություն, փափկություն, որոշ չափով հեռացավ իր առարկայական, բառարանային իմաստներից և դարձավ հոգու համատարած երաժշտության մի յուրովի գրսեւլորում:

Այս ամենը հավասարապես տարածվում են Տերյանի թե՛ վանկական և թե՛ վանկաշեշտական համակարգով գրված գործերի վրա: Բացի չափական կազմությունից, ընդհանուր ուրիշական կազմության տեսակետից այդ երկու տիպի բանաստեղծությունների միջև զգալի տարբերություն գրեթե չկա: Տաղաչափական այդ երկու համակարգերի միջև եղած տարբերությունը պետք է նշել, պետք է բացահայտել յուրահատկությունները, բայց և այնպես ուրիշական կոմպլեքսը կազմող բաղմաթիվ տարրերի առկայության և նմանության տեսակետից այդ ամենը պետք է վերցնել միասնության մեջ՝ որպես բանաստեղծական միևնույն կողմնորոշման գրսեւորում:

Ստորև՝ ըստ տաղաչափական համակարգերի, բերվում են Տերյանի օգտագործած չափական ձևերի աղյուսակները: Աղյուսակները կազմված են Վ. Տերյանի «Երկերի ժողովածուի» 1-ին և 2-րդ հատորներում (1972, 1973) ղեկավարված ինքնուրույն գործերի հիման վրա:

Աղյուսակ 1

ՎԱՆԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

№ №	Տաղաչափերը, դրանց կազմությունը և բարդությունը	Բանաստեղծությունների թիվը
1	2	3
1	4	2
2	5	3
3	6	1
4	7(3+4)	7
5	7(4+3)	44
6	7(4+3), (3+4) խառը	1
7	8(4+4)	12
8	8(5+3)	1

1	2	3
9	$8(3+5)$	1
10	$9(5+4)$	15
11	$10(5+5)$	144
12	$10(6+4)$	1
13	$11(4+4+3)$	25
14	$12(4+4+4)$	5
15	$12(4+3+5)$	3
16	$13(4+4+5)$	1
17	$14(4+3)+(4+3)$	6
18	$14(5+5+4)$	1
19	$15(5+5+5)$	6
20	$15(4+4)+(4+3)$	3
21	$16(4+4)+(4+4)$	4
22	$4:7:8:11(12)$ <i>нп</i> $7(4+3)$, $8(4+4)$, $11(12)$ $(4+4+3)$ (4)	1
23	$5:4:5:4$	3
24	$5:10:10:5:5$ <i>нп</i> $10(5+5)$	1
25	$5:10:5:5:10:5$ <i>нп</i> $10(5+5)$	1
26	$7:4:7:4$ <i>нп</i> $7(4+3)$	1
27	$7:5:7:5$ <i>нп</i> $7(4+3)$	16
28	$7:6:7:6$ <i>нп</i> $7(4+3)$, $6(3+3)$	2
29	$7:7:7:5$ <i>нп</i> $7(4+3)$	3
30	$8:4$ <i>нп</i> $8(3+5)$	1
31	$8:7$ <i>нп</i> $8(4+4)$, $7(4+3)$	6
32	$8:4:8$ <i>нп</i> $5(4+4)$	1
33	$8:5:8:5$ <i>нп</i> $8(4+4)$	1
34	$8:7:8:7$ <i>нп</i> $8(3+5)$, $7(3+4)$	1
35	$8:7:8:7$ <i>нп</i> $8(5+3)$, $7(4+3)$	1
36	$8:7:8:7$ <i>нп</i> $8(4+4)$, $7(4+3)$	1
37	$8:8:8:6$ <i>нп</i> $3(5+3)$, $6(4+2)$	1
38	$8:9:9:8$ <i>нп</i> $3(5+3)$, $9(5+4)$	1
39	$9:7$ <i>нп</i> $9(4+5)$, $7(3+4)$	1
40	$10:5$ <i>нп</i> $10(5+5)$	1
41	$10:5:10:5$ <i>нп</i> $10(5+5)$	1
42	$10:5:5:10$ <i>нп</i> $10(5+5)$	1
43	$10:10:10:5$ <i>нп</i> $10(5+5)$	2
44	$10:10:5:10:10:5$ <i>нп</i> $10(5+5)$	1
45	$10:5:10:10$ <i>нп</i> $10(5+5)$	2
46	$10:10:10:8$ <i>нп</i> $10(5+5)$, $8(4+4)$	1
47	$10:9$ <i>нп</i> $10(5+5)$, $9(5+4)$	2
48	$11:7:11$ <i>нп</i> $11(4+4+3)$, $7(4+3)$	1
49	$11:10:10:10$ <i>нп</i> $11(5+4+2)$, $10(5+5)$	1
50	$12:4$ <i>нп</i> $12(4+4+4)$	1

1	2	3
51	12 : 8 : 12 : 8 ուր 12(4+4+4), 8(4+4)	1
52	12 : 20 : 12 ուր 12(4+4+4), 20(4+4+4+4+4)	1
53	անկանոն խառը տողաշափեր	8
54	բաց-շղթայադերձ (5 վանկանի անդամ)	2

ԸՆԴԱՄԵՆԸ

355

Աղյուսակ 2

ՎԱՆԿԱՇԵՇՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

№ №	Տողաշափերը, դրանց կազմությունը և բարդությունը	Բանաստեղծությանը ընդհանրական ընթացքը
	Ճշգրիտ շեշտադրություն ունեցող պարզոտնյա շափեր	
1	Երկոտնյա անապետ	1
2	Երկոտնյա ամֆիրաբոս	1
3	Եռոտնյա անապետ	4
4	Եռոտնյա-երկոտնյա անապետ	1
5	Եռոտնյա անապետ՝ մեկոտնյա, երկոտնյա, անապետների խառնուրդով	3
6	Քառոտնյա-եռոտնյա անապետ	1

Շեշտի տատանում ունեցող պարզոտնյա շափեր

1	Եռոտնյա յամբ	3
2	Քառոտնյա յամբ	2
3	Եռոտնյա անապետ	16
4	Եռոտնյա-երկոտնյա անապետ	1
5	Եռոտնյա անապետ-ամֆիրաբոս	2
6	Քառոտնյա անապետ	6
7	Եռավանկ-երկվանկ խառը ոտեր	15
8	Եռավանկ ոտերի չափի խախտումներով	1
ԸՆԴԱՄԵՆԸ		57

Բանաստեղծական նրբություն և կատարելության այն մակարդակը, որ արևելահայ գրականության մեջ ստեղծեց Վ. Տերյանը, արևմտահայ իրականության մեջ կապվում է Մ. Մեծարենցի անվան հետ: Բանաստեղծական երկվորյակներ կարծեք լինեն Մեծարենցն ու Տերյանը, որոնք

մեկը մշուսից անկախ, տարբեր պայմաններում, ստեղծեցին իրար հետ խիստ հարազատության եղբեր ունեցող պոեզիա, և մի նոր մակարդակ խորհրդանշեցին ընդհանրապես հայ գրականության համար: Երկու բանաստեղծներն էլ ապրումների և տրամադրությունների նույն վիճակներից են դալիս և նրանց բանաստեղծական մտածողության արմատները գրեթե նույն կենսահյուսվածքն են վերլուծել իրենց բառերի ու պատկերների մեջ: Յայգալուսի ու մթնշաղի, ցնորքի ու երազի, հուշի ու կարոտի, անուրջի ու պատրանքի, ձգտման ու բաղձանքի տրամադրությունները երկուսի համար էլ կենսական վիճակների հարազատ վերարտադրություններ են:

Մեծարենցն ու Տերյանը ղարմանալիորեն նման եղան ոչ միայն իրենց բանարվեստով, այլև՝ ճակատագրով: Եվ արդյոք, նաև այդ ճակատագիրը չէ՞ր, որ նրանց հիվանդ ու լքված հոգիները մղում էր դեպի սպասումների դառնաղի գիշերները, նրանց ապրեցնում կյանքի բեկված հուշերով և ակնկալիքներով լեցուն նրանց կթերահած էությունը միտում դեպի արև ու լուսաբաց: «Ամբողջ հատորը,—խոստովանում է Մեծարենցը,—գրեթե սպասման երկարածից գիշեր մըն է, աղերսանքներով, հոգերով, ցավերով, ու երբեմն ալ կալծկետուն հույսերով լեցուն» (69, 243):

Այս բանաստեղծները իրար նման են նաև իրենց խոսքի պոետիկալով ու արվեստով: Այդ նմանության առաջին եզրը նրբությունն է, որով ամբողջովին հագեցված են նրանց բառերն ու պատկերները:

Անշուշտ, սիմվոլիստական պոետիկան, որի գերագույն միտումն էր բառարվեստը մերձեցնել երաժշտության և մեղեդու նրբության, թե Մեծարենցի, թե Տերյանի վրա զգալի բարերար ազդեցություն է թողել, բայց ապավինել միայն այդ տեսությանը՝ միանգամայն սխալ կլինի: Անկախ ամեն տեսակի իզմերից ու տեսություններից՝ նրանց էության համար վերարտադրման այդ ձևը միակ տարբերակը կարող էր լինել, որովհետև դա նրանց հոգու, նրանց ներաշխարհի մաքուր ու անաղարտ երգն էր: Այդ նրբությունը նրանց՝ կոնկրետ այս դեպքում Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ երբեմն հասնում է այն աստիճանի հղկվածության և հնչյունների ուրույն մեղեդայնության, որ զժվար է ասել, թե որտեղ է վերջանում բառը, որտեղից է սկսվում երաժշտությունը: Իրանք լուծված են իրար մեջ.

նավակներ մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակադձուն.

հեռացան ամենն ալ՝ ծրփանում երազիս ավուներն... (69, 37):

Սա Մեծարենցի միակ պարզոտնյա բանաստեղծությունն է և ընտիր հնչյունական դաշնակ ունեցող գործերից մեկը: Մեծարենցը շատ լավ գիտեր դեռևս նարեկացուց եկող արվեստի գաղտնիքները. այն, որ «պատկերները տեսողական ու ձայնագրական ճշտությունները միայն կը ցուացնեն», որ «նախնի մատենագիրը գիտեր ծովածայն հնչեցնել բառերը: ...Գիտեր ծիծաղախիտ ժպտեցնել բառերը» (69, 269, 278): Բնությամբ արբեցած, բնության ձայներն ու շշուկները խորությամբ զգացող, այդ ամենը անհատական ապրումների հետ համակցող բանաստեղծը միայն կարող է զգալ այն նրբին համանվագի մեղեդին, որով լցված են ինքն ու շրջապատը:

Զուտ հնչյունական, տաղաչափական տեսակետից նկատելի նմանություն կա Մեծարենցի «Նավակներ մեկնեցան...» և Տերյանի հետևյալ բանաստեղծության միջև.

Ձոններում Ձեր մանրիկ, նվազում,

Ձեր ձայնում, երբ ասում եք «Տերյան»... (140ա, 281):

Մեծարենցյան ն-երի ալիտերացիան՝ *ձ, դ, ց* հնչյունների թեթև խառնուրդով, կարծես մոտավոր նմանությամբ կրկնվում է Տերյանի տողերում, ուր դարձյալ ն-ի իշխող ձայնանմանությունը խառնված է ձ-ի թույլ բաղաձայնովի հետ: Տերյանի բանաստեղծությունը ևս գրված է պարզոտնյա անալիստներով (ամբողջ բանաստեղծության մեջ միայն մի տեղ կա ամֆիբրաքսյան շեղում՝ 11-րդ տող, 1-ին տաք), ինչպես Մեծարենցին: Այս նմանությունն անշուշտ պետք է բացատրել բանաստեղծական զգացողության նույնությամբ, որը ոչ թե պատահական, այլ բավականին օրինաչափ երևույթ է:

Ի տարբերություն Տերյանի, Մեծարենցի բանաստեղծությունների չափական կառուցվածքը աչքի չի ընկնում բազմազանությամբ: Նրա նախասիրած տողաչափերը հիմնականում ունեն $11(4+4+3)$, $7(4+3)$, $12(4+4+4)$, $8(4+4)$, $10(5+5)$ կաղմություն: Նա նոր չափեր չկիրառեց, ընդհանուր առմամբ բազմազան չեն նաև տնատման ձևերը, այնուամենայնիվ, նա կարողացավ ութմական մի յուրահատուկ հնչերանդ ստեղծել չափածո խոսքի մեջ և Տերյանի պես նպաստել բանաստեղծության կառուցվածքի նրբացման գործին:

Նուրբ ու մեղեդային են նաև Մեծարենցի հանգաբառերը, որոնց իմաստային կապի վրա նա որոշակի ուշադրություն է դարձրել և իզուր չէ, որ ինչպես Տերյանի, այնպես էլ Մեծարենցի հանգաբառերի միջոցով կարելի է զգալի պատկերացում կազմել նրանց խոսքի իմաստի և տրա-

մադրությունների մասին: Ահա այդպիսի հանգաբառերից մի քանի զույգ-
գիշեր-հուշեր. երազանքին-քախանձագին, մրնե հոգիս-ամբշանքիս, տա-
ռապիմ-մտերիմ, իրիկվան-բուրյան, հովուն դեմ-ղալկադեմ, մշուշնե-
րուն-մոլորուն, անձկագին-քախձագին, տրտում-անպատում, լույսերուն-
հույսերուն, ողբագին-հիվանդագին, մենավոր-սգավոր, հոգիներուն-մո-
լորուն:

Ինչպես Տերյանի, այնպես էլ Մեծարենցի խոսքի տաղաչափական
արվեստը, ընդհանուր առմամբ պոետիկան, ստեղծագործաբար յուրաց-
րեց և մի նոր մակարդակի բարձրացրեց ն. Չարենցը:

Բանարվեստի միանգամայն այլ որակ ստեղծեցին արևմտահայ պոե-
զիայի մյուս երկու հոգոր ներկայացուցիչները՝ Ասում Յարճանյանն ու
Դանիել Վարուժանը: Ջլապինդ, առնական ու կորովի պոեզիա ստեղծեցին
նրանք՝ խորությամբ անդրադարձնելով իրենց ժամանակի տաղնապներին
ու սպասումները, ըստ ամենայնի ներկայացնելով իրենց օրերի ոգին:

Դ. Վարուժանը հետամուտ էր մկանուտ ու պիրկ պոեզիայի ստեղծա-
նը: Նա թեև չգնաց տաղաչափական ազատ համակարգի կիրառման ճա-
նապարհով և հիմնականում մնաց կանոնավոր ձևերի շրջանակում, այնու-
ամենայնիվ, կարողացավ իր տողերի էպիկական ծանրանիստ ընթացքով
ստեղծել ուրույն, սեփական դիմագիծը ունեցող պոետիկա ու տաղաչա-
փություն: Նա ինքը թեև շատ լսով գիտակցում էր տաղաչափական օրենք-
ների պայմանականությունը, դիպուկ խոսքերով արտահայտվում այդ
պայմանականություններից գերադույնի՝ հանդի մասին՝ մի նամակի մեջ
դրելով. «Ինձի կզրեթ թե, եթե իմ գրություններես հանդը վտարեմ, անոնք
ավելի պիտի ընդարձակին և գեղեցկանան. այդ մասին Ձեզ համախոհ
եմ և ոչ թե՛ վասնզի անոնք մտածումը կշղթայեն՝ այլ նույնիսկ կքայ-
քայեն մեր շեշտերուն գեղեցկությունը: Հանդը միջին դարերեն է և ինչ որ
միջին դարերեն է ընդհանրապես՝ բռնապետական է և ինչ որ բռնապե-
տական է, է՝ հետադիմական, և չէ՞ մի որ հանդը արվեստին բռնավորն է
և անոր հոգին կազմող մտածման հետմղիչը» (122, 60), այնուամենայ-
նիվ, ընդհանուր առմամբ հնազանդ մնաց այդ պայմանականություննե-
րին: Նույնիսկ անհանգ գրված «Արմենուհի» պոեմը Ա. Չոպանյանի խոր-
հուրդով դարձրեց հանգավոր և ինքն էլ գոհ մնաց իր արածից (122, 136.
265): Այսուհանգերձ, Վարուժանի պոեզիայում նկատելիորեն առանձնա-
նում են անհանգ բանաստեղծերով գրված բանաստեղծություններն ու ա-
ռանձին հատվածներ, դա հատկապես ակնառու է բաց-շղթայազերծ հո-

րինվածքով գրված բանաստեղծությունների մեջ, որոնցում նա նկատելիորեն ազատ է վարվում նաև տողաշափերի հետ: Ի հակադրություն բացշղթայազերծ բանաստեղծության այն տեսակին, երբ ռիթմը կարգավորվում է միաշափ անդամի (հիմնականում 4,5 վանկանի) բարդումներով, վարուժանը օգտագործում է երկշափ յսառը միավորներ՝ բաղկացած 4 և 3 վանկերից: Այս կարգի բանաստեղծությունները ստեղծվում են $11=4+7$ և $7=4+3$ տողերի խառն ու ազատ օգտագործմամբ: Ստեղծվում է տողաշափերի օրգանական սերտ հյուսվածք, որովհետև $4+4+3$ և $4+3$ միավորները իրենց ռիթմով գրեթե նույնական են, միայն առաջին դեպքում մեկ քառավանկ անդամ ավելի է օգտագործվում: Այսպիսի դործերում («Մարած օջախը», «Անիի ավերակներուն մեջ», «Ջարդը», «Ծեր կռունկը», «Վաղվան բողբոջներ», «Կարմիր հողը», «Նեմեսիս», «Հայրենիքի ողիս», «Վահագն», «Վանատուր» և այլն) վարուժանը հասնում է ասելիքի համեմատաբար ազատ դրսևորման:

Այդ ազատությանը նպաստում են նաև հաճախակի հանդիպող տողանցումները, որոնք ստեղծում են խոսքի դինամիկ և անընդմեջ զարգացում.

Գրասեղանիս վրա, սա)
 Սկավառակին մեջ կա թուռ մ'հող, բերված հոն)
 Հայրենիքի դաշտերն (121, 70):

Բացի նշված առանձնահատկություններից, այս կարգի ստեղծագործություններում միանգամայն ազատ է նաև ռիթմական պարբերությունը, վերանում է տողաշարքերի հաջորդականության համանման կրկնվող ընթացքը, պատումը դառնում է անընդմեջ ու պարբերաբաժանման տեսակետից անկանոն: Այս հանգամանքը ևս համակցական կապի մեջ լինելով նախորդ առանձնահատկությունների հետ՝ նպաստում է ասելիքի ազատ արտաբերման գործին:

Այսուհանդերձ, վարուժանի պոեզիայում նկատելի թիվ են կաղմում կանոնավոր տաղաչափական հորինվածքով գրված բանաստեղծությունները: Չափական տեսակետից այդ ստեղծագործությունները չեն տարբերվում վերը քննված գործերից, ուղղակի կայուն է այդ չափերի դասավորության ու հերթագայության կարգը: Հատկապես նա շատ է կիրառում $11:7:11:7$ և 11 վանկանի դարձյալ $4+4+3$, $4+3$ հատումներով տողաշափերը: Ձգալի թիվ են կաղմում նաև $14(4+3)+(4+3)$ վանկանի տողերը, որոնք փաստորեն $7(4+3)$ վանկանի տողերի կրկնված չափն են:

իսկ մնացած, տարբեր սողաշափերի զուգորդումներով գրված գործերում դարձյալ նշանակալի տեղ են զբաղում 7 և 11 վանկանի սողերը¹:

Այս բնույթի գործերում գրեթե միշտ էլ օգտագործվում է հանգը, սակայն հանգաբառերը աչքի չեն ընկնում հարուստ հնչյունաբանությամբ և շքեղությամբ: Ավելին, որոշ գործեր գրված են հանգաբառերի մոտավոր, աղոտ հնչեղությամբ և ազատ, անկանոն հերթագայությամբ («Կիլիկյան մոխիրներուն», «Թիապարտները»): Հանգը վարժարանի համար չունի ութմական գերագույն արժեք և նա հաջողությամբ կարող էր անցնել անհանգ բանաստեղծության, որի նմուշները նրա մոտ շատ կան:

Ահա այս և մի քանի այլ մանր առանձնահատկություններ (հատկապես հնչյունական տեսակետից բառերի ոչ սահուն հաջորդականությունը, ը գաղտնավանկի արտաբերման հարցը, որը՝ նշնելով խոսքի չափական կարգից, երբեմն պետք է կարդալ, երբեմն՝ ոչ) գումարվելով իրար՝ վարուժանի պոեզիային հաղորդում են մի տեսակ խստություն, որը հակադրվում է տաղաչափական օրենքների ճշգրիտ կիրառությամբ գրված փափուկ քնարականությանը: Դա հետևանք է այն բանի, որ վարուժանի համար գլխավորը ոչ թե ձեն էր, այլ իմաստն ու բովանդակությունը և ամենակարևորը՝ այդ իմաստի ու բովանդակության անմիջական ու ազատ դրսևորումը:

Յարճանյանը՝ մաքառումի, կործանման և ակնկալության օրերի այդ խռովահույզ երգիչը, բազմադարյա հայ գրականության մեջ հաստատեց բանաստեղծական խոսքի այնպիսի մի որակ, որը արյունակցական կապեր ունենալով հայկական հնագույն վիպերգությունների և չափածո զրույցների հետ, ըստ էության նոր մակարդակ ու խոսքարվեստի նոր աստիճան էր հալ գրականության մեջ: «Քերթողական արձակի» (90, 444) այդ վարպետը նոր հնարավորություններ բացահայտեց չափածո խոսքի կառուցվածքի մեջ և հետևողական կիրառությամբ ստեղծեց տղատոտանավորի հրաշալի նմուշներ:

Նշնելով ազատ ոտանավորի տարբեր տեսակներից, տեսաբանների արծարծած տարբեր կարծիքներից՝ կարելի է տարբերակել այս կարգի գործերի երկու հիմնական խումբ. 1. ազատ ոտանավոր, որի մեջ գոր-

¹ Հետաքրքիր է նշել մի փաստ. ի տարբերություն արևելահայ բանաստեղծների նախափրած 10 (5+5) չափի, արևմտահայերը ավելի հակված են 11 (4+4+3) չափի օգտագործմանը և ընդհանրապես դեպի այն չափերը, որոնք իրենց կազմության մեջ ունեն 4 վանկանի անդամներ: Դա պարզ երևում է թե՛ Մեծարևելի և թե՛ Դ. Վարուժանի պոեզիայում: Ենթադրաբար կարելի է այդ առանձնահատկությունը կապել ութմական զգայության սովորույթի հետ, որոշ չափով նաև լեզվի հնչերանդի հետ:

ծում են չափերի և բառաձևերի կրկնություն թույլ համանմանություններ և 2. ազատ ոտանավոր բացարձակ իմաստով, որի մեջ ոչ մի նույնականություն չի կարելի գտնել: Ազատ ոտանավորի այս երկու տեսակները առկա են Յարձանյանի բանարվեստում: Առաջին խմբին պատկանող գործերի վրա կատարված դիտարկումները ցույց են տալիս, որ ազատ ոտանավորի մեջ ևս տաղաչտիական տարրերը որոշակի դեր ունեն: Արտաքուստ ինչքան էլ անկանոն հատույթներ ունենա խոսքը՝ այնուամենայնիվ նրա մեջ ստեղծվում են թույլ զգալի զխավոր չափեր, որոնք զդայություն մեջ նպաստում են խոսքի ռիթմական շարժումը ազդու կերպով կարգավորելու գործին: Սակայն այդ չափական միավորը հանդես չի գալիս կայուն հաջորդականությամբ, նրա դասավորությունը միանգամայն ազատ է, միաժամանակ չափական այդ միավորի հետ ղուգակցվում են ղանաղան այլ չափեր և ռիթմական ընդհանուր հոսանքի մեջ մտցնում իրենց յուրահատկությունները: Այս դեպքում գրողը ստեղծագործելիս գտնվում է խոսքի ռիթմական ղղացողության այնպիսի վիճակում, որը ինչքան էլ ազատ ու անկանոն լինի, այնուամենայնիվ, ունի իր ազատության և անկանոնության դրսևորման թույլ ուրվագծվող սահմանները: Հարկավոր է պարզել այդ սահմանները դրսից և ներսից: Ներսի սահմանները զխավորապես չափական հատումներն են, որոնց մեջ, ինչպես արդեն ասվել է, ստեղծվում են զխավոր չափեր: Արտաքին սահմանը կապ ունի տողի հետ, որը այս կարգի բանաստեղծություններում հանդես է գալիս որպես ներքուստ կայուն հատածով ու դադարներով շտրոհվող մի անանջատ միություն, որպես արտաստիական առանձին հատույթ: Հետաքրքիր է նշել, որ այս տեսակի մեջ մտնող ազատ ոտանավորի տողերը երբեմն մոտավորապես հավասար են լինում իրենց վանկերի թվով: Արտաստիական հատույթների՝ տողերի մեջ, առաջանում է ժամանակային տեղողության մոտավոր հավասարություն, որը և ստեղծում է խոսքի ռիթմի արտաքին պարագծերը: Այսպես, վերցնենք Յարձանյանի այս բնույթի բանաստեղծություններից մի հատված.

Հոգիս ան է որ բյուրավոր անգամ ձեր ամենուն

ցավն ապրեցավ, $18 = 4 + 6 + 4 + 4$

Ան է որ անդունդի մը մեջ՝ իր մոխրին վրա

ծնրադիր՝ $16 = 2 + 6 + 5 + 3$

Հարազատ ու շղթայակապ քույրերու աքսորը

կուլա... $16 = 4 + 4 + 3 + 5$

Հոգիս այն վա՛յրն է ուրկե արյունոտը

լուսին մը բարձրացավ $16 = 5 + 2 + 5 + 4$

Անմեղներու կոտորածեն ծովացյալ դաշտի

մը վրա... $16 = 4 + 4 + 3 + 5$

Ու այն հողմակոծ անտառն է, որուն ավազան-

ներուն շուրջ՝ $16 = 5 + 5 + 6$

Դ, եղբայրական արյունի հեղեղներ կը հոսին...

$14 = 5 + 6 + 3$

(111, 92)

Դժվար չէ նկատել, որ բանաստեղծության այս հատվածում իշխում է 16 վանկանի տողաչափը, որ տողերի ներսում գերիշխում է 4 և 5 վանկանի անդամների թիվը, որոնք և ստեղծում են միևնույն չափական միավորների թեև անկայուն, այնուամենայնիվ, քիչ թե շատ գործող հաճախականություն: Ժամանակին ազատ ոտանավորի ֆրանսիական տեսաբանները (Դյուհամել, Վիլդրակ) գտնում էին (149, 19-20), որ ազատ ոտանավորի մեջ կան չափական կայուն, անփոփոխ միավորներ և դրանք անվանում էին ռիթմական մշտականներ (ритмические постоянные): Այս բանաստեղծության մեջ ռիթմական մշտականի դեր է կատարում քառավանկ անդամը, որի հետ խառը զուգակցված են 2, 3, 5, 6 վանկանի միավորներ: Բանաստեղծության ռիթմը ձևավորելու գործում որոշակի դեր է կատարում նաև նույն արտահայտությունների ու շարահյուսական ձևերի կրկնությունը (Հոգիս ան է որ», Հոգիս այն վայրն է», շարունակության մեջ՝ «Հոգիս այն երկիրն է», «Հոգիս այն երկիրն է»):

Արդյոք այս հանգամանքը նկատի չունե՞ր Դ. Վարուժանը, երբ գրում էր. «Յարճանյանի տաղաչափությունը ազատաչափն է (vers libre), որ բոլորովին տարբեր է ֆրանսիական vers libr են: Իր տողերը ոչ շեշտ ունեին, ո՛չ հանգ և ո՛չ ալ վանկերու չափված թիվ: Բայց ունին տեսակ մը ներդաշնակություն՝ որ կկայանա՝ նախ՝ պատկերի լմը միկ տողով խտացնելուն մեջ, երկրորդ՝ շունչին այն ալիքին մեջ՝ որ կպահանջե արդ տողը և որուն երկարության համեմատ չափված է իր երկարությունը» (21, 34):

Սակայն պետք է հաշվի առնել, որ տողի այսպիսի բաժանումը վանկաչափերի կատարվում է 'ոչ թե տաղաչափական որևէ չափակարգի սկզբունքով, այլ ավելի շուտ՝ բառերի բնական հաջորդականության: Տողը լինթարկվում է բառային, բառակապակցական հատումների: Այս դեպքում նույնիսկ սխալ է չափական ներքի՜ն միավորների դասավորության կարգով և ստեղծության չափով առաջնորդվելը: Դա պարզունակացնում է ազատ ոտանավորի ռիթմը:

Ասվածը չի մշտանալում, թե ազատ ոտանավորի մեջ ընդհանրապես պետք է գործեն հիշյալ դիտարկումները: Կան ազատ ոտանավորներ,

որոնք պատկանում են այս կարգի բանաստեղծությունների երկրորդ խմբին, որոնց տողերը վանկաչափով բնավ էլ մոտ չեն, այլ ընդհակառակը՝ խիստ տարբեր, որոնց տողերի ներքին հատույթավորման ժամանակ չեն ստեղծվում օրինաչափություններ, որոնցում չկան խիստ ընդգծված միանման արտահայտություններ ու շարահյուսական ձևեր: Այս դեպքում արդեն մենք գործ ունենք ներքին և արտաքին տաղաչափական սահմանների չճանաչող խոսքի հետ, բանաստեղծական արտահայտությունների բացարձակ ազատ դրսևորման հետ: Սակայն ազատ ոտանավորի այս երկու տարատեսակները իրարից այնքան էլ հեռու չեն: Նույնիսկ երբեմն միևնույն բանաստեղծության մեջ կան հատվածներ, որոնցում գործում են համանման կառուցվածքային տարրեր և կան հատվածներ, որոնք ազատ են այդպիսի միակերպություններից: Երկու դեպքում էլ ազատ ոտանավորի մեջ առավել կարևորություն է ստանում խոսքի հինչերանգը, որը և դառնում է արտասանական շունչը կարգավորող հիմնական գործոն:

Հուլյսերու երկաթի սանդուխին կատարհերեն է
 որ ավետիսս կ'արձակեմ, $22=3+3+3+5+5+3$
 Մոխրներու, դիակներու և վշտերու հովիտներեն է
 որ հասա ի բեզ, $22=4+4+4+5+5$
 Եվ, ավա՞ղ, բղամիդիս թեզանիքներեն իմ շքեղ ցեղիս
 արյունը ահավասի՞կ դեռ կը թորա... $28=3+4+5+5+3+4+4$
 Բայց քայլերս անխոնջ են և կամքս գերազոր և ձայնս
 դաժանորեն ամենհի... $23=4+3+3+3+3+4+3$
 Գլուխս սուգերեն և վրեժեն և ճակատագրեն
 թեև ակհեր, $20=3+3+4+5+5$
 Բայց, տե՛ս, աչքերս դուցաղնի մը աչքերուն չափ
 կարմիր և կերպարանքս է սոսկատեսիլ: $24=5+4+6+5+4$
 (111, 25)

Արտահայտման այս վարար ու հորդուն տարերքը, այս անպարագիծ ճախրանքը, բնականաբար, չի կարող տեղավորվել համաչափ ու կանոնավոր ձևերի մեջ և սխալ է ուրիշը զգալու համար այստեղ որևէ կարգ ու օրենք կիրառել: Այս և նախորդ բանաստեղծության մեջ հղած տարբերությունը մեծ չէ, երկու գործերն էլ նույն խառնարանի արտավիժած լավայի առանձին հոսքեր են: Բայց, այնուամենայնիվ, ինչ-որ թույլ ու նրբին համաչափության մի ուրվագիծ կարելի է տեսնել նախորդ գործում, իսկ այստեղ դա չկա:

Ա. Յարձանյանի ոճից, պատումի բնույթից հետագայում զգալիորեն օգտվեց Ե. Չարենցը և ազատ ոտանավորի տարրերը զուգակցելով

կանոնավոր ձևերի հետ, հասավ հետաքրքիր որակի (խոսքը հատկապես «Մահվան տեսիլ» պոեմի մասին է)։

2

Դարասկզբի մեծերի կողքին 1912 թվականից գրական ասպարեզ մտավ մի նոր բանաստեղծ՝ Նղիշե Չարենցը, որն ընդամենը մի բանի տարի հետո պետք է դառնար ժամանակի ամենահզոր ու ազդեցիկ ձայնը, ժամանակի գրական շարժման պարագլուխն ու առաջնորդը։ Դժվարին, խառն ու հակասական ժամանակների ղուգադիպեց Չարենցի 25 տարի տևած գրական գործունեությունը։ Հարուստ ու բովանդակալից կյանք ապրեց Չարենցը։ Եվ իրավացի էր Ս. Հակոբյանը, որ դեռևս 1924թ. 27-ամյա բանաստեղծի մասին գրում էր. «Այս կյանքը մի ամբողջ պատմություն է, մի պատմություն է լի այնպիսի դեպքերով, որ դարերի երկարատե րնթացքում շատ քիչ անգամ կարող է պատահել։ Նղիշե Չարենցը ծնվել է այդ մեծամեծ դեպքերի միջից, ծնվել է երկունքով, տանջանքով, ցնծությամբ ու ոգեերությունով։ Այն կյանքը, որ նա ունեցել է, ո՛չ մի բանաստեղծ և ո՛չ մի գրագետ չի ունեցել մեղանում» (57, 21)։

Ժամանակաշրջանի բնույթի՞ց արդյոք, թե՞ ի ծնե՝ խառն ու հակասական էր նաև բանաստեղծի բնավորությունը, մի հանգամանք, որ նրան մղում էր անընդմեջ շարժման ու անդուլ որոնումների։ Դիպուկ է նկատել ֆրանսիացի մի հրատարակիչ, Չարենցի մասին գրելով. «Նա ավելի շուտ ազատ որոնումների մարդ էր, քան դավանանք պաշտող, պայքարի բանաստեղծ էր, և ոչ թե տեսության ստրուկ» (98, 4)։ Հարափոփոխ ժամանակների որդեգիր բանաստեղծը չէր կարող դառնալ ժամանակների դասալիք, ուստի և օրինաչափ է այն անընդմեջ շարժումը, որը նրան առաջնորդում էր դեպի իր օրերին բնորոշ ապրումների, խոհերի էպիկենտրոն, որոնց ղեղարվեստական առաջնակարգ տարեգիրն էր ինքը։ Եվ բնական է, որ Չարենցի 25-ամյա գրական գործունեությունը, ժամանակի վճռորոշ բեկումների ընթացքին համապատասխան, պետք է արոհվի առանձին շրջանների, անգամ ենթաշրջանների։ Առաջին զխավոր և ճիշտ բաժանումը կատարում է ինքը՝ մինչև 1917 թ. գրված գործերը համարելով մեկ շրջան։ Երկրորդ շրջանը բոս էություն տեսնում է 1918-ից մինչև 1921 թ.։ Երրորդը՝ տեսնում է «Երեքի դեկլարացիա»-ից մինչև «Պոեմ հերոսական»-ը (1922—1925)։ Չորրորդ շրջանը, որը դարձի անապարհ է խորհրդանշում, պետք է համարել 1925 թ. մինչև «էպիքական լուսաբաց»-ի ստեղծագործական ավարտը

(1930): Հինգերորդը՝ «Գիրք ճանապարհի»-ի գլուխյան ընթացքը, վեց-երորդը՝ մնացած գործերը (1934—1937):

Գաղափարական, գեղագիտական փոփոխություններին զուգընթաց անընդհատ փոփոխությունների մեջ է եղել նաև Չարենցի պոեզիայի տաղաչափական արվեստը: Վերոհիշյալ շրջանաբաժանումը ընդհանուր առմամբ հատկանշական է նաև նրա խոսքի ու թմական փոփոխությանը, ուստի և բնական է, որ Չարենցի տաղաչափական անցումները կներկայացվեն նրա գաղափարական-գեղագիտական անցումներին զուգընթաց:

Չարենցի վաղ շրջանի քնարերգությունը բնորոշվում է պատկերների մի համակարգով, որի մեջ առանձնահատուկ իշխող տեղ ունեն սիրո, հայրենիքի, երազների որոնման, առօրյա գորշության մեջ աշխարհի հետ հարաբերությունների ճշտման թեմաները: Զանազան աղբյուրությունների և գրական ուղղությունների հետևության մեջ, այնուամենայնիվ, առաջին իսկ գործերից աստիճանաբար ձևավորվում են այն ինքնուրույն ու տարբերիչ գծերը, որոնցով Չարենցի պոեզիան ձեռք է բերում որակական անկրկնելի մակարդակ:

Խառն ու հակասական են Չարենցի վաղ շրջանի տրամադրությունները. մեկ նա հանդես է գալիս որպես սովորական օրերի երգիչ՝ իր խոսքի նյութ դարձնելով «Գորշ առօրյան՝ իր ձանձրույթով ու հեքիաթով» (80, 281), մեկ ընդվզում այդ ամենի դեմ՝ փորձելով որոնել երազի ու կապույտի ճանապարհը, փարվել ջինջ ու մաքուր հեռուներին՝ միաժամանակ զգալով իր ձգտումների խորտակումն ու առօրյայի ճահճի ձգողական ուժը: Այս առումով անզուգական է նրա «Հարգագողի ձամփորդները» բանաստեղծությունը, որի մեջ նա բյուրեղացրել է շհասկացված ու թափառական մի ամբողջ սերնդի ապրումների, տրամադրությունների, մտքերի ամբողջ գերխիտ պատկերը: Այդ ամենը ներքուստ, աննկատելի թելերով միահյուսվում է 1915 թ. հաջորդած համազգային վշտի զղացողությանը՝ վերածվելով հալածված ժողովրդի գոյության, լինելության, երազների ու ձգտումների լուսավառման ու խորտակման ընդգրկուն համապատկերի: Նա մեկ ստեղծում է անաղարտ ու բյուրեղյա սիրո պատկերներ, նրբանուրբ խոսքեր ձոնում աստվածամոր աչքերով իրիկնային քրոջը՝ տխրագալուկ աղջկան, մեկ ընկնում հիվանդագին ապրումների մեջ՝ տեղ տալով նատուրալիստական տեսարանների, օդ-տագործելով մահվան, սպանության, արյան, դիակի, ջղաձգության, կնոջ տանջանքով հագեցվող բնազդների պատկերների («Դահիճը կարմրազգեստ», «Հիշում եմ. հնչեց զանգը միջանցքում»):

Այս շրջանում արդեն Չարենցը ի խորոց սրտի փարվում է իր ժողո-

վերդի ճակատագրին՝ դառնալով հայրենիքի բախտի, ներկա վիճակի, փրկության ուղիների որոնման ու ձգտումների իրականացման մեծագույն երդվյալը, անվերջ փնտրելով ամենահարազատ ու ջերմին խոսքեր նրա համար՝ «Հայաստան-յար» (80, 247), «0, երկի՞ր իմ, բրոնզե քո՞ւյր իմ, բրոնզե հարս» (80, 161), «0՛, իմ հեռո՞ւ, կապուտաշյա սիրուհի, նրկիր իմ որբ, արնաքամ ու ավերակ...» (81, 12)։

Քննության նյութ դարձնելով մինչև 1917 թ. գրված «Երեք երգ տըխրադալուկ աղջկան», «Հրո երկիր», «Տեսիլաժամեր», «Լիրիկական բալլադներ», «Ծիածանը» շարքերը և շատ ու շատ բանաստեղծություններ, «Կապուտաշյա հայրենիք», «Դանթեական առասպել», «Աթիլա», «Ալ-դային երազ» պոեմները, փորձ անելով այս գործերի հիման վրա ստեղծելու Չարենցի վաղ շրջանի դիմանկարն ու բնութագրելու տաղաչափական արվեստի յուրահատկությունները, նրա վաստակը նախ և առաջ պետք է գիտենք գրական ժառանգական կապերի այն հաջորդական ընթացքի մեջ, որի մի օղակը հանդիսացավ իր ստեղծագործությունը։

Չարենցը իր ստեղծագործական կյանքում հաճախակի է կռվի և հաշտության գրոշակ պարզել իր մերձավոր նախորդների՝ մասնավորապես Վ. Տերյանի դեմ։ Սկզբնական շրջանում, զգալիորեն ժառանգելով Տերյանի բանաստեղծական կուլտուրան, Չարենցը ցանկանում էր յուրացնել այն և հարմարեցնել իր տրամադրություններին ու ոգուն։ Այս շրջանի գործերի որոշ մասը գրված է ճշգրիտ ու կանոնավոր ռիմիների այնպիսի զգացողությամբ, որն ընդհանրապես բնորոշ է դասական արվեստին և դա, թերևս ձիշտ կլինի բացատրել կրած ազդեցություններով և արվեստը դեռևս դասական մոտեցմամբ ընկալելու միտումով։ Ազդեցության հիմնական աղբյուրներից մեկը Տերյանն էր։ Պ. Մակինցյանը խոսելով Չարենցի 1922 թ. հրատարակած երկհատորյակի մասին, գրում էր. «Չարենցի երկերի առաջին հատորն ամբողջապես և մասամբ երկրորդը—պատկանում են մեր գրական անցյալին։ Այստեղ իշխում է Վահան Տերյանի արվեստը, նրա շունչն ու շեշտը... Չարենցին համակել են նույն ապրումները, նույն տրամադրությունները, որոնց ամենալավ տառահայտելը մեր պոեզիայում Վահան Տերյանն է եղել։ Ուստի և հանդես են գալիս միևնույն պատկերացումներն ու նրանց համապատասխան պատկերները, նույն ձևերն ու անդամ հանդերը» (Ն, 1922, № 1, էջ 288—290)։

Տերյանի ազդեցությունը Չարենցի ստեղծագործության մեջ ակնհայտ է առաջին իսկ գրքի վերնագրից՝ «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան», ակնհայտ է թե՛ Չարենցի բառապաշարում, թե՛ տրամադրությունների

մեջ և թե՛ բանաստեղծական արվեստում՝ ներառյալ տաղաչափությունը։ Ահա օրինակներ (առաջին օրինակը նշում է նաև Մակինցյանը)։

Եվ մի առավոտ մշուշ էր ու մեզ,—
Մոռացել էի ու չէի հիշում—
Երբ երկար հանկարծ՝ տխուր, հուսարեկ,
Հովի պես անցար, անունդ—Աշուն... (80, 38)։

Հիմա չգիտեմ, մոռացել եմ ես
Ճամփաները քո։ Մշուշ ու թախիծ,
Մոռացել եմ ես, մոռացել է քեզ
Օրերի միզում կտրացած հոգիս (80, 39)։

Ու չլինի՞, ու չլինի՞ դու ու ես (80, 21)։

Այնուհետև՝ «տրտմած հոգի», «ոսկի շղթա» (80, 89), «սուրբ անուրջ» (80, 37) «ցուրտ պուրակ», «մեռնում էր հոգիս» (80, 38), «Կի՞ն-ցնորք» (80, 21),—այս բոլոր բառերի ու պատկերների միջոցով բացվում է այն աշխարհը, որի տիրակալը մեր պոեզիայի մեջ էլ. Տերյանն էր։

Իսկ Տերյանի տաղաչափական արվեստին հետևելը նկատելի է Չարենցի չափածո խոսքի ընդհանուր կառուցվածքի և ռիթմի մեջ։ Նույն տրամադրություններն ու ապրումները իրենցից ածանցում և առաջ են բերում ձևական մոտավոր համանմանություններ։

Չարենցը Տերյանին հետևեց նաև տաղաչափական կալուն ձևերի (տրիուկետ, գազել, սոնետ) կիրառման հարցում։

Չարենցի և Տերյանի գրական առնչության պատմությունը տեական ընթացք ունի, ուստի և հարցի պարզաբանումը կշարունակվի հաջորդ մասերում։

Մեծարենցյան ազդեցությունները Չարենցի վրա ավելի շատ թեմատիկ և մտապատկերային բնույթ ունեն, քան ձևական, կոնկրետ տաղաչափական, այդ իսկ պատճառով այս առնչությունը շոշափելու հարկ չի զգացվում։

Իսկ այն թեկերը, որ վաղ Չարենցին կապում են սիմվոլիզմի հետ, դարձյալ առաջին հերթին հանդես են գալիս որպես աշխարհընկալում, աշխարհալերաբեմունք, պատկերային ատաղձ ու բառապաշար։ Սիմվոլիստները մեծ նշանակություն էին տալիս բանաստեղծության տեխնիկային, հատկապես չափածո խոսքի նրբությունն ու երաժշտականությանը։ Չարենցը անտարակույս ռուս և հիվոսպացի բանաստեղծների միջոցով ծանոթ էր այդ ամենին, սակայն տաղաչափությունը այն բնագավառը չէ, որ հեշտությամբ հնարավոր լինի ընդօրինակել ու տեղայնացնել։

Տաղաշափությունն ունի ազգային դրոշմ և առաջին հերթին խորությամբ կապված է մայրենի լեզվի առանձնահատկությունների հետ: Այդ իսկ պատճառով՝ սիմվոլիստական պոետիկայի տեսության իմացությունը դեռևս բավարար հիմք չէ այն կիրառելու համար, դրա համար անհրաժեշտ են ազգային ավանդույթներ: Իսկ այդպիսի ավանդույթներ արդեն կային: Եվ Չարենցը խոսքի երաժշտականության ու նրբության գաղտնիքը ավելի շուտ Տերյանից ու Մեծարենցից կարող էր սովորել, քան ուրիշներին:

Չարենցի առաջին շրջանի տերյանական առնչությունները նշելով հանդերձ, հարկ է ավելացնել, որ Չարենցը Տերյանի արվեստը կրկնօրինակող մեկը չէր, ուղղակի նա նույնպես ապրում էր նույն օրերն ու տրամագրությունները, ինչ որ իր ուսուցիչը, իսկ հետո՝ օրերի ու տրամագրությունների փոփոխվելու հետ մեկտեղ փոխվում է նաև նրա արվեստը: «Կարելի է պնդել,—հիշյալ հոգվածում շարունակում է գրել Պ. Մակինցյանը,—որ Չարենցի համար Տերյանը ոչ թե գրական մի նմուշ է եղել, որ նա լուկ ընդօրինակել է, այլ նա ապրել է նույն հասարակական շրջանը, որի արտահայտիչը Տերյանը հանդիսացավ» (Ն, 1922, № 1, էջ 291): Այդ իսկ պատճառով տերյանական նվագների կողքին պետք է տարբերել զուտ չարենցյան նվագները և ապա այն ձայները, ձևերը, հնարքները, որ այդ տարիներից սկսած մեր պոեզիայի մեջ սկսեց արմատավորել Ն. Չարենցը:

Նուրբ, եթերային երազանքներով իր ձանապարհն սկսեց Ն. Չարենցը, սակայն առօրյայի գորշությունը կոշտացրեց նրան, իրական կյանքը շորացրեց նրա հոգին: Չարենցի երգեցիկ տողերը աստիճանաբար սկսեցին ձևոք բերել նյարդային, ջղային, լարված տոն, որը և հետագայում տարբեր ձևափոխություններով ամրապնդվեց նրա պոեզիայում՝ խոսքի դիմին հաղորդելով ներքին լարվածություն ու ահագնացում: Բանաստեղծության դասական կառուցվածքը իր մեջ կուտակում է շարունակաբար աճող լարում և ներքին ուժեղ պոտենցիա: Խոսքի լարվածության առանձնացումը կարևոր հանգամանք է Չարենցի ստեղծագործության քննության գործում: Դա ավելի շատ ներքին, չերևացող կողմ է, որն իր գլխավոր դրսևորումը գտնում է ասելիքի բովանդակության ու իմաստի մեջ, քան արտաքին: Սակայն նրբանկատ լինելու դեպքում կարելի է զգալ դրա ազդեցությունը բանաստեղծության ձևի վրա: Մասամբ այս շրջանում և հիմնականում հետագա տարիներին գրված գործերում ասելիքի լարվածությունը իր անմիջական կնիքն է դնում պատկերի ձևավորման, տողաշարերի հորինվածքի, կապակցման կարգի և ընդհանրապես

ռիթմական ընթացքի վրա: Այս շրջանի գործերում լարումը հիմնականում կատարվում է բովանդակության մեջ՝ գրեթե անաղարտ թողնելով խոսքի դասական կառուցվածքը, սակայն բովանդակության այս լարվածությունն է, որ հետագայում փոփոխման է ենթարկում ձևական ամբողջ համակարգը: Իրականության գորշ ու տաղտկալի կոստյումյունից անջատված, վերացած, ամենանուրբ, ամենաքնքուշ զգացմունքներ են խոսում Ջարենցի վաղ շրջանի բաղմամբով գործերում («Լուսամփոփի սկսաղջիկ...», «Հեռացումի խոսքեր» և այլն), դրսևորվում մեղմ ու հանդարտ քնարական պատումով և ստանում երաժշտական համաչափ, կանոնավոր ձև ու ռիթմական ընթացք:

Սակայն այդ հանդարտությանը զուգընթաց, առաջին իսկ բանաստեղծություններից սկսած աստիճանաբար կուտակվում են տապնասպաս ու նյարդային բովանդակություն կրող տողեր և խոսքի քնարական մեղեդին վերածում խռովքի ու կասկածոտ հարցումների, հույզերի տենդագին քոնկման ու ապրելու խմաստի ջղային որոնման: Ու նա գրում է «Անքուն պիշերին» և «Հարդագողի ճամփորդները», «Հետերա-երազ» և «Մարի, է՛գ թռչուն...», «Դանթեական առասպել» և «Վահագն»... Հիշյալ ստեղծագործությունները, բացի «Հարդագողի ճամփորդներ»-ից ունեն ամենադասական, ամենից շատ կիրառված չափական 10(5+5) կառուցվածք, սակայն այլ է տողերի լիցքը, նրանց բովանդակած էներգիան: Դրանք արդեն դուռ չարենցյան թրծարանում, հուր ու կրակի մեջ ձուլված, եփված տողեր են.

Երբ վեր սլացան հրոտ, հրակամ
Հրթիռները հուր, հրավարս ու հիր—
Աստղային ծիրից նորից վայր ընկան
Ու դղյակը հին դարձրին մոխիր (80, 51):

Այն ամենը, ինչը սովորական պայմաններում կարող էր կանոնավոր մի երգ լինել՝ վերածվում է սլացքի, ձեռք բերում խռովահույզ ընթացք: Սա այն ուժն է, որը հասունանալով հետագայում պետք է ծնունդ տար «Սոմա»-ին ու «Ամբոխները խելագարված»-ին, ռադիոպոեմներին ու քամու պես թռչող «Քամի» բանաստեղծությանը:

Ջարենցի այն գործերում, որոնք ունեն ավելի հանդարտ ու մեղմ պատում՝ պատկերը իր շարահյուսական-հնչերանգային կառուցվածքով ձևավորվում է ռիթմական գլխավոր միավորի՝ հիմնականում տողի սահմաններում: Տողամիջյան և տողավերջի դադարները զգալի են և կայուն, ռիթմական պարբերությունները դառնում են ցիկլային, կրկնվող. ար-

տասանական շունչը պարբերաբար վերադարձ է կատարում դեպի սկիզբը, ելման կետը: Ներքին լարում ունեցող գործերում արտասանական շունչը դառնում է անընդմեջ, տաղաչափական նույն տարրերի բաղադրության սահմաններում խոսքի ռիթմը դառնում է դինամիկ, առաջ մղվող և ոչ թե կրկնվող: Ռիթմական միավորները երբեմն տրոհվում, բացվում են իրենց ընդգրկման չափերից և ընդարձակում տարածությունը: Խոսքը հատկապես վերաբերում է տողանցումներին, երբ պատկերը իր շարահյուսական-հնչերանգային ընթացքով մի տողից անցնում է մյուսին, թուլացնում տողամիջյան զգալը և մտքի, արտասանական շնչի անընդմեջ շարժումով տողերը մի տեսակ մերձեցնում, զոգում իրար: Այս նրբերանգները սահմանադատվեցին և խտացան հատկապես Չարենցի հետագա տարիներին գրած գործերում:

Չարենցն իր ողջ ստեղծագործական կյանքում ձգտել է հեռու մնալ միապաղաղությունից, միաձևությունից: Դա իր արտացոլումն է դտել նաև տաղաչափության մեջ: Հետաքրքիր է նշել, որ նրա առաջին՝ «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» (1913) գրքույկում, որի մեջ զետեղված էին ընդամենը երեք բանաստեղծություն՝ կիրառված է տաղաչափական երեք համակարգ: «Ճամփին...» բանաստեղծությունը գրված է վանկական սկզբունքով և ունի $11 = 4 + 4 + 3$ չափական կառուցվածք, «Անբուն գիշերին» բանաստեղծությունը՝ բաց-շղթայադերձ հորինվածքով՝ հինգ վանկանի անդամի ռիթմով, իսկ «Մեռելոց»-ը՝ վանկաշեշտական համակարգով՝ եռոտնյա մաքուր անապեստներով: Սկզբից եկե՛ք չափածո խոսքի ռիթմական նուրբ ու հարուստ զգացողությամբ է սկսում ստեղծագործել Չարենցը՝ իր ներաշխարհը վերարտադրելով հնարավորին չափ բազմակողմանի հնարներով:

Ընդհանուր առմամբ Չարենցի առաջին շրջանի ստեղծագործությունները հորինված են հիմնականում վանկական համակարգի սկզբունքով և հարուստ են չափական բազմադանություններ: Խոսքի ռիթմը զարգանում է կայուն ռիթմական պարբերություններով՝ տաղաչափական բազմադան տարրերի ճիշտ ու հաջորդական դասավորությամբ: Այս շրջանում Չարենցը հաջողությամբ յուրացնում է երկտող, եռտող, քառտող տան կառուցվածքը, գրում գաղելների շարքերը՝ լայն ձանապարհ բացելով Տերյանի կողմից ներմուծված բանաստեղծական այդ ձևի համար:

Հանդի օգտագործման հարցում ևս Չարենցը միակողմանի չէ. հաջողությամբ կիրառում է և՛ մաքուր, լիաձայն, և՛ մոտավոր, աղոտ հնչե-

դուրսյան հանգեր: Ահա օրինակներ առաջին (1962 թ.) հատորից (փակագծում նշվում են էջերը):

Հարուստ հանգեր. վազում-հագում (11), մշուշում-հիշում (22), գե-
րի-գանգերի (34), երգում-միգում (36), միշտ-վիշտ (43), անողո՜ք-բո-
ղո՜ք (49), քնկա-լուսնկա (58), կարող-երկարող (60), անբաժան-դաժան
(60):

Մոտավոր հանգեր. գիշեր-դեռ (34), հիմնավորց-անուրջ (43), առաջ-
երազ (44), մարած-երազ (55), հոգիս-ես ինձ (59), բախի՜ծ-չինչ (73) և
այլն:

Զարենցի բանաստեղծությունները առատ են նաև պարզ հանգերով՝
ես-եկզ (26), վրա-նրա (28), մենք-երեք (30), ինձ-նորից (33), ես-ան-
տես (33), մեջ-ես (35), լոին-էին (46), վեր-մեր (64), հիմա-վրա (70—
71), տես-մեզ (76), որ-բոլոր (93), մեզ-հեզ (108) և այլն:

Տարատեսակ հնչեղությունների հանգաբառերի օգտագործումը հետևանք
է խոսքի ազատ կիրառման: Զարենցը չի ձգտում լիաձայն ու անվրեպ
հանգերի, կարևորը խոսքի իմաստը ճիշտ վերարտադրելն է: Սակայն,
քանի որ նա մեծ կարևորություն էր տալիս հանգին, ուստի և չէր ցան-
կանում նաև հրաժարվել դրանից:

Զարենցի այս շրջանի բանաստեղծություններում, որպես թերություն
պետք է նշել նույն հանգաբառերի անընդհատ օգտագործման փաստը:
Այսպես, հաճախագեպ են հրոտ-կարոտ (23, 26, 55, 84), անցան-ծիա-
ծան (72, 91, 94), միգում-գույն (70, 72, 90, 91), հոգում-մանուշակա-
գույն (88, 89, 91), կապույտ-անփույթ (80, 85), քիթև-դեռ (36, 86, 88,
94), հուշ-մշուշ (88, 275) հանգային ղույգերը: Շատ են իրիկնամուտ,
մուր, միգում, մշուշում, հիշում, հոգում, երգում, իրիկուն, տրտում, կա-
պույտում բառաձևերով ստեղծված հանգերը: Հատկապես այս և այլ մի
շարք հանգաձևեր [երազ-անհաս (171), անհոգ-ցնո՞ւք (171), մենուրյան-
շղթան (82)] մատնում են այն ներքին կապն ու առնչությունը, որ կար
Զարենցի և Տերյանի միջև:

Զարենցի վաղ շրջանի գործերի մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբա-
ղում «Կապուտաչյա հայրենիք» և «Դանթեսական առասպել» պոեմները,
հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև «Աղզային երազ»-ը: Հատկապես
«Դանթեսական առասպել»-ը այն հասուն ու անթերի գործերից մեկն է,
որ գալիս է վկայելու ընդամենը 18—19 տարեկան բանաստեղծի անսահ-
ման օժտվածության մասին: Պոեմը աչքի է ընկնում հղացումի վերաբ-
տադրման անմիջականությամբ և նյութի բանաստեղծական կերպավոր-
ման բնականությունով: Թվում է, թե բանաստեղծի միտքը գործում է ոչ

ին չափածո խոսքի սլաժանականությունների մեջ, այլ կարծեք դա նրա դրսևորման բնական, անկաշկանդ ձևն է: Պատումի, բանաստեղծական արտահայտության այս աստիճանի բնականությունը ներքին զգայությունների անկաշկանդ, անբռնազբոս վերարտադրումն ու իրազործումը արտակարգ երևույթ է պատանի գրողի համար:

Պոեմը գրված է վեցնյակներով, անընդմեջ հոսուն ու հանգիստ պատումի համար հատկանշական 10(5÷5) չափով, աստիճանական ծավալովո՞ղ խոսքի համար բնորոշ հանգավորման ababab դասավորությունը, իրար համընկնող, բայց չընդգծվող հանգաբառերի հնչյունական ձայնակարգությունը, շարժուն մտքին հատուկ տողանցումներով:

Մենակ, անընկեր: Հսկա բույս պես
Ավադի մասներն աչքերիս հառած՝
Ոռնում էր քամին: Ընկնում էի ես,
Նորից բարձրանում ու անցնում առաջ:
Երբեք չէր եղել մարմինս—այնքան հեղ,
Եվ հողիս—այնքան կամքի ուժ առած (81, 31):

«Ազգային երազ» պոեմում տաղաչափական ծանոթ տարրերի համադրությամբ Չարենցը հասնում է պոեմի բնույթին հատկանշական երգիծական հնչերանգի: Կիրառված է չափական 10(5—5) կառուցվածքը, ինչ որ «Դանթեական առասպել»-ում: Սակայն այլ է խոսքի արտաբերման երանգն ու ռիթմիկան, որն այս դործում ստանում է երգիծական բովանդակությանը բնորոշ թեթև ընթացք:

Խոսքի բնույթը առաջացնում է համապատասխան ռիթմ և անդամնույն տաղաչափական ձևերի մեջ գործում է այլ հնչերանգ և խոսքի ելեէջավորում, արտասանական այլ ուժ ու դադարների այլ տևողություն. մի խոսքով տարբեր է ռիթմական շարժման արագությունը:

Պոեմը սկսվում է տողերի հանգավորման խաչաձև համակարգով, սակայն շուտով Չարենցը անցնում է կից հանգավորման: Այս փաստի արձանագրումը կարևոր է այնքանով, որ կից հանգավորմամբ կարծեք ավելի դյուրին է լինում ընդգծելու խոսքի երգիծական բնույթը: Թվում է, Չարենցի այս գործի վրա ինչ-որ չափով կա Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան» երգիծական պոեմի ազդեցությունը. սկսած տաղաչափական կարգի նմանություններից մինչև լեզվական որոշ արտահայտություններ ու բարբառային ձևեր [էսպես, էն, «Վեր կենամ, առի, մեկի մոտ զընամ» (Թումանյան), «Բայց արթնանալիս վախեցա, ասի» (Չարենց), նստոտած, հրդեհուլը և այլն]: Թումանյանի պոեմը ևս գրված է կից հանգավորմամբ, սակայն 10(5+5) չափի հետ մեկտեղ նա օգտագործում է նաև

8(4+4), նաև ներքին հանգուլ կիսված 5 և 4 վանկանի տողեր: Փորձենք զուտ ռիթմական տեսակետից համեմատել երկու օրինակ.

Թումանյան.

Նըստած եմ մի օր ու միտք եմ անում.
Միտք եմ անում, միտք, ու չեմ կարենում
Մի հընար զըտնեմ՝ ցավերըս հոգամ...
Վեր կենամ, առի, մեկի մոտ գընամ,
Կըրկին պարտք անեմ, գըլուխը քարը,
Մինչև որ տեսնենք ինչ կըլնի ճարը (48, 118):

Չարենց.

Երբ ձայնը նրա խզվեց զնգոցով—
Վարը հավաքված բազմությունը ծով
Մոնչաց ինչպես մի քաջ անվեհեր.—
—էրթա՛նք փրկելու ժողովուրդը մեր:
Քիչ մնաց՝ վերից մոնչամ ես էլ.
Իմ ամբողջ կյանքում ես չէի տեսել
Մեր ճղճիմ կյանքի անթափանց մթում
Այդպիսի անկեղծ ոգեւորություն (81, 55):

Երկու օրինակներում էլ տաղաչափական կառուցվածքը չափի, հանդի դասավորության, հնչերանգի տեսակետից նույնն է: Կա նաև մեկ այլ նմանություն, այն, որ երկու դեպքում էլ պատկերները շեն ամփոփվում երկտող կից հանգավորված տողերի մեջ և փակ ռիթմական պարբերություն կամ տուն չի ստեղծվում, այլ խոսքը աղատ շարժվում է առաջ:

Չարենցի ստեղծագործության առաջին շրջանում նկատելի է նրա պոեզիային հատկանշական կարեւոր մի գիծ՝ համադրականությունը: Համադրական է Չարենցի խոսքը և՛ թեմատիկ առումով, և՛ պոետիկայի տեսակետից: Նա այն հզոր բանաստեղծական անհատականություններից մեկն էր, որը ձգտում էր ամեն ինչ ընդգրկել իր խոսքի մեջ և պոեզիան դարձնել բարդ ու բազմաշերտ կյանքի ճիշտ ու հարուստ պատկերը: Այս շրջանը ընդգրկում է այն ժամանակահատվածը, երբ Չարենցը 15—20 տարեկան էր: Արտակարգ շուտ հասունացած բանաստեղծը այդ տարիքում արդեն իր ուրույն ու նկատելի տեղն է գրավում դարասկզբի մեծերի շարքում:

Հարուստ և հետաքրքիր որակ է իրենից ներկայացնում Չարենցի այս տարիների ստեղծագործության տաղաչափական արվեստը: Աշակերտելով իր ժամանակի մեծերին, ուշադրությամբ հետևելով դարաշրջանի բանաստեղծական նորագույն ուղղություններին ու միտումներին,

նա կարողացաւ հաջողութեամբ յուրացնել աչդ ամենը և ստեղծել իր խառնվածքին ու ըմբռումներին հարապատ բազմաթիւ հաջող գործեր և իր տարերքին հատկանշական ուրիշական նրբերանգներ:

3

Հայկական նորագոյն շրջանի պոեզիայի մեջ իր տաղաչափական որոնումներով առանձնանում է Ազատ Վշտունին:

Վշտունին գրական ասպարեզ մտաւ տրամադրութեանների, հույզների, ապրումների այն ոլորտներից, որոնց տիրակալներն էին Մեծարենցը, Տերչանը, Իսահակյանը:

Ահա Մեծարենց.

Մենացումիս պահուն դարով իրիկվա,
երբ կը շնչեն սեր—երազով վարդ—բարձեր,
երբ զիշերը խոստումներով է լեցվեր.
Ինչ թողուցիր վերապրումովն երեկվա,
Մենացումիս սա վայրկյանին իրիկվա... (131, 15):

Ահա Տերչան.

Եւ կսիրեմ թախիժ անբառ ու անձն,
Տերեաթափ, դժգուշն, լսին բնութիւն.
Արցունքի պէս աշնանային զով անձրի
Ես կսիրեմ, էս կսիրեմ մենութիւն (126, 41):

Վշտունու այս շրջանի ստեղծագործութեանների տաղաչափութիւնը զխաւորապէս ձեւաւորւում է կանոնաւոր ուրիշներով: Այս ուրիշները նույնպէս ըստ էութեան իրենը չէին, թեև հարապատ էին իրեն: Նրա բանաստեղծական ներշնչանքը գործում էր արդեն ստեղծված և տարածված այն հույզների ու ուրիշների ոլորտում, որոնք վարակել էին այդ տարիների ամբողջ պոեզիան: Այսպէս. Իսահակյանի «Աբու-Լալա...»-ի հնգամյան անդամների քառամաս կառուցվածքն են հիշեցնում Վշտունու «Մահերգ»-ի տողերը, որոնք ունեն կիսված տեսք (124, 71): Իսկ «Ձեմ ուղեր» բանաստեղծութիւնը հիշեցնում է ոչ միայն Տերչանի մոտիվները, այլև նրա հայտնի «Հրաժեշտի խոսքերից» (Ոչ տրտունջ, ոչ միմունջ սգաւոր») ստեղծագործութեան շարահյուսական-հնչերանգային և ուրիշական կառուցվածքը.

Ո՛չ ծաղկեփունջ, ո՛չ խնկի ծուխ, ո՛չ արձան,
 ո՛չ աղաշանք, ո՛չ հառաշանք կամ մրմունջ,
 իմ գերեզման թողեք լքված և անձայն,
 որ ևս քնեմ լուսնյան մեջ համբը, մունջ (124, 74):

Այս տարիներին գրած որոշ բանաստեղծություններում արդեն նրկատելի է այն առանձնահատուկ ուշադրությունը, որ Վշտունին դրսևորում է տաղաչափական որոշ տարրերի ու ձևերի՝ մասնավորապես հանգի, բանաստեղծական հնչյունաբանության և ռիթմական պարբերության կազմության հանդեպ:

Վշտունին միշտ էլ հակված է եղել հանգաբառերի և ընդհանրապես բանաստեղծության մեջ ընդգրկված բառերի լիաձայն, մաքուր, հարուստ հնչեղության: Այս ձգտումը երբեմն հասել է խիստ ծայրահեղությունների, երբեմն նպաստել հարուստ ու ինքնատիպ ձայնակարգության ստեղծման գործին:

Ամեն ինչ նախ և առաջ սկսվում է մաքուր ու հնչեղ հանգաբառերի կիրառումից, ապա ընդարձակում իր սահմանները ներքին հանգի բնագավառում, այնուհետև դառնում ամբողջ բանաստեղծությունը ձայնական խիստ համանմանություններով հորինելու միտում: Հարուստ հանգաբանության ձգտումը նկատելի է նրա առաջին գրքի առաջին իսկ բանաստեղծության մեջ:

Ամեն գիշեր, երբ որ կիջնե մուրե քև.
 երբ սենյակս կը խավարի, կը սեճա,
 ներս կը մտնե աղջիկ մը մեղմ ու քերև,
 սենյակիս մեջ միայնակ ենք, ես և նա (124, 28):

Ահա այլ օրինակներ. լայնածիր-ցան ու ցիր, մի կուսի-մեկուսի, դարձուցիր-հարցուցիր, անուշ-այն նուշ, եգեթին-հեգ եգին, մը շիք-մշիկ, մի շու-ինչու, հարթ ասվե-արտասվե, իմ փոլ-հիմփոլ, մերկացան-վեր կացան, համբ, մունջ-մրմունջ, մերկ ուսիս-երկուսիս:

Եզրահանգերի ձայնական այս հարուստ համանմանությունները աստիճանաբար ներթափանցում են բանաստեղծության ներքին կառուցվածքի մեջ՝ միջնահանգեր ստեղծելով ընդհուպ ամեն մի չափական անդամի մոտ՝ խիստ ընդգծելով չափական միավորների ինքնուրույնությունն ու միջդադարային տեղությունը: Այս ձևով Վշտունին հորինել է մի ամբողջական բանաստեղծություն: Ահա մեկ քառատող.

Գարունն	այսօր	ծաղիկ	չունի՞,
Առուն	ասող	տաղիկ	չունի՞:
Բացվեց	թախծոտ	գարուն՝	արյուն՝,
Լացեց	մաղձոտ	առուն՝	արյուն (126, 52):

Հանգային կազմության տեսակետից քիչ հանդիպող օրինակ է այս քանաստեղծությունը, որը անուրանալիորեն վկայում է Վշտունու հանգաստեղծման կարողության մասին:

Այս պրոցեսի զարգացման հաջորդ աստիճանն այն է, երբ հանգային նմանությունների հետ մեկտեղ ամբողջ քանաստեղծության մեջ ստեղծվում է նույնաձայնություն: Բանաստեղծությունը հագնելում է միաձայն կամ բազմաձայն հնչյուններով, որոնք տարածվելով, լուծվելով ամբողջ քանաստեղծության մեջ՝ ստեղծում են հարուստ ու գերխիտ հնչյունական ցանց: Այս ամենի միջոցով բանաստեղծությունը կարծես դառնում է ամբողջական, միաձույլ ու իմաստական: «Քարսիրտ աղջիկ» քանաստեղծության մեջ ամեն տան վերջում աղջկան բնորոշող ածականի հնչյունական կազմության համապատասխան՝ Վշտունին ամբողջ տողը հագեցնում է նույն որակի հնչյուններով՝ ավելի ընդգծելով մակդիր-որոշիչի իմաստը:

Սեգ սարի սուսան սիւն'ն աղջիկ:
Հն'յ հոգի հանող հովի' աղջիկ:
Սառն ու սարսռուն, սահն'ն աղջիկ:
Քուն գիշեր բամոզ Բարսի'րտ աղջիկ (126, 31):

Վշտունին ստեղծում է նաև բազմաձայն հնչեղության ձայնանմանություններ, որոնք ձուլվելով հանգաբառերի հնչեղությանը՝ ստեղծում են անընդմեջ ու երաժշտական արտասանական հնչերանգ:

Լուսաբացին,
Լացի'ն, լացի'ն
Վարդերը՝ սև թեթևեր բացին... (126, 39):

Լ, ա, ց հնչյունների հաճախակի կրկնությունը ամբողջ քանաստեղծության մեջ ստեղծում է համանման ու իմաստական տարրերի օրգանական հյուսվածք՝ նպաստելով բառերի սերտ միացությանը, դառնալով մի տեսակ ներքին շաղախ ամբողջ տեքստի համար:

Այս շրջանի քանաստեղծությունների մեջ իր տաղաչափությամբ ուշագրություն է դրվում «Փոքրիկ լրագրավաճառ»-ը: Վշտունին այս գործում կանոնավոր չափերի կիրառությամբ ստեղծել է հարուստ բարդումներ՝ գտնելով նյութի վերաբրտադրման ինքնատիպ ու թարմ ձև: 14 վանկանի տողերը ստացել են $7(2+3+2)+7(2+3+2)$ չափական կառուցվածք:

Որբիկ, | տառ տարո՛ւ | տղա. || ըմբոստ, | մաքառո՛ղ | տղա,
բորինք | կը հոսե | այտեղ, || ճակտեղ | ու փոշոտ | մազեղ.

անկյուն / կուշ եկա՞ծ / տղա, // փողոց / քնացո՞ղ / տղա,
կանչի՞ր / քնիդ մեջ / կանչի՞ր // ցուրտ է... / կըղողամ... / կաղեթ:

(124, 34)

Մ. Աբեղյանը նշում է, որ շափական այս ձևը՝ առաջին կիսատողը մեկ ինքնուրույն տողի տեսքով կիրառել է դեռևս Կ. Երզնկացին (2, 433): Վշտունու բանաստեղծության շափական ութմը կայուն է և ճիշտ. դրան նպաստում է այն հանգամանքը, որ ութմական ոտքերը միշտ համընկնում են բառերի հետ, այսինքն բառի մի մասը չի անցնում հաջորդ ոտքին: Ու թեև այս հանգամանքը ըստ Մ. Աբեղյանի առաջացնում է «ոտանավորի ձանձրալի միակերպություն» (2, 433), այնուամենայնիվ, դա դրականորեն նպաստում է նաև երկար տողաշափերի ճիշտ ու անփոփոխ ութմ առաջացնելու գործին:

Տաղաշափական նոր ձևերի յուրացման տեսակետից հատկապես առանձնանում են Վշտունու հետագա շրջանի գործերը:

XX դարի առաջին, երկրորդ տասնամյակներին շատ էին բանաստեղծական փորձեր անողները, բայց գրականության պատմության մեջ այդ անունները տեղ չունեն, թեև քիչ չեն նաև փոքր կարողության տեր, օժտված անհատականությունները: Կոնկրետ տաղաշափական տեսակետից այդ բանաստեղծների ստեղծագործություններում առանձնապես նորություններ չկան:

ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐԻ ՌԻԹՄԵՐԸ
(1918—1921)

1

1910-ական թթ. վերջը և 1920-ական թթ. սկիզբը խորհրդանշվում են մի կողմից՝ ավարտվող (Թումանյան, Տերյան), մյուս կողմից՝ շարունակվող (Իսահակյան, Չարենց, Վշտունի), երրորդ կողմից՝ նոր ձևավորվող (Գ. Աբով, Գ. Մահարի, Ն. Ջարյան, Գ. Սարյան, Լևադան, Մ. Արմեն, Վ. Նորենց, Ս. Տարոնցի) ստեղծագործական ուժերի առկայությամբ: Շարունակվող և նոր ձևավորվող գրական ուժերի մեջ այս շրջանում՝ ժամանակի կյանքի ու իրավիճակի ճիշտ, խոր, հարուստ ընկալմամբ ու վերարտադրմամբ, առանձնանում և վիթխարիորեն բարձրանում է Ն. Չարենցի բանաստեղծական անհատականությունը: Չարենցը դարձավ իր ժամանակների՝ անցման բարդ ու դժվարին շրջանի հոգևոր կենսագիրը, նոր ձևավորվող հայ գրականության հիմնադիրն ու նոր ճանապարհների բաց անողը:

Սկսվեց Չարենցի ժամանակը:

Նոր դարաշրջանը Չարենցի համար սկսվեց մի կողմից՝ աղղային երազի մղձավանջով, մյուս կողմից՝ նոր հույսերով ու սպասելիքներով:

«Ողջակիզվող կրակ» շարքի առաջին բանաստեղծությունների մեջ Չարենցը թեև աղոտ, բայց տեսանելի հրանգներով դեռևս շարունակում է «Ծիածան»-ի տրամադրություններն ու ուրվները, այնուամենայնիվ, այդ նույն գործերի բառապաշարով, տրամադրություններով, խոսքի հնչերանգով նա բաց է անում իր բանաստեղծական ճանապարհի այն մասը, որը նրան նոր հորիզոններ պետք է դուրս բերեր: Իր ընդգրկման շառավիղներով համադրական շարք է «Ողջակիզվող կրակ»-ը: Մի կողմից «Ծիածան»-ից ներմուծված դույներ, պատկերներ՝ բրոշական սիրո, անսփուփ կարոտի, մահվան միստիկայի, մութ տագնապների, հեռու

կղերքների, իրիկնային մղձավանջի տեսքով և տեական մի ձգտումով՝ «Ես գնում եմ դեպի մահացում ու գիշեր» (80, 140), մյուս կողմից՝ վերադարձի ու հարուխյան կանչեր, անընդմեջ ընթացքի, կյանքում սեփական ճանապարհի հայտնաբերման փորձեր և անցում անորոշ ու չիրականացված տենչերից («Կապույտ կարտուր ոչինչ, մեզ ոչինչ չտվեց», 80, 135) դեպի նոր իղձերի ու ցանկությունների («Նո՛ր է կարտուս հիմա, հուր է կարմիր ու հրդեհ», 80, 155)։ Մի կողմից ավերված երկիր, կործանում ու մահ («Անբախտ եմ, ո՛րք եմ ու խեղձ, ինչպես իմ երկիրը, որ—Կորե՛լ է աշխարհի մեջ—Լուե՛լ է՝ անտեր, անօր, 80, 168), մյուս կողմից՝ հրի, կրակի, կարմիրի, բրոնզի, հրդեհի, հրկիզման, հրթիռի պաշտամունք և սկզբնավորում ու ընթացք «Սումա» ու «Ամբոխները խելագարված» գործերի ներքին ոգու, անդամ համարժեք արտահայտություններ ու անուններ (կարմիր սղջակեղ, կարմիր կրակ, կրակի քուրա, արյունամած հորիզոն, խնդություն արևավառ, արնագույն քուրա, իրիկնային մտապատկեր, մինչևիսկ՝ Սումա)։ Տրամադրությունների, խոհերի, պատկերների այս համակցության մեջ բանաստեղծի գերագույն ուղեկիցն է կասկածը, անորոշությունը, տագնապը, հարցումը.

...Գնում եմ։ Ու՛ր եմ... Ինչո՞ւ—
Շուրջս գալիք է հրի։
Շուրջս բայլերդ է հնչում։—
Հեռո՞ւ է տունս, հեռո՞ւ... (80, 165)։

Եվ ի վերջո, տատանումներից ու անպատասխան հարցումներից հետո, բանաստեղծը վերջնական պատասխան է տալիս իր հոգու մեջ ծխացող հայրենիքի կարոտին և անթափանց մեզ ու մշուշի, փոփոխական ու երերուն օրերի մեջ ձշտում իր դիրքը, գծում իր ճանապարհը և նախանշում փրկության ուղին.

...Վառի՛ր երկիրս բո դեմ—մի կարմիր կանթեղ,
նետիք ժպիտդ վերջին իմ ավե՛ր երկրին.
Տո՛ւր վերքերին նրա մառ, վերքերին անգեղ
Կարմիր ժպիտը բո սուրբ, բո՛ւյր իմ, Սո՛մա, կի՛ն (80, 169)։

Հայրենիքի բախտի ու ճակատագրի հանդեպ ունեցած այս դժվարին սերը օրերի երթի մեջ մոլորված, բայց ճանապարհ փնտրող բանաստեղծի հոգու մեջ բռնկված այս խռովքը վերին աստիճանի հարազատ ու բնորոշ է 1917—1920 թթ. հայկական կյանքին ու մտածողությանը։

«Ողջակիզվող կրակ»-ը հանդուցային դործ է և կարևոր տեղ է զբաղեցնում Չարենցի անցման շրջանի ստեղծագործության մեջ, առանց որի

իմացության դժվար կլինի հետեւել Չարենցի պոնզիայի զարգացման ընթացքին: Արժարժած տրամադրությունների ու ապրումների նման բարդ ու համադրական է նաեւ այս շարքի բանաստեղծությունների տաղաչափական կառուցվածքը: Շարքում ղեկեղված 41 բանաստեղծության մեջ կիրառված են վանկական համակարգի 14, վանկաշեշտական համակարգի 5 և այդ երկու համակարգերի խառնուրդի 3 չափական ձևեր: Այս բազմազանութունը հաղվադեպ հանդիպող երևույթ է բանաստեղծական արվեստում, որն ինքնին վկայում է Չարենցի անսպառ կարողությունների և օժտվածության մասին: Մաքուր չափական ձևերի հետ մեկտեղ Չարենցը հաճախակի, թե վանկական և թե վանկաշեշտական համակարգի գործերում, կիրառում է նաև ոտքերի և անդամների խառը, նույնիսկ անկանոն կազմութուն ունեցող տողաչափեր՝ ամեն կերպ ձգտելով պահպանել խոսքի իմաստային նպատակաուղղված շարժումը և ոչ թե այն աղճատել սոսկ կարգ ու կանոնի համար ներմուծվող ավելորդ մակարդիչ բառերով:

Ասել, թե Չարենցի օգտագործած չափական ձևերը նորություն են՝ սխալ կլինի, բայց նաև սխալ կլինի սոսկ այդքանով խոսքն ավարտելը, որովհետև նա այդ ձևերը կիրառեց՝ դրանք հարմարեցնելով նոր ապրումների, նոր հույզերի, դրանց մեջ ներարկելով նոր ժամանակների ռիթմերը: Ուստի, պետք է նշել, որ Չարենցը վարպետորեն այդ ձևերը յուրացրեց, անհատականացրեց և ծառայեցրեց մինչ այդ չմբռնած նպատակներին: Այս շարքում արդեն դժվար չէ նկատել այն հզոր շարժումը, որով նա պոկվում է խոսքի տերյանական զգացողութունից և խորապես արմատավորում զուտ շարենցյան բանաստեղծության որակը՝ իր հատկանշական ռիթմերով, հնչերանգով և տաղաչափական այլևայլ տարրերով: Անգամ դարասկզբին Տերյանի կողմից հարություն առած վանկաշեշտական համակարգին պատկանող գործերը Չարենցի գրչի տակ ձեռք են բերում միանգամայն նոր որակ: Այդ նոր որակը նախ և առաջ պայմանավորված է խոսքի ներքին ուժով, թափով, էներգիայով: Տերյանի մեղմ, քնարական, երաժշտական գործերը փոխարկվում են շարժուն, հասու, կրակոտ տողերի: Դա պատահականութուն չէ. խոսքի զգացողությամբ և էությամբ «հրոտ, հրակամ» բանաստեղծը պիտի նաև ստեղծեր իր ապրումներին բնորոշ, իր բնկումներին համապատասխան կրակոտ տողեր:

Բրոնզ ես, հո՛ւր ես,

Բրոնզ ես սո՛ւր ես,

Բրոնզ փա՛ռք ես,

Բրոնզե փայլ—
Բայց դու զո՛ւր ես,
Ախ, իզո՛ւր ես
Կոտրում սուրս
Արևառ (80, 159):

Բանաստեղծության քառավանկ տողերը հիմնականում կազմված են երկվանկ յամբ-քորեյական ոտքերից, կան նաև քառավանկ չափական միավորներ, որոնք երբեմն առաջին տողերի ռիթմական իներցիայով հատվում ու կիսվում են երկու մասի, երբեմն հաջորդ տան մեջ այդ կիսումը դժվարանում է և քառավանկ տողը մեկ շնչով արտասանվում է որպես երրորդ պեոն՝ $\cup \cup \text{—} \cup$ («Մեր երգե՛րը, Մեր վերքե՛րը»...): Բանաստեղծության տների 4-րդ և 8-րդ տողերը անապեստներ են, որոնք իրենց յուրահատուկ չափական դադարն են հաղորդում երկվանկ ոտքերի ռիթմական ընթացքին: Իսկ ամբողջ բանաստեղծություն մնացած տողերի մեջ հաջողությամբ պահպանված է կամ քորեյի, կամ երրորդ պեոնի շեշտադրությունը, որը և նախավերջին վանկի ելևէջի բարձրացումով և վերջին վանկի անկումով ստեղծում է ինքնատիպ ու անկրկնելի չափական ռիթմ:

Չարենցը հաջողությամբ կիրառում է նաև մաքուր յամբական ոտքեր՝ ստեղծելով դարձյալ շարժուն ռիթմական ընթացք.

Որքա՛ն դաշտե՛ր որ կա՛ն,
Որքա՛ն որ կա՛ն լեռնե՛ր,
Որքա՛ն գյուղե՛ր, հյուղե՛ր
Ու քաղաքնե՛ր հսկա՛... (80, 173):

Նոստալանկ պարզոտնյա ոտքերով գրված բանաստեղծություններից երկուսն ունեն կանոնավոր $9:8$ չափական դասավորություն՝ $3+3+3$, $3+3+2$ հաջորդականությամբ, ուր զույգ տողերի վերջին անապեստը փոխարինված է յամբով, իսկ երկու բանաստեղծություն («Դեռ մայր չի մտել երկնքում», «Ելե՛լ է նորից...») ունեն եռավանկ և երկվանկ ոտքերի անկանոն, իսակը հաջորդականություն, ուր, սակայն, գերիշխում են եռավանկ ոտքերը: Կան եռավանկ ոտքերով գրված ևս երեք բանաստեղծություն («Դու հրե մի ուրու ես, աղջի՛կս», «Ես հաճախ մտածել եմ, զգացել եմ», «Սրտիս մեջ մղկտում է կարոտը»), որոնց հետ անկանոն կերպով կիրառված են քառավանկ միավորներ: Տերյանի նախասիրած եռավանկ պարզոտնյա ոտքերը ևս երկվանկ պարզոտնյա ոտքերի նման Չարենցի գրչի տակ ձեռք են բերում այլ հնչերանգ և ստանում տարբեր ռիթմական արտաբերվածություն: Այդ ամենի նախահիմքը բովանդա-

կույթյան իմաստային տարբերությունն է և ներշնչանքի միանգամայն այլ բնույթը: Բացի դա, Տերյանի նախասիրած անապետյան ոտքերի փոխարեն Չարենցը լայնորեն կիրառում է ամֆիբրաքոսյան ոտքեր:

Կրա՛կ կա սրտիս մեջ, կրա՛կ կա,
Հրդեհ է՝ վառվում է հրկեզ.
Գալիքը կուզեմ որ արա՛գ դա—
Անդարձ է կարոտը երգիս՝ (80, 154):

Բանաստեղծության ռիթմական ընթացքի չափական կտրուկությունը և տողամիջյան ու տողավերջյան դադարների ընդդժվող տեղումնայնությունը նկատելի է ոչ միայն վանկաշեշտական, այլև վանկական համակարգով դրված պորժերում: Չարենցի տողը ստանում է ոչ թե միաշունչ ու ձգվող արտաբերում, այլ առաջ է մղվում հատումներով ու դադարներով:

Իմ անցած / օրերի պես,
Հնացած / օրերի պես,
Ես արդեն / հեռացել եմ,
Հնացել եմ ես... (80, 150):

Չափական տեսակետից նկատելի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև այն բանաստեղծությունները, որոնցում համադրված են վանկական և վանկաշեշտական համակարգերի ռիթմական առանձնահատկությունները: Այդ բանաստեղծությունները երեքն են՝ «Խինդ կա հիմա իմ հոգնած սրտում», «Իմ հեռավոր, իմ հեռու եզերքում», «Կարմիր նրժույզները թռչում են սրբնթաց»:

Չափական տեսակետից այս բանաստեղծությունների առանձին տողեր թեև ունեն շեղումներ և չեն համապատասխանում նշված երևույթին, այնուամենայնիվ, ամբողջության մեջ դրանք ներկայացնում են նկատված պատկերը:

Կարմիր նժույզները թռչում են սրբնթաց,
Կարմիր նժույզները՝ բաշերը փրփուր:
Վառվում, բոցկլտում են պայտերը նրանց,
Պայտերը սփռում են բոցկլտուր ու հուր (80, 163):

Բանաստեղծության մեջ իշխող են եռավանկ ոտքերը՝ ամֆիբրաքոսները, որոնք իրենց կայուն ու տարբերվող միջնավանկ շեշտադրությամբ խոսքին հաղորդում են ուրույն ռիթմական ելեէջավորում:

Ընդհանրապես Չարենցի ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ ունեն ընկնող շեշտերով եռավանկ և երկվանկ ոտքերը՝ ամֆիբրաքոսները և

քորեյները, որոնք նոր, մինչ այդ չկիրառված երանգ են հաղորդում մեր բանաստեղծությանը: Այս փաստը ժամանակին ճշտորեն նկատել և առանձնացրել է Մ. Աբեղյանը (2, 422):

Հանգաբանությունը ևս Չարենցը ենթարկում է իր խրոխտ, հատու խոսքի ռիթմին՝ օգտագործելով կարճ, չծավալվող հանգաբառեր, որոնք ավելի կտրուկ են ազդարարում տողաչափերի ավարտը: Իսկ հանգաբառերի հնչեղության որակը դարձյալ ազատ է՝ հարուստ, մոտավոր, առձայնույթային հանգակապերի կարելի է հանդիպել կողք-կողքի՝ միևնույն բանաստեղծության մեջ:

Խոսքի հատու ընթացքին յուրովի նպաստում են կարճ ռիթմական պարբերությունները, որոնք կազմվում են երկու տողից և կապակցվում կից. սերտ հանգակապով: Շարքի բանաստեղծությունների զգալի մասը գրված է այդ ձևով: Նա այդ նպատակին հասնում է նաև համեմատաբար դժվար ստեղծվող եռատող տներով, գրելով իր հայտնի բանաստեղծություններից մեկը.

Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս,
Լուսավոր դու հրասիրտ ու հրավարս,
Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս (80, 160):

Կտրուկ, մի շնչով արտաբերվող ռիթմի է ձգտում Չարենցը նաև խոսքի հնչերանգային ելևէջավորման բնագավառում՝ ցանկանալով ինքնուրույն արտասանական միավոր դարձնել ամեն բառ և ոչ թե շունչը ձգել ծավալուն տողերի մեջ: Բնական է, որ վանկաշեշտային համակարգով գրված բանաստեղծություններում այս գործը հեշտանում է, քանի որ այս դեպքում ինքնուրույն հնչեղ շեշտ է կրում ամեն մի բառը: Առավել դժվար է վանկական համակարգի կիրառմամբ հասնել այս նպատակին.

Դու—հողմային մշուշ ու մահ
Կու—կրակի դուստր բարի,—
Քե՞ղ է կանչում միրտս հիմա,
Քեզ է կանչում սիրտս՝ արի՞ (80, 170):

Վանկական $8=4+4$ չափով գրված այս բանաստեղծության ոչ մի բառ հնարավոր չէ արտասանել առանց կտրուկ հնչերանգի ու բարձրացող, բառերը շեշտող ելևէջավորման: Այդ թափը ստիպում է գլխավոր հատածի հետ մեկտեղ ընդգծել նաև անկարևոր երկրորդական հատածները և ինքնուրույն ու ազդեցիկ ռիթմական շնչով արտաբերել ամեն մի բառ:

Նշված բոլոր տաղաչափական առանձնահատկությունները ծառայում են մեկ գլխավոր նպատակի և պայմանավորված են դրանով. դա ռիթմի և իմաստի, ռիթմի և խոսքի իմաստը դրսևորող պատկերացին ատաղձի հարաբերության խնդիրն է: Ինչպիսին խոսքի իմաստն է, ներքին այն կրակը, որ ուժ ու թռիչք է տալիս բանաստեղծի ներշնչանքին՝ այնպիսին էլ ռիթմն է: Նորից կանգնում ենք բազմիցս արծարծված միջուկի և կեղևի միասնության հարցի առաջ, այն օրգանական միաձուլության, որով իրար հետ կապված են միտքը, պատկերը և ռիթմը: Ներշնչանքի տվյալ ուղղվածությունը իր ուղեծրի մեջ է քաշում և շարժման մեջ գնում համապատասխան բառապաշար, որից ռիթմական շնչի անմիջական միջամտությամբ ու կազմակերպիչ ուժով ձևավորվում է խոսքը և տեսքը ընդունում պատկերը:

«Ողջակիզվող կրակ»-ի իմաստային և ռիթմական այս հենքի վրա առավել խտացված գույներով, կիզակետված տրամադրություններով ու շնչով միանգամայն օրինական ու բնական ձևավորում ստացան «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմները:

Ներքին դժվարին մաքառումներով, տագնապներով ու կասկածներով Չարենցը անցավ ցանկալի ներկայի ու ապագայի պատկերմանը՝ դրելով իր լիաշունչ ու հրաշքոտ հիմները:

Հեղափոխության կրակներով ներշնչված ռոմանտիկական տարերքի ծնունդ են այս պոեմները, կուտակված հզոր լիցքերի արտամղում, դեպի որը նա եկավ մահվան ու դժոխքի պարունակներով:

Այս պոեմները գրելիս Չարենցը կարծեք հարբած է եղել ցնորման զինով և նրա սանձակոծ տարերքը հորդել է ու ծավալվել՝ նվաճելով ներշնչանքի բոլոր սահմանները: Նրկու պոեմներն էլ նույն ոգու ծնունդ են, նույն «խելագար» ուժի դրսևորումը: Նվ, այսուհանդերձ, խոսքի ընթացքը կարգավորող ներքին ստեղծագործական ռիթմի և տաղաչափական այլեայլ տարրերի տեսակետից՝ միանգամայն տարբեր ու անկրկնելի:

«Սոմա»-ում, ծավալով համեմատաբար փոքր այդ պոեմում, Չարենցը հասել է խոսքի ռիթմական կառուցվածքի բաղադրանության, որը գլխավորապես դրսևորվում է չափական կազմության մեջ: Ու թեև ամեն չափ ունի արտասանության իր թափն ու որակը, այնուամենայնիվ, Չարենցը կարողացել է այդ ամենը միավորել ներքին ստեղծագործական ռիթմի մեկ ալիքի շուրջը և, նրբերանգների փոփոխությամբ ու մեղմ անցումներով հանդերձ, հասնել ամբողջական ու միաձուլյա կշռության:

Չափական անընդմեջ անցումներով՝ 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12 վանկա-

նի տողերի խառը օգտագործմամբ, Չարենցը կարծեք իր ասելիքին ու տարերքին համապատասխան ռիթմական դրսևորման ձև է որոնում, ու թվում է նաև, թե այդ որոնումը գեոևս չի դառնում վերջնական տարբերակ, այլ մնում է երերուն, տատանվող դրույթյան մեջ: Սակայն դա խաբուսիկ տպավորութլուն է, որովհետև այդ անընդմեջ տատանումների խորքում թաքնված է գլխավոր գլուտը՝ խոսքի ոգին: Հայտնաբերված է ներքին սահղծագործական ռիթմը, պատումի ձևը, խոսքի էներգիան, բառերի լիցքավորման աստիճանը, պատկերավորման համակարգը, ասելիքի լարվածութլյան շափը, իսկ այս ամենը իրենցով պայմանավորում են արդեն տարբեր շափական կառուցվածք ունեցող բանատողերի ռիթմական ելեէջավորման այնպիսի մի որակ, որն ինքնին արդեն ունի դրսևորման միաձույլ հիմք: Չարենցը հայտնաբերել է նյութը, բայց դա «Սումա»-ում դրսևորվում է հատված-հատված, ընդհատ-ընդհատ առանձին քնարական բունկումներէ: ձևով, այդ բունկումները գեոևս մի հզոր շնչի տակ շեն ընկկ, ուստի և այս հիմքից էլ ածանցվում է այդ առանձին բունկումներին համապատասխան շափական ձևն ու կարգը:

Ինչպես նկատել է Ս. Աղաբաբյանը, Չարենցն այս պոեմում գեոևս գտնվում է «ռիթմական մաքառումների» (10, 171) մեջ, իր հզոր տարերքին ու ոգուն, պատումի թափին ու հնչերանդին համապատասխան տաղաշափական ձևերի որոնման մեջ:

«Սումա»-ի քնարական բունկումները հզոր ժայթքում են դառնում «Սմբոխները խնլագարված» պոեմում, որը գրվել է «Սումա»-ից անմիջապես հետո և նույն ոգու կատարչալ ու ամբողջական դրսևորումն է: Չարենցի որոնումները հասնում են արգլունքի, և նա դանում է նոր նյութի վերարտադրման դասական բանալին՝ ծանրանիստ ու մեծավայելուչ պատկերման ձևը՝ դառնալով նոր ժամանակների ոգուն հարապատ առաջին հիմների ստեղծողը: Իր օրերին և իրեն հատկանշական աներևակայելի կրքով ու եռանդով, միաժամանակ, դասական զգաստութլամբ ու ամբութլամբ նա ստեղծում է բարձր պաթոսով և լիաթոք շնչառութլամբ հագեցված այնպիսի մի գործ, որը նրա անունը անքակտելի թելերով կապում է ժամանակի գլխավոր իրադարձութլուններին և դարձնում ժամանակի ոգու կրող առաջնակարգ երգիչ: Հրի, կրակի, հրդեհի, հրթիռի պատկերները, որոնց այնքան հաճախակի անդրադառնում էր Չարենցը՝ ձուլվում են մեկ միասնական պատկեր-խորհրդանշանի՝ արևի մեջ և դառնում պոեմի հիմքում ընկած վիճակների ու տրամագրութլունների այն կիպակետը, որը հատկանշական ու բնորոշ էր «կյանքի, մահի ամեն

հի աղջամուղջում» գտնվող, պայքարի ելած ողջակիզվող հոգիների համար:

Պոեմի սկզբում բոլորին ուղղված դիմումի մասշտաբայնության, հզորության թափը իր արտացոլումն է գտնում չափածո խոսքի յուրաքանչյուր բաղադրամասի մեջ՝ սկսած ամենհի ու խելագար ամբոխների երթից, աշխարհներին, արևներին, հրանման հոգիներին նետված կոշից մինչև գործողությունների ընդգրկուն ընթացքն ու պատումի ուրիշը: Ամբողջության մեջ հերոսական հիմնի, դյուցազններգության տպավորություն է թողնում պոեմը: Չարենցը կարողացել է գտնել ասելիքի թափին, տարողունակ ընթացքին ու հերոսական տրամադրությանը հատկանշական խորիստ ու թիմական կառուցվածք, որը մեծապես նպաստում է նյութի հարուստ ու ամբողջական վերարտադրման գործին: Ընտրված թեմայի, ասելիքի ուժի, լարվածության և ուրիշական շնչառության համաձուլվածք ստեղծելու տեսակետից զարմանալի նուրբ ու ճիշտ զգացողության տիրապետող ժր «Ամբոխները խելագարված» պոեմում հասնում է իր կամբողջությունների բարձրակետին՝ ընդարձակելով սևփական ուժերի ներքին ընդգրկումների անափ սահմանները:

Ասել, թե պոեմը միայն ուժանտիկական-քնարական շնչի արտահայտություն է՝ սխալ կլինի, որովհետև այն ունի նաև էպիկական-պատմողական ընթացք, մի բան, որն իր դրսևորումն է գտնում թե՛ պատկերի կառուցվածքի ու ներքին տարողության, թե՛ ծավալվող, բայց հատուկ դադարներ ունեցող ուրիշական շնչի մեջ: Այս հարցին անդրադառնալով երկրորդական կամ ուսումնասիրության ներկա շրջանակներից դուրս գտնվող հարց չէ, քանի որ այդ ամենի իմացությամբ միայն կարելի է խորքից, հնարավորին չափ ճիշտ մոտենալ պոեմի կառուցվածքին և բավարարվել ոչ միայն տաղաչափական տարրերի քննությամբ, այլև ձշտել այդ ամենի և խոսքի ընդհանուր ոգու հարաբերությունը:

Ասքի հերոսական-ուժանտիկական, հուղական-քնարական և էպիկական-պատմողական դրսևորման նրբերանգները Չարենցը մեծագույն վարպետությամբ համատեղել է մեկ միասնական պատումի ու ոճի մեջ՝ ստեղծելով նյութի և զգացմունքների վերարտադրման համադրական ձև:

Պոեմի առաջին մասի կրակոտ ուղերձից հետո, բանաստեղծը երկրորդ մասից արդեն ավելի հանդարտ շնչով է ընթացք տալիս իր խոսքին, ստեղծելով ամբողջ գործին հատկանշական պատումի ձևը:

Իրիկուն էր, հրակարմիր մի իրիկուն:

Արևը, բորբ՝ մայր էր մտնում արևմուտքում:

Երրորդ մասից արդեն պոեմը ընկնում է իր հիմնական տաղաչափական ձևի մեջ, որը 16 վանկանի տողն է՝ $8(4+4)+8(4+4)$ հատումնե-րով: Տողի չափական ընդարձակումը պատահական չէ, բանաստեղծի շունչը աստիճանաբար բացվում է, պատկերները ձեռք են բերում ավելի ծավալուն, ընդարձակ նկարագիր, ավելանում է բառակազմը և Զա-րենցը իր խոսքի ռիթմը դրում է ավելի մեծ տարողություն ունեցող, ընդգրկուն չափական ձևի մեջ: Հերոսապատումի բնույթը պահանջում է իրեն համապատասխան ձև: Ստեղծվում է լայնարձակ դաշտերին ու լայ-նատարած քաղաքին, հազարանուն ամբոխների ձգվող երթին, անծայր ու անծիր հորիզոնի տարածքին համապատասխան մեծածավալ ու լայ-նածիգ չափ:

Արևի տակ | իրիկնային, || իրիկնային | հրով վառված՝
Այդ հին դաշտում | կռվում էին || ամբոխները | խելադարված:

(81, 81)

Քառասյանկ անդամների հատու ու կտրուկ ընթացքը, որ ազդարար-վում է մեծ (||) և փոքր (|) հատածների միջոցով՝ խոսքի ընդհանուր եզույց ու արամադրությունից բխող շարժուն ու առաջ մղվող բնույ-թով, կարծես քառատրոփ երթի ու արշավի տպավորություն է թողնում: Այս կարգի երկար տողերը որպես օրենք բնորոշ են վիպական, պատ-մողական ընթացք ունեցող գործերին, սակայն իր դյուցազներգության մեջ Չարենցը չի մնում ընդհանրապես մեծ չափերին հատկանշական դանդաղաշարժ ռիթմի մեջ: Պատճառն այն է, որ նա չի տարվում նյութի հանգամանակից պատմությանը. նրա հերոսական ասքը կարծես սուրում է խոռվահույզ տաքերքի մոլեգին ընթացքով, անգամ քաղաքի, կռվող ամ-բոխների ու կաշարանի էպիկական նկարագիրը՝ խառնված ուժանտի-կական կանչերի ու պատկերների հետ՝ ձուլվում է այդ շնչին և ամբող-ջության մեջ պոեմը դարձանում է թեև ծավալուն, բայց արագընթաց ռիթմերով:

Պոեմի չափական կառուցվածքի նվազագույն միավորը, ինչպես նշվեց, քառասյանկ անդամն է կամ բարդ ոտքը, որն ինքնին ունի բա-ղադրյալ կազմություն: Այն կարող է ստեղծվել մեկ քառասյանկ բառից՝ պեոնից (լուսաբացին, խավարամած), մեկ եռասյանկ և մեկ միասյանկ բառերի տարբեր զուգակցումներից (լուրթ աչքերում, արևը բորբ), եր-կու երկվանկ բառերի՝ հիմնականում յամբերի միացումից (կարմիր

վառվեց, նրանց սրտում) և մեկ երկվանկ ու երկու միավանկ բառերի խառը գումարից (որպես մի թեժ, մութ է գեմը, ու վառվում է): Քառավանկ անդամի ներքին այս աղատությունը բնական երևույթ է, որն իր էազմությունը զանազանությունյամբ խոսքը հեռու է պահում միալարությունից: Սակայն չափական նվազագույն միավորի ներքին այս բազմազանությունը ընթերցման ընթացքում չի զգացվում, այդ առանձին մանր չափերը ձուլվում են մեկ միասնական անդամի մեջ, որը և իր կայուն ու ճիշտ ընթացքով ստեղծում է ասքի ութմը: Հակառակ դեպքում, եթե քառավանկ անդամի ներքին բաղադրամասերը դիտվեն որպես առանձին ինքնուրույն չափական միավորներ, ապա ութմը լրիվ կխարխլվի՝ չափական միությունները կկորցնեն իրենց որոշակի սահմանները, կվերանան կայուն գաղարները և խոսքը կզրկվի իր համաչափ ու ճշգրիտ ընթացքից: Այդ իսկ պատճառով պետք է կարողանալ պահպանել չափական հատուկթևերի սահմանները, որոնց շարահյուսական դասավորությունն ու հնչերանգային ելեջավորմանը համապատասխանում են նաև բանաստեղծական պատկերներն ու նախադասությունները:

Պոեմի համաչափ ու կայուն ութմական որակի ստեղծմանը մեծապես նպաստում են տողերի զլխավոր դաղարների մոտ օգտագործվող ներքին հանգերը, որոնք կարծեք ուժեղացնում են կիսատողերի ամրությունն ու ինքնուրույնությունը, զրանով իսկ ավելի բնագծում առանձին չափական հատուկթևերի անջատվող, բայց կայուն ու հաջորդական կարգը: Ներքին հանգի օգտագործմամբ Չարենցը կարողանում է ավելի կազմակերպված ու համահավաք տեսք տալ աղատ ու հոսանուտ բնթացքի ձգտող խոսքին և մինչև տողավերջ, մինչև ութմական պարբերության ավարտը՝ չափական կանոնավորության հետ մեկտեղ տողամիջում ստեղծել հնչյունական համընկնող, ճիշտ ու կայուն նմանություններ: Կիսատողի ավարտին՝ ներքին հանգի, իսկ ամբողջ տողի ավարտին՝ վերջնահանգի խիստ ընդգծվող կապակցումները ստեղծում են չափական, հնչյունական տեսակետից խիստ կանոնավոր ու ներդաշնակ կառուցվածք ունեցող ամուր ութմական պարբերություններ:

Ներքին հանգի միջոցով 16 վանկանի կից հանգավորված երկտողերը մտովի բաժանվում են հավասար մասերի, առաջացնում 8 վանկանի կիսատողեր՝ նպաստելով երկար տողերի ծավալվող արտասանական շնչի ու հնչերանգային արտաբերման ավելի թեթև, առույգ ընթացքին:

Ու հոսում է զիշերը մութ, || մոտենում է առավոտին: ||

Հոսում է պաղ ու անօգուտ || սպասումի ժամը հետին:

Դաշտից հաս սուրում է զուլ, || մարմանդ բամբին առավոտի— ||

Ու վառվում է վերջին լույսով || կրակը այն կարմիր կետի:
...Ու սուրում է հեռուներից || առավոտվա կիսամթում—||
Մարմանդ, մարմանդ, բուրումնալից || գարնանային մի
թարմություն (81, 92):

Եվ այսպես գրեթե ամբողջ XVI գլուխը: Եվ ոչ միայն այս գլուխը, այլև պոեմի զգալի մասը գրված է կայուն ու մշտական ներքին հանգով:

Տողամիջի հնչյունական նմանություններ Չարենցը մեծ մասամբ ստեղծում է ճիշտ, մաքուր հանգերի միջոցով, թեև պատահում են նաև մոտավոր ու աղոտ հանգեր, իսկ տողավերջի հանգերը գրեթե առանց բացառության ճիշտ են, երբեմն նաև ճոխ ու հարուստ: Այս հանգամանքը ևս կարևոր է հատուկ և ավարտուն ռիթմական շարժում ստեղծելու համար, որովհետև մոտավոր և աղոտ հնչեղություն ունեցող հանգերը շատ թույլ են նպաստում տողաչափերի ընդգծված համընկնողությանն ու լրումին: Իսկ ճիշտ, հարուստ հանգերը տողերի շափական և հնչյունական վերջավորվածության ամենալավագույն ավարտանշաններն են: Այդպիսի հանգերի միջոցով ռիթմական կիսավարտ կամ թերավարտ սպասողականությունը հասնում է վերջնական ամփոփման:

Քանի որ տաղաչափական տարրերը տվյալ համակցության մեջ միշտ էլ հանդես են գալիս մեկը մեկին լրացնող, բացատրող ու պատճառաբանող կազմությանմբ՝ ուստի պոեմի ռիթմական ընդհանուր նկարագրին ճշտությամբ համապատասխանում է նաև բանաստեղծական տան ձևը: Սա ոչ թե հարցի մեկնաբանման պատահական կամ կանխակալ սկզբունք է, այլ՝ բնական և օրինաչափ: Չարենցը պոեմում կիրառել է երկտող կից հանգավորված տներ: Ինչու, որովհետև խաչաձև կամ օղակաձև հանգավորման դեպքում, երբ տունը դառնար քառատող՝ ռիթմական կտրուկ ավարտվածություն չէր ստաղծվի: Այս դեպքում արտասանական շունչը կդառնար ծավալվող, ձգվող, տաղաչափական համանման ձևովները իրարից կհեռանային, առանձին բաղադրամասերի համընկնման ժամանակային տեղությունը կաճեր և կթուլանար ռիթմական տարրերի փոխկապակցվածությունն ու ներքին սերտ ամրությունը: Այդ իսկ պատճառով շափածո խոսքն իր կաղմավորման ընթացքում սկզբից ևեթ ընդունում է գործի ընդհանուր ոգուց բխող համապատասխան ձև:

Ամբողջության մեջ «Ամբոխները խելագարված» պոեմը լուսաստի ու ռիթմի հարաբերության, փոխկապակցվածության և ընդհանրապես տաղաչափական տրամաբանվածության տեսակետից կատարյալ ստեղծագործություն է, որն իր թարմությամբ առանձնահատուկ տեղ է գրավում

հայ գրականության մեջ: Չարենցն այս գործով կարողացավ լուծել իր առջև ծառացած դժվարին խնդիրը՝ կարողացավ գտնել ժամանակի շրջառությունը և այն վերարտադրելու համապատասխան ձև՝ հայտնաբերելով նոր ժամանակների դյուցազներգության, վիպերգության դասական տիպը:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի ներքին ուժն ու արտահայտչականության երանգը որոշ չափով հիշեցնում են Աստմ Յարճանյանի մոլեգին տարերքը: Ծիշտ է նկատված, որ պոեմի որոշ հատվածներ «...ներշնչված են Սիամանթոյի դյուցազներգական ոճից» (10, 159): Յարճանյանի քերթողական արվեստից եկող ներշնչանք, թվում է, կա նաև Չարենցի պոեմի տաղաչափության մեջ: Արտաքուստ այս միտքը կարող է թվալ երկու հակառակ բեկեռների համատեղման անտեղի փորձ՝ մի կողմից՝ ազատ ոտանավոր, մյուս կողմից՝ խիստ կանոնավոր ու ներդաշնակ բանաստեղծական չափ: Ի՞նչ կապ կարող են ունենալ այս երկու հակառակ ձևերը իրար հետ:

Կապը նախ և առաջ բանաստեղծության ներքին ազատության զգացողության մեջ է, ասելիքի վերարտադրման հոսանուտ, շարժուն, մրկաշունչ ու արագաշարժ բնույթի մեջ, որի հիմքը տողերի լիցքավորման հղոր էներգիան է ու խոսքի տարողունակությունը: Ու թեև այս զգացողությունը մեկի մոտ գրեթե բացակայում է անսահման ազատությամբ, իսկ մյուսի մոտ՝ զրվում չափաբերված կանոնավոր հատումների մեջ, բայց և այնպես, տողերի ռիթմական ներքին ինչ-որ հարադատություն, այնուամենայնիվ, կա: Հատկապես հնչերանգային արտաբերվածության և ասելիքի ընդհանուր ոգու մեջ այդ կապը առավել նկատելի է: Այսպես, օրինակ, մեջբերվող հատվածը տեսանելի ցայտուն կապեր ունի Չարենցի պոեմի հետ.

...Հորիզոնն հորիզոն բալն՝ դուն
Ավաններեն, ու դաշտերեն, ու արտերեն անծայրածիր,
Դեպի բազաբներն ու գյուղերն ու հնձաններն հեռավոր...

(111, 4)

«Սոմա»-ի և «Ամբոխները խելագարված»-ի անմիջական շարունակությունը կարծես լինեն Չարենցի երեք ռադիոպոեմները («Նայիրի երկրից», «Դեպի ապագան», «Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի»): Այս գործերում ևս Չարենցի խոսքի լարվածությունը բարձր է, հնչյունազգային կրտսեր ու հատու, ռիթմը շարժուն ու կրակոտ: Եվ այդ ամենի ներքին կարգավորիչը դարձյալ խոսքի ոգին է, բովանդակությունը, որը և իր բնույթ-

թիւն համապատասխան ստեղծում է բանաստեղծական կառուցվածքի որոշակի ձև:

Ռադիոպոեմները գրված են տաղաչափական բաց-շղթայազերծ համակարգով, հինգ վանկանի անդամի բարդումներով: Հիմնականում կիրառված են 5, 10(5+5) չափական կազմությունն ունեցող տողեր: Միայն «Բրոնզե թևերը կարմիր դալիքի» գործի առաջին երկու տողերում կա փոքր շեղում. Չարենցը փորձել է իր խոսքն սկսել եռավանկ՝ հիմնականում ամֆիբրաքսյան ոտքերի և յամբերի ազատ խառնուրդով, սակայն անմիջապես անցել է բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի՝ դրանով իսկ խըստորեն պահպանելով բնույթով իրար նման և մեկը մյուսի շարունակությունը հանդիսացող երեք ռադիոպոեմների ներքին ռիթմական օրգանական կապը:

Ռադիոպոեմներում նկատելի է արդեն այն հետևողական անցումը, որ կատարում է Չարենցը դասական կայուն ռիթմերից դեպի ավելի ազատ, խաղացկուն, խոսակցական, դիմողական չափածոյի հորինվածքային ձևերը: Եվ խոսում է բանաստեղծը իր հպարտ, հաստատակամ ձայնով՝ փնտրելով իր մոլեգին խառնվածքին համապատասխան դրսևւորման ձև ու պատկեր, պատում ու ռիթմ:

...Ես՝—Էս՝ ևմ նորից.—
Դարերից եկած անհուն մի պոետ—
Եղիշե Չարենց—
Նայիրի երկիր, քո երգիչը վառ,
Օրհներգուն պայծառ
Ու զավակը մեծ...
Ես՝—Էս՝ ևմ նորից—
Ոսկի երակը հնամյա ցեղիս,
Իմ ջլաբազուկ, հաղթ ժողովրդի
Օղակը վերջին... (81, 98—99):

Չափածո խոսքի այս ձևը, ողջակիզվող կրակներից սկիզբ առած անվերջ որոնումների և նվաճումների որակական նոր և տարբեր աստիճաններից մեկն է, որին հասավ Չարենցը: Այնքան էլ ճիշտ չի լինի ասել, թե բանաստեղծը ձգտում էր հենց այս ձևին, ո՞չ, ուղղակի այս ձևը նորը գտնելու, խոսքը նորովի մարմնավորելու հաջող և կատարյալ փորձերից մեկն է:

Չափական կայուն հինգ վանկանի անդամների ռիթմի պահպանումով հանդերձ՝ Չարենցը ռադիոպոեմներում հասնում է զգալի ազատության և ճկունության: Աստիճանաբար հաղթահարվում են չափածո խոսքի կանոնավոր պայմանականությունները և պատկերն ու միտքն այս 68

դեպքում ստեղծվում են ոչ այնքան համաչափության օրենքներին, որքան հնչերանգի, առողանության հետեւությանը:

Խոսքի ազատությանը զգուխորեն նպաստում են նաև չափական կազմության բնույթից բխող հանգային ազատ կապակցումները: Չարենցը հանգից չի հրաժարվում. հանդ կա, սակայն դրա կապակցումներն ու դասավորությունն ազատ է, կան նաև չհանգավորված տողեր: Իսկ հանգային հնչեղությունը միշտ չէ, որ ձիշտ է ու համընկնող: Հինգ վանկանի անդամների ազատ բարդումների հետ մեկտեղ, հանգային ազատ, բայց զգալի կապակցումները դառնում են ռիթմի ստեղծման, կազմակերպման հիմնական գործոններ:

Պոեմներում, ինչպես տողերը, այնպես էլ անկանոն, այսինքն ոչ նույնական, ռիթմական պարբերություններն ստեղծվում են ըստ պատկերի շարահյուսական-հնչերանգային բնական կազմության և ոչ թե պատրաստի կաղապարների հետեւությանը: Ռիթմը կազմակերպվում է ըստ խոսքի բնական շարժման և ոչ թե կարգ ու կանոնի պարտադրանքով: Ռիթմական կաղապարի հաղթահարման առանձնացումը կարևոր է Չարենցի այս տարիների մի շարք գործերի տաղաչափությունը ձիշտ հասկանալու և մեկնաբանելու համար և բացի դա՝ հետաքրքիր է նրա խոսքի տաղաչափության զարգացման ընթացքին հետևելու տեսակետից: Այս առումով հատկապես նշանակալի են «Խաղաղության ռադիո», «Ամենապոեմ» և «Չարենց-Նամե» գործերը, իսկ մինչ այդ Չարենցը գրեց ևս մի պոեմ՝ «Երգ ժողովրդի մասին», որն իր տաղաչափական կազմությամբ պատկանում է ամենականոնավոր դասական ձևերին:

Իր ծավալուն ու ընդարձակ տաղաչափերով «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմը ավելի մոտ է «Ամբոխները խելագարված»-ին, թեև ունի այլ չափական կազմություն՝ $14=7(4+3)+7(4+3)$ և հանգավորման խաչաձև abab դասավորություն: Սակայն այս գործը միանգամայն տարբեր է իր պատումի բնույթով: Այստեղ չկա այն ներքին էներգիան, այն լիցքն ու թափը, որն ընդհանրապես բնորոշ է Չարենցին: Այստեղ նրա խոսքն ավելի հանգարտ պատմողական բնույթ ունի, որի հետևանքով ռիթմն ավելի մեղմ է ու անշտապ, պատկերներն ավելի նկարագրական են և ոչ թե, ինչպես ինքը քիչ հետո կասեր, «բառ-բոմբ»:

Տաղաչափական տեսակետից արտակարգ բազմազանություն են ներկայացնում 1917—22 թթ. Չարենցի գրած «էմալե պրոֆիլը Չեր», «Փողոցային պլուտոն», «Տաղարան», «Ութնյակներ արևին» շարքերն ու շարքերից դուրս մնացած զգալի թվով խառը բանաստեղծություններ:

«էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքը կարծես Տերյանի «Կատվի դրախտ»

շարքի ու մի քանի բանաստեղծությունների շարունակությունը լինի: Շարքը որոշ արյունակցական կապեր ունի նաև Ա. Բլոկի՝ Գեղանի Տիկնոջը նվիրված բանաստեղծությունների և պառնասականների (Գոթյե, Հերեդիա, Լրկոնտ դը Լիլ) գրականության հետ: Պառնասականները պահանջում էին «բանաստեղծի հեռացում արդիականությունից դեպի անկիրք պոեզիայի սառը, գեղեցիկ ձևերի աշխարհը» (158, 600): Նրանք մեծ ուշադրություն դարձրեցին բանաստեղծական ձևերի նրբագեղացման ու փայլեցրած, ողորկ արտահայտությունների ստեղծման գործին, կատարյալ ներդաշնակության ու համաչափության հասցրեցին բանաստեղծության ուրիշներ:

Ապակեփայլ Տիկնոջն իրենց խոսքը թե Տերյանը, թե Չարենցը ուղղում են նույն արտահայտություններով. «Ո՛րվ կարող է շսիրել Ձեզ» (140ա, 255), -ասում է Տերյանը և Չարենցը կրկնում է. «Ես ինչպե՞ս Ձեզ շսիրեմ» (80, 177): Երկուսի համար էլ այդ Տիկինը զուրկ է ներքին կրակից, բարակ ապակիներ են նրա մատները, փայլուն մարմար ու էմալ է նրա դեմքը և մանրիկ ձեռքերում կա մի զիրք: Հոգեկան ակտիվությունից զուրկ, քիչ մտերիմ, քիչ անտարբեր ու չեզոք վերաբերմունք է մշակվում այդ Տիկնոջ հանդեպ, որը «անդարձ անցած» սիրո արձագանք է սոսկ: Եվ հիմա այդ Տիկինը կարծեք միայն արվեստի նմուշ լինի, որին սառն ու չեզոք երգեր են ձոնում իրենք՝ բանաստեղծները:

էմալե պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիւ
ես այսօր կուզեմ երգել
Որպես մի անհայտ դը Լիլ (80, 178),—

գրում էր Չարենցը: Իսկ հայտնի դը Լիլը հանդարտ ու մարմարյա, գեղեցիկ ու փառաբանող տողեր էր նվիրում իր գեղեցկության կատարելատիպին՝ Միլոսյան Վեներային:

Սրբազան մարմար, հզորությամբ ու հանճարով պարուրված
իշխող աստվածուհի, Վեներա, դու կատարյալ ես,
ինչպես ներդաշնակության կանչը, ինչպես երկնային շանթը,
օ՛, դու ճերմակ աստվածամայր, օ՛, գեղեցկություն:

(Տողացի թարգմանություն. 159, 36)

Բոլոր դեպքերում այն էակը, որին ուղղում են իրենց խոսքը բանաստեղծները, թեև հոգով արդեն «անկրակ իրիկնաժամ» է, բայց և այնպես դեռ ինչ-որ թաքուն հմայքներ ունի իր մեջ և կարոտներ է արթնացնում:

Ասել, թե Չարենցի «գալանտ երգերը» իրենց ուրիշով տարբերվում են իր իսկ բանաստեղծություններից և առավիլ նրբագեղ են ու ձևակալման

տեսակետից կատարյալ, ճիշտ չի լինի: Չարենցը այս գործերում տաղա-
չափական նոր՝ պառնասական որակ չի ստեղծում, այլ մնում է իր օգ-
տագործած ձևերի շրջանակի մեջ: Շարքի 26 գործերից մեկը սոնետ է,
տասը՝ տրիոլետ, իսկ մնացածը՝ սովորական բանաստեղծություններ:
Տրիոլետները Չարենցը հավանաբար գրել է Տերյանի հետևություններ:
Հարկեմք ստեղծել երաժշտական ու նրբին գործեր: Այս առումով հատկա-
պես առանձնանում է վերջին տրիոլետը, որն ունի վանկա-շեշտական
կառուցվածք. «Զրնգո՞ւմ / է շո՛ւրջըս /| աստղազա՛րդ / գիշերը...» (80,
202):

Շարքի բանաստեղծությունների մեծ մասը գրված են կարճ՝ 6, 7
վանկանի տողերով: Կարճ տողերը ավելի շատ բնորոշ են թեթև, ոչ խոր
ու ծավալուն տրամադրություններ հորինված բանաստեղծություններին:
Չարենցի այս գործերը թե՛ իրենց հիմնական մոտիվով, թե՛ այդ մոտիվի
բացահայտմամբ ու մեկնաբանմամբ փաստորեն իրենց մեջ ունեն ալդ
թեթևություն, անհոգ տրամադրություններ ասված խոսքի տարրեր: Այս
դեպքում արդեն բանաստեղծությունների կարճ, թեթև, ծավալվող չափի
կիրառությունը լիապես արդարացվում է.

Երազի պես անուշ

Ինչ որ բան կա, գիտե՞ք—

Երբ Զեր գլուխը լույս

Դուք մերթ բռնում եք թևը—

Եվ գլխարկի կապույտ,

Թավչի ֆոնի տակից—

Ուղարկում եք անփույթ

Ժպիտները Զեր ինձ (80, 181):

Թեթև, ինչ-որ չափով անփույթ է նաև խոսքի հնչերանգը, որն իր
մեջ ունի թե՛ երգիծական և թե՛ լուրջ շեշտեր: Շարքն առանձնապես աչքի
չի ընկնում նաև հանգաբանությամբ, հանգի հնչեղությունը մոտավոր է
և կազմությամբ որոշակի կարգ ու կանոնի չենթարկվող: Տաղաչափական
նման հնարանքների օգտագործումը բացարձակապես կապ չունի պառ-
նասականների լուրջ ու ծանրակշիռ, կատարելապես հղկված ձևերի հետ:
Ուստի, ամենայն իրավամբ, կարելի է ենթադրել, որ Չարենցը ոչ թե
հանգամանորեն և լրջորեն է հետևել պառնասական արվեստի ավան-
դույթներին, այլ թեթևակի և յուրովի է անդրադարձել դրան՝ հիմք ունե-
նալով Տերյանի պոեզիան:

Տաղաչափական տեսակետից որոշակի կառուցվածքից զուրկ է
«Փողոցային պչրուհուն» շարքը: Յոթ բալլադներից չորսը («Շամիրամ»,
«Անկումների սարսափից», «Վարսավիրի հմայքներ», «Շան կարոտներ»)
ունեն չափական $14=7(4+3)+7(4+3)$ կազմությունը, «Խրախճանք»-ը՝
 $7=4+3$, իսկ երկուսը («Հայացքների թակարդում», «Խեղկատակ») ունեն

4 և 3 վանկանի չափական միավորների համեմատաբար ազատ, որոշ չափով անկանոն դասավորություն:

Առաջին չորս բալլադները գրված են երկտող կայուն տներով, կից, հարուստ հանգավորմամբ: Փաստորեն տաղտաչափական բոլոր տարրերով այս գործերը խիստ նման են, սակայն միանգամայն տարբեր են իրենց բովանդակությամբ և ներքին լիցքավորմամբ: Մի կողմից տենդոտ, տադ-նապոտ, լարված ու բարձրացող հնչերանգ («Անկումների սարսափից»), մյուս կողմից՝ տխրամած ու մորմոքուն տողեր՝ «Շուն, կարոտի՜ իմ եղբայր, դառնաթախ՜ իմ ընկեր...» («Շան կարոտներ») և այդ ամենի կողքին սուտ հրապույրների մեղկ նկարագիր («Վարսավիրի հմայքներ») ու կարոտներ, որ տարփանքի տեսք ունեն («Շամիրամ»): Այս բալլադների մեջ իր վեհությամբ, շարենցյան գրչին բնորոշ ահագնացող ուժի մերով հատկապես առանձնանում է «Անկումների սարսափից» ստեղծագործությունը: Մի գործ, որի մեջ համանվագի պես հնչում են Չարենցի քնարի բոլոր լարերի հնչյունները՝ իրար խառնելով կապույտ մորմոքի ու հոգեմաշ թախծի, անցյալի ու վառվող ապագայի, երկիր նաիրիի ու խելագարված ամբոխների և ի վերջո՝ բանաստեղծի ինքնության ու արժեքի առիթով ծնված բոլոր խոսքերն ու ձայները: Այս տրամադրությունների ծավալմանն ու զարգացմանը հաջողությամբ նպաստում է նաև բալլադի կառուցվածքը՝ իր երկարաչափ տողերով և սեղմ ու ամուր ուժի մական պարբերություններով:

Ե՛ս եմ հիմա—մի պոետ և իմ անունը—Չարենց—

Պիտի վառվի դարերում, պիտի լինի բա՛րձր ու մեծ:

...Ես եկել եմ դարերից ու գնում եմ հաղթական,

Դեպի դարերը նորից, դեպի վառվող ապագան:

(80, 209—210)

Շարքի «Հայացքների թափարդում» և «Խեղկատակ» բալլադներն ունեն ազատ ութմական հյուսվածք: Այս բալլադները կրում են նոր ձև-վերի ստեղծման ուղղությամբ Չարենցի կատարած նախնական որոնումների հետքերը, որոնք դեռևս չունեն կազմակերպված ու հասուն տեսք:

Չարենցի «Ութնյակների արևին» շարքում ղեկավարված 16 բանաստեղծություններից ութը («Նետե՛լ է երկաթե մի ձեռք», «Այն արևն է...», «Աղջկա կոնքերի նման», «Ինչ որ լավ է...», «Տեսնում եմ...», «Կարծես ես...», «Իմ ուղեղը...», «Փայլում են...») ունեն կայուն չափերից մեկ-երկու վանկի շեղումներ: Մ. Աբեղյանը այս բանաստեղծությունից մի քանիսի տաղաչափական որակը համարում է համաշխարհ համակարգը (2, 435—436): Շեշտերի թվով այս բանաստեղծությունները ստանում

են կայուն ռիթմ, և շարժական փոքրիկ շեղումներն անէանում են, սակայն նման դեպքերում չպետք է անտեսել նաև շարժական կազմության դերը, առանց որի ռիթմը մեծապես կաղքատանա: Ընդհանուր նկարագրով այս բանաստեղծություններն ավելի մոտ են վանկաշեշտական տաղաչափական համակարգին: Եվ ավելի ճիշտ կլինի նախապատվությունը տալ ռիթմական այդ երկու կարևոր գործոնների համատեղ միասնությանը, քան դրանցից որևէ մեկին (այս դեպքում՝ շեշտին) առանձին: Օրինակ.

Աղջկա կոներին հման	$8 = 3 + 3 + 2$
Երազուն, կիզուն ու հասուն*	$8 = 3 + 2 + 3$
Վառվում է արևի ծնծղան	$9 = 3 + 3 + 2$
Աշխարհի անհուն երազում:	$8 = 3 + 2 + 3$
Դաշտերից նժույզներ են վազում,	$9 = 3 + 3 + 3$
Վրնջում են կրքոտ ու վառ,—	$8 = 3 + 3 + 2$
Աղջիկները շար խոսք են ասում—	$9 = 3 + 3 + 3$
Ու խնդում է արևը խելառ:	$9 = 3 + 3 + 3$

(80, 253)

Ութ, ինը վանկանի այս տողերում շեշտի թիվը կայուն է (3), բայց անշարժ զգալի է նաև անապաստների և դրանց հետ զուգակցված յամբերի շարժական ռիթմը, որոնք կարգավորում են տողերի ամանակը:

Մ. Աբեղյանի նշած օրինակները ևս, որոնք չեն տարբերվում մնացած յսթ բանաստեղծություններից, կարելի է ներկայացնել նույն սկզբունքով: Ահա Մ. Աբեղյանի բերած օրինակներից մեկը.

Ու նորից ելած խնդավառ,	$8 = 3 + 2 + 3$
Օրերի կապույտ բանտում,	$7 = 3 + 2 + 2$
Ցրում է լույս ու գոհար,	$7 = 3 + 2 + 2$
Ծփում է ու վառ խնդում:	$7 = 3 + 2 + 2$
Ով որ կա խեղճ ու անտուն,	$7 = 3 + 2 + 2$
Ով որ կա մերկ ու վհատ—	$7 = 3 + 2 + 2$
Թող այսօր խնդա խնդուն,	$7 = 3 + 2 + 2$
Թող լինի լուրթ ու զվարթ...	$7 = 3 + 2 + 2$

(80, 263)

Այս գործում փաստորեն կա միայն մեկ շեղում* առաջին տողի երրորդ ստբը եռավանկ է, իսկ մնացած մասով բանաստեղծությունն ամբողջությամբ ունի ճիշտ շարժական կառուցվածք: Այս դեպքում մի*թե ճիշտ կլինի այս և համանման գործերը ներկայացնել իբրև համաշեշտ ոտանավոր, երբ ընդհանուր նկարագրով այս գործերը պատկանում են վանկաշեշտական համակարգին (առանց շեշտերի խիստ կայուն կարգի):

Չարենցի «Երկերի ժողովածու»-ի առաջին հատորում կիրառված

չափական ձևերի աղյուսակում (№ 4) այս բանաստեղծությունները վետեղված են անկայուն, խառը կազմություն ունեցող պարզոտնյա չափերի շարքում:

Շարքի մնացած գործերը չափական տեսակետից ունեն ճիշտ ու կայուն կազմություն:

1917—1922 թթ. գրած Չարենցի խառը բանաստեղծությունները ևս աչքի են ընկնում իրենց տաղաչափական բաղմաղանությամբ: Հատկապես առատ են վանկաշեշտական համակարգով գրված գործերը: Նա հաջողությամբ ստեղծում է թե՛ մաքուր յամբական («Մարիոնետկա»), անապեստյան («Ես գալիս եմ ահա»), ամֆիբրաքսյան («Աշունը թափում է», «Անքնություն», «Խավար է»), թե՛ պարզոտնյա տարբեր ոտքերի խառնուրդով հորինված բաղմաթիվ բանաստեղծություններ («Աշունը դեղնաթուխ», «Վահան Տերյանի հիշատակին» II, III մասեր, «Պրինցեսա մահ»):

Հատկապես ուշագրություն են գրավում ամֆիբրաքսյան ոտքերով հորինված բանաստեղծությունները: Չարենցի տաղաչափության այս յուրահատկության առանձին դրսևորումների մասին արդեն խոսք եղել է «Ողջակիզվող կրակ» շարքի առիթով: Պարզոտնյա չափերի օգտագործմամբ, հայերենի բառապաշարով համեմատաբար հեշտ է անապեստյան չափերի կիրառումը, որովհետև շեշտվում է եռվանկ բառի վերջին վանկը, իսկ ամֆիբրաքսյան՝ եռվանկ միջնաշեշտ ոտքերի ստեղծումը դժվար է, քանի որ նման բառերը չեն համապատասխանում հայերենի շեշտադրության ընդհանուր օրինաչափությանը: Այս դեպքում ամֆիբրաքսյան ոտքեր ստեղծվում են մեծ մասամբ կամ երկվանկ բառի և օժանդակ բայի միացումից (դոփում են), կամ երկվանկ շեշտակիր և միավանկ անշեշտակիր բառերի միացությամբ (մթի մեջ), կամ որոշյալ ը հոգով վերջացող բառերի միացությամբ (ծիերը): Իսկ նման կազմություն ունեցող բառերի օգտագործումն այնքան էլ հեշտ գործ չէ, որովհետև ուժեղանում է ձևի ճնշումը բովանդակության վրա և դժվարանում է մտքի ազատ, անարգել աշխատանքը: Չարենցը հաղթահարում է այս դժվարությունները և Տերյանի կողմից հաստատված անապեստյան ոտանավորների կողքին կարողանում տարբերվող շեշտադրությամբ հորինել ամֆիբրաքսյան չափեր: Այս հանգամանքը ժամանակին նկատել և արձանագրել է Մ. Աբեղյանը (2, 422): Այս կարգի ոտանավորի դասական նմուշ կարող է համարվել Չարենցի «Անքնություն» բանաստեղծությունը, որի 3-րդ, 4-րդ, 7-րդ և 8-րդ տողերի վերջում ամֆիբրաքսի փոխարեն օգտագործված են հատած ոտքեր:

Դոփո՛ւմ են, դոփո՛ւմ են, դոփո՛ւմ են ձիե՛րը,
Մթի՛ մեջ դոփո՛ւմ են, խփո՛ւմ են պայտե՛րը,
Պայտե՛րը խփո՛ւմ են, խփո՛ւմ են հողի՛ն.—
Անծա՛յր է գիշե՛րը, անհա՛յտ է ուղի՛ն (80, 302):

Չափական, հնչյունական և ընդհանրապես ձևական տարրերի խիստ նմանությունը Չարենցը հասնում է խոսքի հնչերանգային ընդգծվող արտաբերման: Ոտքերի միջև ստեղծվող կայուն դադարներն իրենց հերթին նպաստում են չափական միավորների ինքնուրույնության ու դրանց ռիթմական դերի կարևորության գործին, ստեղծվում է կեսգիշերային մղղ-ծավանջի ու անքնության վիճակներում գոյացող պատկերների, ձևերի հախուռն ու արագաշարժ ընթացք, որոնք, կարծես, նորանոր տագնապներ են ծնում անորոշության ու անծայր գիշերվա սարսափների մեջ խարխափող մարդու մտապատկերում: Բնորոշ ռիթմերով ու պատկերներով ձև ու կերպարանք է առնում տեսիլքը, հալյուցինացիան, և շարժման մեջ են ընկնում բանաստեղծի ներքին անշոշափելի, անտեսանելի զգայական զրգիռները:

Տաղաչափական այս որակը բնորոշ ու հատկանշական է Չարենցին հատկապես այն առումով, որ նա երևույթը, վիճակը, առարկան, ընդհանրապես որևէ պատկեր ներկայացնում է ոչ թե կանգուն վիճակում, այլ՝ շարժման, դարդացման, փոխակերպությունների անընդհատ հոսքի մեջ:

Չարենցի այս տարիների ստեղծագործության մեջ կարևոր նշանակություն ունեցող շատ բանաստեղծություններից հարկ է առանձնացնել ևս երեք գործ և խոսել դրանց տաղաչափության մասին: Դրանք են «Մահվան տեսիլ»-ը, «Աստղիկ»-ը և «Քամին»:

Հայրենիքի դառը ճակատագրի և փրկության ուղիների որոնման մի գերմարդկային մաքառում է հղել Չարենցի ողջ ստեղծագործությունը, որի ամենաբարձրագույն դրսևորումներից մեկը թե իր և թե այդ շրջանի հայ գրականության մեջ «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունն է: Սա այն հազվագույտ գործերից մեկն է, որի ամբողջ էությունը կարող է ձևակերպվել պարզ ու տարողունակ մի բանաձևով, որն է՝ «Իմ հայրենիք՝ իմ ճակատագիր»: Չարենցն այս բանաստեղծության մեջ հասել է երկիր նաիրիի հանդեպ տաժած վերաբերմունքի և ապրումների գերխտացման ու սեփական:

Բանաստեղծությունն աչքի է ընկնում լարված ռիթմով ու տրամադրությամբ, մեծ նպատակի համար դեպի մահ գնացող մարդու ջղային ու նյարդային ապրումներով: Առաջին տողերից արդեն.

խոսքը ձեռք է բերում այն աստիճանի լարվածություն, որ թվում է, թե դա վերջին սահմանն է, այլևս լարը ձգելու տեղ չկա ու եթե ձգվի մի քիչ՝ պետք է կտրվի, ինչպես նոր մի շարադետ լուրից կարող է ալևս չդիմանալ բանաստեղծի սիրտը և պայթել: Գերադույն շիկացմամբ, երակներում մոլեգնող արյամբ, մկանների ջղաձգումով և մտքի տենդադին շարժմամբ է գրված այս բանաստեղծությունը, որն ամբողջությամբ Չարենցի ինքնայրումն է ու ողջակիզումը:

«Մահվան տեսիլ»-ը չափական կառուցվածքով մասամբ նման է «Ամբոխներ...»-ին, երկու դեպքում էլ օգտագործված են շորս վանկանի անդամի բարդումներ, միայն այս դեպքում մեկ անգամ պակաս է օգտագործված և տողը ունի $12 = 4 + 4 + 4$ տեսք: Սակայն այս գործի ութմը զարգանում է ոչ այնքան անդամների չափական հաջորդականությամբ և դադարների ընդգծումով, որքան տողի միաշունչ արտաբերմամբ և իմաստային ավարտի ձգտող պատկերների ամբողջությամբ: Չափը ներքուստ կարգավորում է ութմը, բայց ընդգծված, կտրուկ ձևով չի տրուում ու մասնատում տողը: Ներքին լիցքերի անընդմեջ շարժմամբ ստեղծվում են էլեկտրականացված տողեր և եթե բանաստեղծությունն ընթերցվի ընդգծված չափական հատումներով ու դադարներով, ապա խոսքի տրամադրությանը հատկանշական ութմական ելեկտրավորում չի առաջանա:

Անընդմեջ ընթացք ունի նաև տողերի շարահարման կարգը. Չարենցը ամեն տնից հետո չի թողել ութմական մեծ դադար ազդանշող բացառներ: Եթե ստեղծվեին միջտնային բացատներ, ապա խոսքի լարվածությունը դարձյալ պետք է ընդհատումներով զարգանար, այնինչ նա ձգտում է ասելիքի անմիջական, միասնական արտաբերման: Միայն մեկ անգամ է Չարենցը օգտագործել բացատ. դա այն տեղն է, երբ ասելիքի նախադրությունն ու զարգացումը հասնում են գագաթնակետին և թվում է, թե ուր որ է պետք կտրվի խոսքի լարն ու խզվի բանաստեղծի ձայնը: Եվ կարծես շնչարգելումից ազատվելու համար նա մի պահ դադար է առնում և ապա գրում «Երթամ հիմա...» հատվածը, որը և դառնում է մտքի վերջաբան-ավարտը:

«Աստղիկ» բանաստեղծությունը որոշ նրբերանգով մոտ է «Սումա»-ին. նույն խանդավառ ու հրաշքոտ տրամադրությունն է այստեղ, միայն այլ է տաղաչափությունը:

...Աստղիկ, գալի՞ք դարձիր, դարձիր տարերք զեղուն,
Այլևս մայր դարձիր՝ գալի՜ր կյանքի խորհուրդ:
...Աստղիկ, իջի՛ր նորից, որ իմ հրով վառված՝
Արյունդ արև՝ ծնի գալիք կյանքի համար (80, 329):

Չարենցը իր օրերի «գալարքի ու հրի խաղի» մեջ ոգեկոչում է հայոց հեթանոսական շրջանի պտղաբերության ու սիրո աստվածուհուն և նրա բորբոքուն կերպարի մարմնավորմամբ ընթացք տալիս իրեն հուզող առույգ, կենսուրախ գրգիռներին ու կրքերին, կրակի ու բրոնզի կերպավորման ցանկությունը («եղիր որպես պղինձ», «եղիր կարմիր մարմար»)¹:

Բանաստեղծությունը գրված է երկվանկ յամբական ոտքերով (այս մասին ստույգ դիտողություններ ունի է. Զրբաշյանը (97, 210—211), սակայն երկվանկ ոտքերը ընդհանրության մեջ առաջ են բերում $12 = 6(2+2+2) + 6(2+2+2)$ չափական կառուցվածք: Կարճ ոտքերի հատուկ իմը միավորվում է երկու կիսատողերի մեջ, որոնք ընկնում են ավելի ուժեղ շեշտի տակ: Այս գործում ևս, ինչպես «Մահվան տեսիլ»-ում, չի ընդգծվում տողի միջբաժան դադարը, ուղղակի ավելի ուժգին արտասանության մեջ շեշտվում են տողի 6-րդ և 12-րդ վանկերը, որոնք և կարդավորում են խոսքի չափական ընթացքը: Փաստորեն ստեղծվում է ալեհասանդրյան ոտանավոր: Բանաստեղծության մի տեսակ, որը սկզբնավոր-

¹ Չարենցի այս բանաստեղծությունը որոշ չափով հիշեցնում է Ա. Յարճանյանի «Նավահարգյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերվածքը: Յարճանյանը այդ գործում հերքելով նոր ժամանակների աստծուն, որը թուլության ու մեղկության մարմնացում է բոս նրա, ոգեկոչում է հեթանոսական հզոր աստվածներից Անահիտին և պահանջում, որ նա հաղթանակի ու մաքառման մի նոր «աստված ծնանե»:

Ո՛վ դիցուհի, ես մեղկության կրոններեն ահա իմ խիղճս լվացի,
Ու պերճորեն դեպի զբեղ կբալեմ: Հողաթափներս դեռ սուրբ են:
...Կը պաղատիմ ես քեզի, ո՛վ զորությանց Դուն աներկրորդ
Գեղեցկություն...

Դուն բու մարմինդ արեգակին ընծայելով՝ բեղմնավորվե անոր
Տարենե,
Եվ անհաղթելի ահեղ Աստված մը պարզեն դուն Հայության...
(111, 229—231)

Չարենցը ևս մեղկ ու հիվանդ է համարում նոր ժամանակների աստվածամորը և ցարձրացնում հեթանոսական ժամանակների աստվածուհուն:

Վաղուց անցել ես դու, Աստղիկ, կյանքից մեր մով,
Թողել ես կյանքը այս հիվանդ քրոջդ մեղկ... (80, 326):

«Հիվանդ բույր» արտահայտությամբ Չարենցն անտարակույս ակնարկում է տիրամորը: Հաղթանակի ձգտման, հուր ու կրակի մեջ հարություն առնող այս անցած անունները խորհրդանշում են գալիքի ու եռուն, կրակոտ կյանքի իղնալը:

վել է դեռևս XII դարում և հետագայում լայնորեն կիրառվել համաշխարհային պոեզիայում (Կոռնել, Ռասին, Հյուգո, Պուշկին): Չարենցը նոր բովանդակությամբ յուրացնում է դասական տաղաչափության մի ձև ևս և, ամենակարևորը, այն հնչեցնում նորովի ու թարմ:

Եվ ի՞մ հոգին հիմա՝ / նրա՛նց երգի՛ց այդ կո՛ւռ
կցվե՛լ է բո՛րբ հրո՞վ, / կայտա՛ռ սիրո՞վ մի նո՛ր,
ես սե՛ր կուզե՛մ հիմա՛, / կնո՛ջ գգվա՛նք ու հո՛ւր,
Բեղո՞ւն մարմի՛ն կուզե՛մ՝ / կրթի՞ս նմա՛ն հզո՞ւր (80, 328):

Մինչև 6-րդ վանկը և դրանից հետո մինչև 12-րդ վանկը բառերի արտասանական-քերականական շեշտը գրեթե զգալի չէ, իսկ 6 և 12-րդ վանկերը ձեռք են բերում հզոր ռիթմական շեշտ: Դա պայմանավորված է նրանով, որ այդ վանկերը գտնվում են տողամիջյան և տողավերջյան դադարների մոտ, որը նպաստում է շեշտի թափի աճին:

Սակայն ի տարբերություն դասական ալեքսանդրյան ոտանավորի, որը գրվում է երկտող կից հանգավորված տներով, Չարենցն ստեղծել է քառատող խաչաձև հանգավորմամբ տներ: Միակ շեղումը սա է: Իսկ կանոնավոր ալեքսանդրյան տիպով գրված նրա գործերից այս շրջանում կարելի է առանձնացնել «Ողջակիզվող կրակ» շարքի մի քանի մանր գործեր՝ «Կապույտ լճի վրա...», «Տունս դաշտում հեռու...», «Ես լուկ եմ հիմա...» և հատկապես «Վերադարձ» բանաստեղծությունը:

Իր տաղաչափությամբ ուշադրություն է գրավում նաև Չարենցի «Քամի» բանաստեղծությունը: Բանաստեղծը կարողացել է ստեղծել խոսքի այնպիսի կառուցվածք, պատկերների այնպիսի համակարգ ու ռիթմ, որ քամին իր շարժմամբ, իր ևուրցներով, իր ավերածություններով ու մոլեգնությամբ հասնում է առարկայական տեսանկիւթյան: Պատկերվող երևույթին հատկանշական արագընթաց շարժումներով է սկսվում բանաստեղծությունը: Իսկ հետագայում երևույթն ավելի շոշափելի ու զգալի դարձնելու համար Չարենցը ստեղծում է ձայնանմանությունների հետաքրքիր բազմազանություն, որը նպատակ ունի քամու ուռնոցներն ու տարբեր իրերի բախումից առաջացած աղմուկը հնչակարգել:

Հոնդում է,
Փնշում,
Ահեղացունց ցնցում ցուցանակները շոր.
Ձրնգում են ահից պատուհաններն հնչուն,
Ու թռչում է քամին,—երկաթաթև թռչուն,—
Չարհուրելի, զաղիր փողոցների միջով... (80, 344):

Քամուն հատկանշական ցնցում, հնչուն, թռչել, զարհուրելի բառերի ձայնական տպավորությունը ուժեղացնելու համար նա տվյալ տողում ստեղծել է համանման հնչյունների կուտակում և երևույթի իմաստային զգացողությունը զուգակցել նաև արտաքին, բայց կարևոր հնչյունական հատկանիշներ:

Կարծեք քամու շարժումն ընդգծելու համար Չարենցն օգտագործել է խոսքի բաց կառուցվածք: Ռիթմը կարգավորող չափական միավորը վեց վանկանի անդամն է, որը մեկ հանդես է գալիս տրոհված $2+2+2$, $2+4$, $4+2$, մեկ լրիվ և մեկ էլ բարդումների՝ $12=6+6$ տեսքով: Միևնույն չափական միավորի բաղմաձև օգտագործմամբ Չարենցը ձգտել է խույս տալ ռիթմի խիստ ընդգծված կանոնավոր տեսքից և հասնել պատկերավոր երևույթին բնորոշ ազատության:

Ժամանակին դիպուկ բնորոշում է տրվել Չարենցի «Քամուն» և այս առիթով զարգացվել ընդհանրապես նրա պոեզիային հատկանշական կարևոր մի միտք. «Եղիշե Չարենցի «Քամին» աշնան նկարագրություն է ազդու, բանաստեղծի համար խիստ բնորոշ: Չարենցը ոճի, ոտանավորի այնպիսի դինամիկա ունի, որի նմանը չի տվել մեր ամբողջ պոեզիան» Գր. Նարեկացուց մինչև Վահան Տերյանը: Չարենցի հաջողված ոտանավորները կարգալիս զգում ես, որ մկաններդ լարվում են, զարկերակդ սկսում է արագացնել իր բաբախյունները: Ուրտմանի և Վերհարնի էջերն ես հիշում այնպիսի տողեր կարգալիս» (Պ, 1923, № 2, էջ 23):

Չարենցի այս շրջանի գործերից իր թեմատիկայով ու տաղաչափությամբ խիստ տարբերվում և առանձնանում է «Տաղարան» շարքը: Նոր ձևերի ու թեմաների որոնման մեջ գտնվող բանաստեղծը, միաժամանակ, արտաքուստ տարօրինակ թվացող շեղումով, ստեղծում է միջնադարյան խոշորագույն երգիչ-բանաստեղծներից մեկի՝ Սալաթ-Նովայի արվեստի ոճավորմամբ, պատկերներով, ձևերով ու տաղաչափությամբ գրված հետաքրքիր և ինքնատիպ գործերի մի փունջ: Առաջին տպավորությունն այն է, որ այդ շարքի բանաստեղծությունները իրենց էությամբ ու ընդհանուր նկարագրով չեն մերվում Չարենցի այդ շրջանի ստեղծագործությանը: Սակայն, եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ Չարենցը արտակարգ բաղմազանության և հակասական տրամադրությունների բանաստեղծ է, ապա «Տաղարան»-ի հայտնությունը այնքան էլ տարօրինակ չի թվա: Բացի դա, «Տաղարան»-ի թեմատիկան ու ոգին, սիրո ասլոման առանձնահատուկ տիպը, անկախ ոճավորումից, միշտ էլ հարավատ է եղել Չարենցին (օրինակ. «Տաղ անձնական», «Հեռացումի խոսքեր» և այլն), միայն այս շարքում այդ զգայությունները հանդես են

էկեւ կյանքի աշխարհիկ-միջնադարյան ընկալման յուրահատուկ կողմը-ստով և ամենակարեւորը՝ սայաթ-նովայական բառ ու բանով, ոճով ու յաղաչափովյամբ:

«Տաղարան»-ի մասին սկզբից ևեթ եղել են տարբեր կարծիքներ. «...իր «Տաղարանը» Չարենցը կազմել է ոչ թե Սայաթ-նովայի «Համալ-սարանավարտ աշակերտ» Տեր-Մարտիրոսյանի հետեողականությամբ, այլ հետեւելով Վահան Տերյանի ոճավորումներին: Սակայն եթե համեմե-տելու լինենք Տերյանի և Չարենցի ոճավորումները, կտեսնենք, որ Չարենցը ավելի Տեր-Մարտիրոսյանին է մոտենում: ...Չարենցի ոճավորու-մը կոպիտ է, անմիջապէս աչքի է դարնում, որ Սայաթ-նովայի եղանա-կըն է կրկնում իր բոլոր բնորոշ և առանձնահատուկ գծերով ու գույնե-րով»,—գրում է Պ. Մակինցյանը՝ «Տաղարան»-ը տարութեւելով մի կող-մից Վ. Տերյանի և թույլ բանաստեղծ Տեր-Մարտիրոսյանի միջև (ն, 1922, № 1, էջ 230):

Իրականում «Տաղարան»-ը գրեթե կապ չունի Տերյանի պոեզիայի հետ: Իսկ նրա մի քանի բանաստեղծութիւնները («Սիրելի Պապոյ Մա-կինցյանին», «Հրաժեշտի գաղել», Բ. Զարգարյանի ակբումում գրած եր-կու քառյակները), որոնք կարող են «Տաղարան»-ին նմանվելու պատ-րանք ստեղծել, միայն շատ թույլ և ընդհանուր կարգի առնչութիւն ունեն-ալով շարքի հետ: Տեր-Մարտիրոսյանի անվան հիշատակումը (որը, ի դեպ, Հ. Տեր-Մարտիրոսյանն է և ոչ թե այդ ժամանակ ապրող, Չարենցին մտերիմ և Տերյանի պոեզիան կրկնօրինակող Արտաշէս Տեր-Մարտիրոս-յանը), այնուամենայնիւ, բավարար հիմք ունի: Այդ բանաստեղծը 1913թ. գրել է «Սիրո տաղեր» վերնագրով մի գիրք՝ փորձելով նմանվել Սայաթ-նովային թե ձևով, թե բովանդակությամբ: Ահա մի օրինակ.

Յար, բեղ հետ խոսելիք ունիմ, խոսքիդ քաղցրությանը մատաղ,
Քո ձեռքից վընաս եմ քաշել, ձեռքիդ քնքշությանը մատաղ,
Ինչպէս մի ճորտ յուր տիրոջից, քեզանից դատ եմ պահանջում,
Դե՛, դա՛տ արա սիրահարիս, դատիդ սրբությանը մատաղ (140, 15):

Սակայն Հ. Տեր-Մարտիրոսյանը չի հասել ստեղծագործական հաջո-ղութիւնների և Չարենցի «Տաղարան»-ը ինչ-որ ձևով առնչության մեջ դնել այս գրքի հետ դարձյալ սխալ կլինի, որովհետև Չարենցը այս բա-նաստեղծից ոչինչ չունէր սովորելու կամ ընդօրինակելու: Բայց և այն-պէս, կարելի է մտածել, որ Հ. Տեր-Մարտիրոսյանի սայաթնովյան ոճա-վորման այս պարզունակ փորձերը առիթ են ծառայել, որպէսզի Չարենցը ինքնուրույն մոտեցմամբ ու յուրովի հայտնաբերեր իր Սայաթ-նովային:

Իսկ Ա. Վշտունին, որ «Երեքի ղեկարացիայից» հետո ընամանք ուներ Չարենցի ղեմ և բազմաթիվ հողվածներով ցանկանում էր նրան Վերհարնին, Տերյանին, Մայակովսկուն և ուրիշներին կրկնօրինակող բանաստեղծի որակում տալ, գրում է. «Չարենցի տաղաչափության ձևը մասամբ Սայաթ-Նովայական է, իսկ ընդհանուր առմամբ Տերյանական» (ԽՀ, 1923, № 104):

Միևնույն ժամանակ, նույն 1923 թ. «նորը» ամսագրում տպագրած «Տաղաչափության վարգացումը Չարենցի և ուրիշների բանաստեղծության մեջ» հոդվածում Մ. Աբեղյանը, ցանկանալով հերքել Վշտունու հիշյալ միտքը, ընկնում է մեկ այլ ծայրահեղության մեջ՝ իսպառ ժխտելով «Տաղարան»-ի և Սայաթ-Նովայի պոեզիայի տաղաչափական կապը: «...սխալ է ասել, թե Չարենցի տաղաչափական ձևը մասամբ Սայաթ-Նովայական է, ինչպես գրում է Վշտունին, ինչպես և լսել եմ ուրիշներից: Ոչինչ Սայաթ-Նովայական չունի Չարենցը, ինչ որ տաղաչափական ձևին, ուրիշին է վերաբերում: Գաղելը մի կողմ թողած՝ մի քանի էջերի մեջ միայն հանգերի դասավորությունը աշուղական է, բայց դա էական չէ, այլ էականը տակտոս ու ռիթմն է» (2, 441—442): Սակայն Սայաթ-Նովայի և «Տաղարան»-ի տաղաչափության միջև կան տեսանկի կապեր և ինչպես իրավացիորեն նկատել է է. Զրբաշյանը «...հիշյալ պնդումը, այնուամենայնիվ, չի կարող ընդունելի համարվել: Բանն այն է, որ Սայաթ-Նովայի ընդհանուր ոճավորման մեջ, որը հատուկ է «Տաղարան»-ին, ավանդական-աշուղական տաղաչափական ձևերն էլ ընթերցողը, բնականաբար, ընկալում է իբրև սայաթնովյան ոճի մի անհրաժեշտ տարր» (94, 218—219):

Փաստորեն աշուղական պոեզիային հատկանշական ձևերը, որոնք բարձր կատարելության հասան Սայաթ-Նովայի արվեստում, Չարենցը ոճական և պատկերային մտածողության յուրահատկությունների, ինչպես նաև լեզվական ատաղձի հետ մեկտեղ վերցրեց հենց իրենից՝ Սայաթ-Նովայից, թեև այդ տաղաչափական ձևերը բնավ էլ նրա սեփականությունը չէին: Սակայն սա չի նշանակում, որ Չարենցը Սայաթ-Նովայի ձևի ու ոճի կրկնօրինակող էր, ինչպես գրում էին ժամանակին: Նա հիշյալ տարրերի օգտագործմամբ ստեղծեց միանգամայն նոր ու ինքնուրույն բանաստեղծական որակ, որը հետագայում արդեն ուսումնառության դպրոց հանդիսացավ շատ բանաստեղծների համար (Բ. Հուրյան, Ս. Տարոնցի, Ա. Գրաշի և ուրիշներ):

Չարենցի «Տաղարան»-ը կազմված է 2 քառյակից, 8 մուխամմալից և 12 զադելից:

Մուխամմազը արեւելյան պոեզիայի տեսականերից է, որն, ըստ օրենքի, պետք է կազմված լինի հինգ տողանի տներից (մուխամմազ արաբերենից բառացի թարգմանությամբ նշանակում է հնգապատկված)։ Մուխամմազը ունի նաև հանգավորման կայուն ձև՝ առաջին տունը ունի aaaaa տեսք, իսկ հետագա տները bbbba, cccca և այդպես շարունակ։ Մուխամմազը հիմնականում ունենում է նաև տողերի երկար՝ քառանդամ չափ, իշխող են քառամանկ անդամները, որոնց հետ երբեմն-երբեմն զուգակցվում են եռամանկ միավորներ։ Սակայն բանաստեղծները միշտ չէ, որ պահպանել են մուխամմազի դասական ձևը։ Օրինակ, Սալաթ-Նուլայի մուխամմազները մեծ մասամբ կազմված են ոչ թե հինգ, այլ չորս տողանի տներից։ Սալաթ-Նուլայի հայկական երգերում կա ընդամենը երկու հինգտողանի տուն ունեցող մուխամմազ («էսօր իմ լարին տեսա...», «Գուզիմ՝ ումբըս հենց անց կացնիմ...») և մեկ մուխամմազ-բալաթի («Խոսկիրդ մալում իմ արի...»), որի կառուցվածքը, սակայն տարբերվում է մուխամմազից։ Տան ճիշտ կազմության տեսակետից Սալաթ-Նուլայի մուխամմազների թիվը համեմատաբար շատ է վրացերեն գրված երգերում (13 բանաստեղծություն, որից երկուսն ունեն շեղումներ), իսկ ադրբեջաներեն հորինված տաղերում այդպիսի գործերը դարձյալ քիչ են՝ 2 հատ²։ Սալաթ-Նուլան ճշտորեն պահպանում է տների հնգապատկված թիվը և գլխավորապես ստեղծագործում քառանդամ երկար չափերով։

Եթե մուխամմազի դասական կանոններով մոտենալու լինենք Չարենցի գործերին, ապա թերացումները շատ են։ Նախ նա երբեք չի գրում հինգ տողանի տներով և ապա նրա մուխամմազները զուրկ են նաև տրեների կայուն թվից. ութից 5-ը չորս տուն ունեն, 3-ը՝ երեք։ Հանգի դասավորության տեսակետից «Տաղարան»-ում զետեղված 8 մուխամմազներից ճիշտ կարող են համարվել միայն երկուսը (Ա և ԺԴ), որոնք ունեն aaaa bbbba տեսքը, մնացած վեցը առաջին տան մեջ ունեն շեղումներ. երեքը (Բ, Ե, Ի) ունեն քառակիսի և ընդհանրապես աշուղական պոեզիային հատկանշական aaoa հանգավորման ձևը, որի միջոցով ստեղծվում է աշուղական մի նոր տեսակ՝ ղելենտերի-մուխամմազ կամ դարբեղարի-մուխամմազ (սա զուտ հանգավորման տեսակետից և ոչ չափական), իսկ մնացած երեքը (Զ, Է, Ժ)՝ սովորական խաչաձև abab հանգավորում։ Չարենցի մուխամմազներում կան նաև չափական անկանոնություններ։ Բանաստեղծական այդ տեսակին հատկանշական երկարաչափ $16=(4+$

² Տվյալները բերվում են ըստ Մ. Հասրաթյանի կազմած Սալաթ-Նուլայի «Հալերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու»-ի, 1963 թ.։

$+4)+(4+4)$ սողեր ունեցող գործերի կողքին (Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, ԺԲ, ԺԳ և այլն) կան նաև կարճ, տվյալ ձևին ոչ բնորոշ $11=6+5$ չափեր (Զ, Է, Ժ):

Հիմա, զուտ այս ձևական հարաբերությունների տեսակետից, երբ Աբեղյանը գրում էր, թե «ոչինչ Սայաթ-Նովայական շունի Չարենցը», — անշուշտ, մասամբ իրավացի էր, բայց այն հանդամանքը, որ Սայաթ-Նովան է Չարենցի մեջ արթնացրել մոխրամաղի ռիթմական զգացողություն՝ դա ևս անուրանալի է: Ռիթմական զգացողությունն արդեն վեր է կոնկրետ չափի ու տան հարաբերությունից, այստեղ զխավոր նշանակություն ունի խոսքի հնչերանդաշին ելեէջավորումը, պատումի ձևը, նյութի ապրումի բնույթը, պատկերային մտածողությունը և լեզվական-շարահնչյունական ձևույթների օգտագործման կերպը: Իսկ այս տեսակետից Չարենցի և Սայաթ-Նովայի գործերի տիպաբանական, ռիթմական նմանություններն ակնբախ հեն, թեև դա ավելի տարրալուծված, աննկատելի տեսք ունի, քան թե կոնկրետ շոշափելի, տեսանելի: Փորձենք տեսնել այդ նմանությունը:

Սայաթ-Նովա.

Անգին ակըն վըրետ շարած, անբան օսկու ուխտ իս, գո՞ղալ:
Աստված քիզ ու նըրան պահ, ում հիդ վուր նըվախտ իս, գո՞ղալ:
Բըլբուլին լիզու շինեցիր՝ դուն վարթի դըրախտ իս, գո՞ղալ:
Վարթըն մի ամիս ումըր ունե՝ դուն ամենսն վախտ իս, գո՞ղալ:

...Յիրգնուց վըրեդ ձուն է էկի՝ փունջ մանիշակ նուր իս, ջանըմ.
Մողըտ նըստողըն կու էրվի՝ էտ նազի տեր վուր իս, ջանըմ,
Դիւ Սայաթ-Նովեն չէ միտի՝ դուն ինչի տըխուր իս, ջանըմ,
Թաք յիս մեռնիմ, դուն սաղ ըլիս, գերեզմանըս վաղ տիս, գո՞ղալ:
(105, 50)

Չարենց.

Աշխարհը մե բաղ է, գողալ,—նստել ևս դու բաղի մեջը,
Վարդ ևս բացված՝ առավոտվա դրախտային շաղի մեջը,
Ժամ ևս դարձել տեսքով քո սուրբ՝ Հավլաբարի թաղի մեջը,
Սրտիս անուշ արտասուքին երկնային շա՞ղ պիտի ասե՛մ:

Էներան ըլի մե-մե անգամ տեսրդ տեսնեմ՝ վարդ ևս, գողալ,
Էս փուշ կյանքում սրտիս տված անմահական դարդ ևս, գողալ,
Էնպես արա, որ բեղ չասեն՝ դու էլ ինձ պես մարդ ևս, գողալ, —
Թե լի մեա սիրտս քեզնով՝ ափսոս ու ախ պիտի տեսնեմ:

(80, 225—226)

Տաղաչափական բոլոր տարրերը այստեղ դրեթե նույնական են, երկու գեպքում էլ տողաչափերը հավասար են $16 = (4 + 4) + (4 + 4)$, նման են հանգերի դասավորությունը, անգամ կրկնաբառերը, ու դրանց նախորդող հանգերի հնչեղության որակը «ռախտ իս, գողալ», «վարդ ևս, գողալ» և այսպես ամբողջ տան մեջ: Մոտավոր բովանդակային նմանություն ունեն նաև պատկերները: Իսկ խոսքի պատումի ձևը, հնչերանդը, մեծ ու փոքր հատածների մոտ տրվող արտասանական շնչի դադարը դրեթե նույնությամբ մի բանաստեղծությունից փոխանցվում է մյուսին:

Կարելի է գտնել նմանություն այլ եզրեր: Չարենցը ևս դիմելով աշուղական պոեզիայի՝ կոնկրետ Սայաթ-Նովայի արտահայտչաձևերին, նրա նման ինքն էլ իրեն է խոսք ուղղում և «փիքը անում» աշխարհի մասին: Սայաթ-Նովա.

Ով տեսնում է, էս է ասում. «Վա՛յ քու դարին, Սա՛յաթ-Նովա,
«Համաշա քիզ պիտինք տեսնի աչկոտ արին, Սա՛յաթ-Նովա,
«Ինչո՞ւլ չկալվ, չըռաստ էկար մե լավ յարին, Սա՛յաթ-Նովա».
Ումբրս էրադի պես գրնաց՝ ծառըս չըխերած գիտենաք (105, 75):

Չարենց.

Մարդիկ են փուշ ու բեղամաղ—աշխարհը լեն, լավ է, Չարենց,
Մարդու խոսքը մարդու սրտին անհանգչելի ցավ է, Չարենց,
Եկանք արա ազդու խոսքիս՝ ասում եմ թե բավ է, Չարենց,
Քեզ չեն սիրի, քանի որ քո սրտի տված դադը չկա (80, 239):

Բացի դա, Սայաթ-Նովան շատ հաճախ իր ասելիքն ուղղում է գողալին և խոսքը կառուցում նրա գովքի կամ նրա առաջ սիրտը բացելու հղանակով [օրինակներ՝ «Ձենըտ քաղցր ունիս...», «Վունցոր վուր դարիբ բուլբուլըն...», «Անգին ալըն վըրետ շարած...» (105, 31, 45, 50)]. նույն կերպ է վարվում նաև Չարենցը («Աշուղ Սայաթ-Նովի նման...», «Մի ձեռիս արաղ է...», «Ինչքան դանգ են տալիս...»): Եվ բացի այս ամենը՝ նմանության մասին խոսում է հենց ինքը՝ Չարենցը. «Աշուղ Սայաթ-Նովի նման՝ ևս երգ ու տաղ պիտի ասեմ» (80, 225):

Մոխամազներին իրենց պոետիկայով և թեմատիկայով զգալիորեն նման են նաև Չարենցի գաղելները: Այս առիթով նշենք, որ թեև գաղելներ ունի նաև Սայաթ-Նովան («Շատ սիրուն իս...», «Դարդ մի անի...»), բայց և այնպես գաղելի ձևը Չարենցը վաղուց յուրացրել էր Վ. Տերյանից, հետագայում՝ 1920 թ. ստեղծելով այնպիսի մի գոհար, ինչպիսին է «Մորս համար գաղել»-ը:

Գաղելը արտաբուստ թվում է, թե հեշտ է գրվում՝ բավական է մի-

այն ստեղծել առաջին տան ձևը՝ մնացածը ինքն իրեն կստացվի։ Սակայն Չարենցը հեշտ ճանապարհներով գնացողներից չէր։ Հուշագիրներէից մեկը բանաստեղծի անունից այսպիսի խոսքեր է արձանագրում. «Ես ջաշկե ժամանակ 50 հատ զաղել էի զրել, բոլորն ալրեցի և թողեցի միայն մօրս նվիրված դաղելը։ Մնացածները շնչին բաներ էին և նորութիւն չէին բերում ոչ թեմայով, ոչ տաղաչափությամբ (58, 387)։ Սկսած «Ծիածան»-ից մինչև 1922 թ. (չհաշված «Տաղարան»-ը) Չարենցը զրել է երեք տասնյակից ավելի զաղել, օգտագործելով չափական կազմութեան բազմաթիւ ձևեր։ Այսուհանդերձ, թեև զաղելի ձևը Չարենցի համար արդեն մշակված էր, բայց և այնպէս «Տաղարան»-ում այն շունչ ու մարմին է աւնում սայաթնովյան բանարվեստով։ Դարձյալ փորձենք նմանութեան եզրեր գտնել.

Սայաթ-Նովա.

Արի նրստի, Սա՛յաթ-Նովա, խոսիլդ ասա լամզ ու բասով.
Սաղին խիլքըդ շը տանուլ տաս էտ խիալով, էտ հավասով.
Ձևիդ բըռնածըն բըրով է, ածա,—խըմենք օսկե թասով.
Շատ աջաիր մեհմանդար իս, սուփրի սաղանդարիտ էրնեկ (105, 38)։

Չարենց.

Կուգեմ հիմի փշե դունեն—հարբած ըլիմ մինչև էգուց,
Ամեն մարդու ընկեր ըլիմ—ու բաց ըլիմ մինչև էգուց.
...եկըս քամուն, հովին տված՝ էրթամ ընկնեմ դուքան ու բաղ՝
Ընկերների սուփրին զինի ու հա՛ց ըլիմ մինչև էգուց (80, 228)։

Երկու դեպքում էլ աշխարհից բեզարած, ընկերների միջավայրում ու դինու թասի մեջ անդորր ու երանութիւն գտնելու, բաց ու անկեղծ լինելու, կիսվելու ու բաժանվելու տրամադրութեաններ են արծարծվում, որոնք և դառնում են տող ու պատկեր։

Չարենցը իր տաղերում առատորեն կիրառում է սայաթնովյան բառեր, արտահայտութեաններ ու մտքեր։ Զուտ տաղաչափական տեսակետից երբեմն ստեղծվում են համաման կառուցվածքի, հնչեղութեան տողեր ու կիսատողեր [Սայաթ-Նովա՝ «Ծովեմեն դուրս էկած զարա իս, գողա՛լ» (105, 31), Չարենց՝ «Արնե գրով գրված զարա՛ր ես, գողա՛լ» (80, 231)]։ Շարքում ղետեղված զաղելներն ունեն չափական կազմութեան հետեւյալ ձևերը՝ $12=4+4+4$ (Գ, Ժէ), $13=4+4+5$ (ԺԹ), $15=(4+4)+(4+3)$ (ԺԱ, ԺԸ), $16=(4+4)+(4+4)$ (Դ, Թ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԶ), $16=(3+5)+(3+5)$ (Ը, ԺԵ)։ Առանձնապէս տարբերվում են վերջին երկու զաղելները, որոնք ունեն անսովոր բարդութեւն։ Մ. Աբեղյանը, խոսելով

այս երկու գործերի մասին, նշում է, որ դրանք «հորինված են իբրև ճշշտանի համաշեշտ ոտանավորներ» (2, 441, նաև 243): Սակայն իրենց հիմքում այս բանաստեղծությունները ևս վանկական են, որոնք ավելի արտահայտիչ ու ռիթմիկ են դառնում ճշտերի հավասար թվի հաճախականությամբ: Այսպես.

Երբ էս հի՞ն | աշխարհը մտա՞ || ես տաղով |, սագո՛վ-քամանչո՞վ,
Ի՞նչ պիտի | անե՞ աշխարհում || էս անմիտ |—անձա՞րը, ասի՞ն:
Սակայն ե՛րբ | խախի՛ քեֆերի՛ն || ևս անո՞ւշ | տաղե՛րս ասի՞ն՝
Ամառվա՞ | մրգերի՛ նմա՛ն || անո՞ւշ է | քո բա՛ռը ասի՛ն:
(80, 240)

Տողերը հավասար են և վանկաչափով և ճշտերի թվով, այսուհանդերձ, իր կառուցվածքով այս և մյուս բանաստեղծությունը պատկանում են տաղաչափական վանկական համակարգին: Աբեղյանը հակված է ոչ միայն այս երկու բանաստեղծությունները, այլև շարքն ամբողջությամբ դասելու ճշտական ոտանավորի խմբում. «Չարենցի «Տաղարանը» հորինված է մեր սովորական տաղաչափական ձևերով և ոչ թե աշուղական «վանկական» կոչված տաղաչափությամբ, որին հետևում է սովորաբար Սալաթ-Նովան» (2, 441): «Մեր սովորական տաղաչափական ձևեր» ասելով՝ Աբեղյանն ի նկատի ունի ճշտական ոտանավորը: Սակայն իրականում «Տաղարան»-ը ամբողջությամբ զրված է վանկական համակարգի սկզբունքով: Շեշտերի հավասարության դեպքում միշտ չէ, որ կարող է պահպանվել տողերի ամանակային տեղությունը, որովհետև ճշտակիր բառերը կարող են տարբեր վանկաչափեր ունենալ: Իսկ ամանակային տեղություն և տողերի մետրական չափի խախտումը կարող է ամբողջովին խաբխլել բանաստեղծության ռիթմը և այս դեպքում ճշտերի թիվը ոչինչ չի փրկի: Պոեզիայի համար ընդհանրապես, աշուղական երգեցիկ ձևերի համար մասնավորապես, այդ մետրական չափն ու ամանակը անչափ կարևոր գործոններ են խոսքի ռիթմի կարգավորման հարցում: Կոնկրետ՝ «Տաղարան»-ում կիրառված է չափական նույն համակարգը, ինչ Սալաթ-Նովայի պոեզիայում, որը Աբեղյանը իրավացիորեն համարում է վանկական:

«Տաղարան»-ի և Սալաթ-Նովայի պոեզիայի որոշ առնչություններ նշելով հանդերձ, պետք է ասել նաև, որ «Տաղարան»-ը միանգամայն ինքնուրույն ու անկրկնելի շարք է: Որոշ գործերում Չարենցն այնպիսի վարպետությամբ ու նրբությամբ է օգտագործում նախնական ձևերն ու պատկերային մտածողության տիպը, այնպես է այդ ամենը զուգակցում իր անհատական ոճին, տրամադրությանն ու մտածելակերպին, որ հաս-

նում է բացարձակապես նոր որակի, դառնալով XX դարի մի նոր տաղ-երգու, որի համար, ինչպես նկատել է Պ. Մակինցյանը՝ անշափ սրտամոտ կարող են հնչել և՛ Աբովյանի հետևյալ տողերը. «...արի՛ք քո քերականություն, ճարտասանություն, տրամաբանություն ծալի՛ր, դրադ դի՛ր ու մեկ աշըդ էլ դու դառ, ինչ կըլի-կըլի, խանչալիդ քարը հո վեր չի՛ ընկ-նիլ, դառ վարադդ հո չի՛ գնալ» (5, 5):

Բազմաթիվ ձևերի փորձարկումից հետո Չարենցը «Տաղարան»-ում ձգտում է պարզ, անպաճուճ, տեսանելի, մասամբ առարկայական բառադոյացումների: Նա փորձում է վերականգնել բանաստեղծության ընկալման նախնական, չբարդացված ձևը, ցանկանալով գնալ դեպի բանաստեղծական ընկալումների հիմքերը:

Չարենցի այս շարքը գրված է խոսքի մեղեդայնության արտակարգ զգացողությամբ: Դա պայմանավորված է բանաստեղծական ձևի ընտրությամբ: Թե՛ դադելը, թե՛ մուխամազը ունեն այնպիսի կառուցվածք, որն ինքնին արդեն ենթադրում է խոսքի երգեցիկ-մեղեդային ինչ-որ հնչերանգ: Եվ իզուր չէ, որ աշուղները մեծ մասամբ իրենց երգի տեքստերը գրում են այս և այս կարգի շատ այլ ձևերով, որոնք աչքի են ընկնում համաչափությամբ, ճոխ հանգաբանությամբ և կրկնակներով: Չափական և հնչյունական տարրերի այս փոխկապակցված ամուր միությունը ստեղծում է ութմական միալար, բայց արտահայտիչ շարժում, որը և դառնում է հիմք՝ որոշակի չափի և հնչեղության բառերի ընտրության, դասավորության և կապակցման համար: Այս դեպքում բանաստեղծական ձևը, հենց միայն իր ութմի յուրահատկությամբ, դառնում է ընտրված թեմային ու բովանդակությանը հատկանշական բառակազմը բանաստեղծության վերածելու ամենագլխավոր գործոնը:

Ն. Չարենցն ի հակադրություն շատերի, որոնք այս ձևերը սոսկ լրցնում են ընտրված չափին ու հնչեղությանը համապատասխան բառերով, կարողացավ այս ձևերի սահմաններում հասնել բովանդակության խոր, անշեղ ու տարողունակ դրսևորման և բնավ չստրկանալ ութմի իներցիային: Այս ձևերի կիրառությամբ, իր որոնումների ամենաբուռն շրջանում, Չարենցը մեկ անգամ ևս ցույց տվեց, որ չկան հին ու մաշված ութմեր, որ ամեն ինչ կարելի է օգտագործել, կարևորը միայն մոտեցումն է ու տաղանդը:

Արտակարգ բարդ ու հարուստ նկարագիր ունի Չարենցի 1917—1922 թթ. ստեղծագործությունը:

Միայն այս շրջանում Չարենցը կիրառում է հայերենի տաղաչափությանը հատկանշական գրեթե բոլոր համակարգերը և այդ համակարգե-

բին հատկանշական անսպառ քանակությամբ ձևական տարբերակներ: Թե՛ թեմատիկայով, թե՛ տաղաչափության հարստությամբ ու համադրականությամբ Չարենցը դառնում է նոր ժամանակների ամենամեծ բանաստեղծը և իր մեջ ամփոփելով հայ բանարվեստի նախկին տարիների փորձն ու տարողությունը՝ դառնում բանաստեղծական մի նոր, գլխավոր մայրուղու բաց անողը, նոր պոեզիայի հիմնադիրն ու առաջնորդը:

Ստորև բերվում են Չարենցի «Երկերի ժողովածու»-ի առաջին հատորում (1962) ղետեղված բանաստեղծությունների տաղաչափական ձևերի աղյուսակները:

Աղյուսակ 3

Վանկական համակարգ

№ №	Տողաչափերը, դրանց կազմությունն ու բարդությունը	Բանաստեղծու-թյուն-ների թիվը
1	5	4
2	6	8
3	$7=3+4$	7
4	$7=4+3$	6
5	$8=4+4$	7
6	$8=3+5$	4
7	$8=5+3$	1
8	$9=5+4$	1
9	$10=5+5$	31
10	$11=4+4+3$	16
11	$11=6+5$	3
12	$12=4+4+4$	17
13	$12=4+3+5$	14
14	$12=6+6$	5
15	$13=4+4+5$	5
16	$14=(4+3)+(4+3)$	22
17	$15=5+5+5$	3
18	$15=(4+4)+(4+3)$	6
19	$16=(4+4)+(4+4)$	12
20	$16=(3+5)+(3+5)$	2
21	$7:5:7:5-7=4+3$	2
22	$7:7:7:5:7:7:7:5-7=3+4$	1
23	$10:5:10:5-10=5+5$	9
24	$10:5:10:5:10:5-10=5+5$	1
25	$10:5:10:5:10:5:10:5-10=5+5$	1
26	$10:5:10:10-10=5+5$	1
27	$10:10:10:5-10=5+5$	1

1	2	3
28	$11 : 4 : 11 : 4 - 11 = 4 + 4 + 3$	2
29	$11 : 7$ խառը հաջորդականություն $- 11 = 4 + 4 + 3$, $7 = 4 + 3$	1
30	$11(12) : 5(3) - 11 = 4 + 4 + 3(4)$	1
31	$12 : 5 : 12 : 5 - 12 = 4 + 3 + 5$	1
32	$16 : 12 : 12 - 16 = 4 + 4 + 4 + 4$, $12 = 4 + 4 + 4$	1
33	Բաց-շղթայազերծ 4 վանկանի անդամի բարդումներով	1
34	Բաց-շղթայազերծ 5 վանկանի անդամի բարդումներով	1
35	Բաց-շղթայազերծ 6 վանկանի անդամի բարդումներով	1
36	Տարբեր չափերի կանոնավոր դուզակցում $12 : 4 : 12 : 4$, $10 : 5 : 10 : 5$, $12 = 4 + 4 + 4$, $10 = 5 + 5$	1
37	Տարբեր չափերի կանոնավոր դուզակցում՝ 12 , 6 , $8 : 7 - 12 = 6 + 6$, $8 = 4 + 4$, $7 = 4 + 3$	1
38	$12 = 4 + 4 + 4$ տեղ-տեղ մեկ քառավանկ անդամի հավելումով և պակասումով	1
39	Չափական խախտումներ. հիմնականը $7 = 4 + 3$, կան նաև այլ չափեր	1
40	Չափական խախտումներ, հիմնականը $9 = 5 + 4$, երբեմն՝ $7 = 4 + 3$, $8 = 4 + 4$	1
41	Չափական խախտումներ, հիմնականը $10 = 4 + 6(3 + 3)$, երբեմն՝ $12 = 4 + 3 + 5$, $14 = (4 + 3) + (4 + 3)$	1
42	Չափական խախտումներ, հիմնականը $13 = 4 + 4 + 5$, երբեմն՝ $10 = 4 + 6(3 + 3)$, $11 = 4 + 3 + 5$	3
43	Խառը 6, 7 վանկանի տողեր տարբեր հատումներով	2
44	Խառը 7, 8 վանկանի տողեր տարբեր հատումներով	2
45	Խառը 6, 7, 8 վանկանի տողեր տարբեր հատումներով	1

Ը ն դ ա մ ե ն ը

211

Աղյուսակ 4

Վանկաշեշտական համակարգ

№ №	Տողաչափերը, դրանց կազմությունն ու բաղադրությունը	Բանաստեղծության ների թիվը
	Ճշգրիտ շեշտադրություն ունեցող պարզոտնյա չափեր	
1	Եռոտնյա չամբ	1
2	Բառոտնյա չամբ	1
3	Եռոտնյա անապաստ	1
4	Եռոտնյա ամֆիրրաբոս չամբերի խառնուրդով	2
5	Երկոտնյա-եռոտնյա ամֆիրրաբոս տեղ-տեղ չամբերի խառնուրդով	2
6	Քառոտնյա ամֆիրրաբոս	1
7	Քառոտնյա-Եռոտնյա ամֆիրրաբոս	1
8	Քառոտնյա ամֆիրրաբոս չամբերի խառնուրդով	1

Անկախուն խառը շեշտադրությունն ունեցող պարզոտնյա շափեր

1	Յամբ-քորեյական ոտքեր եռավանկ և քառավանկ շափական միավորների խառնուրդով	1
2	Ամֆիբրաքոս-անապեստյան երկոտնյա շափեր՝ երկվանկ միավորների հավելումով	1
3	Ամֆիբրաքոս-անապեստյան եռոտնյա շափեր՝ երկվանկ միավորների խառնուրդով	2
4	Ամֆիբրաքոս-անապեստյան եռոտնյա շափեր՝ քառավանկ շափական միավորի խառնուրդով	3
5	Ամֆիբրաքոս-անապեստյան եռոտնյա շափեր՝ երկվանկ և քառավանկ միավորների խառնուրդով	7
6	Ամֆիբրաքոս-անապեստյան քառոտնյա շափեր՝ երկվանկ ոտքերի խառնուրդով	4
7	Եռոտնյա-երկոտնյա ամֆիբրաքոս-անապեստյան շափեր՝ երկվանկ միավորների խառնուրդով	1
8	Եռավանկ-երկվանկ խառը ոտքեր	4
9	Պարզոտնյա և անդամավոր շափեր միևնույն բանաստեղծության մեջ, գերիշխում են պարզոտնյա եռավանկ շափերը	1

Ը ն դ ա մ ե ն ը

34

Աղյուսակ 5

Վանկական և վանկաշեշտական համակարգերի խառնուրդ

№ №	Տողաշափերը, դրանց կազմությունն ու բաղադրությունը	Բանաստեղծությունների թիվը
1	$10=4+6(3+3)$	1
2	$10=4+6(3+3)$, հրբեմն՝ $4+5(2+3)$, $(3+2)$	2
3	$11=6+5$, $5+6$, հրբեմն՝ $12=6+6$, $6=3+3$, $5=2+3$, $3+2$	1
4	$12=6+6$, հրբեմն՝ $6+5$, $7+6$, $6=3+3$, $7=3+4$, $5=2+3$, $3+2$	1

Ը ն դ ա մ ե ն ը

5

2

1919 թ. Թիֆլիսում հրատարակվեց Գևորգ Աբովի «Միայն կիներ» ժողովածուն: Ելնելով սեռական առողջ բնադդի պաշտպանության դիրքերից, Աբովը պոեզիան հեղեղեց վավաշոտ պատկերներով, որոնք իբր «կենդանի մարդու», «սեռական առողջության» զրսևորումներ են: Իր

գրքի էությունը և արվեստի մասին նա հետագայում արտահայտվեց հաջորդ՝ «Դանակը բկին» գրքի առաջաբանում, ուր իրեն պաշտպանելու քննադատությունից, գրում էր. «Ոչ ոք չուզեց տեսնել, որ Տերյանի «ցնորքների դիցուհուն», ինչպես և նրա աշակերտների «աստղային բրուջը», «Միայն կինը» հակադրեց կենդանի ու շնչող գոյություն:

Այս հանդգնությունը հայ մեշչանի համար անտանելի էր, ուստի նա «Միայն կինը» ցուցանակեց «պոռնոգրաֆիա» բառով:

Իսկ այդ «պոռնոգրաֆիան» Տերյանի ստատիկ ու ածականներով մշուշվող լեզվին հակադրեց կոնկրետ և շոր լեզու, բերեց հատու ուրիշ, մեր բանաստեղծությանը տվեց կենդանի խոսակցական տեմպ, ոչնչացրեց համարյա բոլոր ածականները, բանաստեղծությունը կառուցեց բացառապես բայերով ու գոյականներով, բանաստեղծության մեջ մըտցրեց օտար ու հայ խոսակցական բառեր, մեր էսթետներին մեծ դժգոհություն պատճառեց իր «ոչ բանաստեղծական ֆորմայով» (Յ, 5—6):

Պրոպեկների ու «թիւնապրումի» հոգեբանությամբ Աբովը, հակադրվելով Տերյանի նրբանուրբ և կենսական պոեզիային, իրականում ի ցույց հանեց այդ տարիների որոշ շրջանակների մտայնությունը, որը բացի էրոտիկ, վավաշոտ սեռական ախտերից ոչինչ չստեղծեց: Այս պոեզիա Տերյանի և դասական պոեզիայի վրա միմիայն բացահայտեց նրանց նոր խոսք ասելու մոլուցքի անկարողությունը: Ի՞նչ էր գրում նա, ի՞նչ էր հակադրում Տերյանի պոեզիային. միայն միս, մարմին և կիրք:

...Մութում համբույրը, հեշտերը և,
կրքի զալա՞րը—արևհեղուկ,
Գաղությա ծիծե՛ր ու ծիրածալե՛ր,
Ճայթող ծափե՛ր ու ծածաղ ծիծղուկ...
...Քշի՛ր կառքերը, բշի՛ր արագ...
Ձիեր—բաշերը փրփուր արծաթ,
Մըծծաթ, ծըծծաթ, ծըծծաթ...
Կռակ, կռակ, կռակ, կռակ...
Տներ—մայթե՛ր, մարդիկ—կառեր՛,
Ցուցափեղկե՛ր, թո՛ւք արագ.
Արա՛գ, արա՛գ, արա՛գ, առա՛գ, առա՛գ... (4, 25—26):

Այսպիսի պատկերներով հեղեղված է ամբողջ գիրքը և ինչ՝ նրբությունը հակադրվում է կոպիտ գունհկությունը, սիրո հոգեկան տալրումին՝ միսն ու մարմնական կիրքը, երազին ու անուրջին՝ հեշտանքն ու մերկությունը:

Իսկ տաղաչափական տեսակետի՞ց ինչ հակադրեց Աբովը Տերյանին: Իր ասելով՝ ինքը բերեց «հատու ուրիշ»։ Ի՞նչ է դա:

Աբովի գրքում ղետեղված բանաստեղծությունների մի մասն ունեն վանկաշեշտական տաղաչափական կազմություն, իսկ մեծ մասը՝ վանկական:

Վանկաշեշտական համակարգի կիրառությամբ նա իր տուրքն է տալիս տերյանական ձևերին: Միայն, ինքնուրույն երեալու համար, այդ ամենը կիրառում է աղավաղված ու անկազմակերպ ձևով: Երբեմն նա բանաստեղծությունը սկսում է մի չափով, ապա հաջորդ տողերում անցնում այլ չափի՝ կոտրելով ու աղձատելով խոսքի ռիթմը (օրինակ, «Էքսցեսուհի»-ն): Համանման թերացումներով և աղավաղումներով հարուստ է նաև «Որքան հեշտասույզ կար իր սև վուսլի մեջ» բանաստեղծությունը, ուր իրար են խառնված $(2+4)+(2+4)$ և եռտնյա ամֆիբրաքտսների ու դրանց հետ անկանոնաբար կիրառվող երկվանկ ոտքերի չափերը: Այս կարգի թերացումներ կան նաև այլ բանաստեղծությունների մեջ («Հովը կոնքիդ կոկիկ կողքի վրա»): Իսկ համեմատաբար կանոնավոր չափական կազմություն ունեցող վանկաշեշտական համակարգին պատկանող ոտանավորները («Հենց նոր ես լողացել», «Ամառ») առանձնապես շունեն տարբերվող հատու ռիթմ: Գուցե Աբովի հիշյալ միտքը պատշաճի միայն նրա մեկ բանաստեղծությանը՝ «Կին, քո գինին...», բայց դա էլ հասուն ու լիարժեք գործ չէ և դարձյալ կան չափական անճշտություններ:

Գիշերները | քո շուրթերը | հալած բրոնզ |—բրոնզի տա՛պ,

Բրոնզի տա՛պ են |, բրոնզ, ե՛ռ, կա՛թ են, | բրոնզի կա՛թ:

Քո շուրթերը | գիշերները | տուր խմե՛մ:

Գիշերները | քո շուրթերը | բրոնզի տա՛պ,—| բրոնզի տա՛պ են,
Բրոնզի կա՛թ են,

Բրոնզ հեքիա՛թ... (4, 53):

Թեև երրորդ պեոնները ստեղծում են որոշակի հատու ռիթմ, բայց բանաստեղծությունն ամբողջությամբ մեջ ռիթմական տեսակետից ավարտուն և միաձուլվ չէ: Այդ տարիներին չափական այս նույն ռիթմով Զարենցը գրեց իր «Բրոնզ ես, հուր ես» բանաստեղծությունը, որն ունի միանգամայն ավարտուն և ճիշտ չափական ընթացք:

Աբովի վանկական համակարգով գրված գործերը ես տաղաչափական տեսակետից առանձնապես ոչինչ չունեն:

Աբովը փորձեց հատու ռիթմի հասնելու համար օգտագործել հնչյունախաղեր, սակայն դրանք ընդհանուր առմամբ մնում են սոսկ ինքնանպատակ փորձեր և բացի անիմաստ հնչյուններից ոչինչ չեն ավելացնում խոսքին: Այդպիսին են, օրինակ, տեքստում բերված «Մութում համբույրը, հեշտերը եռ» բանաստեղծության տողերի մի մասը:

Այլ շրինակ.

Ոտքդ թեթև է—էֆիրե ոտքի նման:
Քարձրակրունկ կռչիկդ մայթը չի զղա,
Սմ—ցմ. սմ—ցմ. սմ—ցմ. սմ—ցմ...
...Դեղձան—լաշակ շուրթով
Իրար կհաջորդեն. սմ—ցմ. սմ—ցմ. սմ—ցմ.
Վարդամիսի բույրեր (4, 31—32):

Նվ այս կարգի «սմ—ցմ»-ներով ու բառերի անիմաստ կրկնություն-
ներով («Ծրծծաթ, ծրծծաթ, ծրծծաթ», «Կռռակ, կռռակ, կռռակ, կռռակ»)
նա ցանկանում էր հակադրվել Տերյանին և իբր թե նոր պոեզիա ստեղծել:

ԲՈՒՌՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԻ ՇՐՋԱՆ
(1922—1928)

1

1922—1928 թթ. հայ սովետական պոեզիան իր գեղարվեստական և գաղափարական ուղղվածությամբ, թեմատիկ և ձևական յուրահատկություններով ներկայացնում է միանգամայն նոր որակ: Նոր ժամանակների ոգուն համապատասխան նոր գրականություն ստեղծելու միտումով սկիզբ է առնում գրական մի շարժում, որի գերագույն նպատակն էր գրականության մեջ ևս ամեն ինչ վերափոխել և հաղթանակած հեղափոխության նվաճումներին համապատասխան, քաղաքականության, տնտեսության, կենցաղի վերակառուցման պես, նոր ուղու վրա դնել նաև գրական գործը:

Գրական այս շարժումը մեր իրականության մեջ դրսևորվեց գեղարվեստական ծրագիր ներկայացնող հրովարտակներով («Երեքի դեկլարացիա»), գրական ուժերի խմբավորումներով («Դարբնոց»՝ Թիֆլիս, «Մուրճ»՝ Երևան, «Քուրա»՝ Մոսկվա), գրական օրգանների հրատարակությամբ, կազմակերպություն-միությունների ստեղծումով (Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիա, «Հոկտեմբեր», «Նոյեմբեր»), կազմակերպություններից դուրս մնացած գրողների գոյությամբ (ուղիկիցներ), զանազան հողվածներով, հրապարակային դասախոսություններով և գրական պայքարով (այս մասին տես՝ 112, 64—76, 107—115, նաև՝ 10, 301—350):

Նոր շարժումը նախ հերքում էր անցյալի ամբողջ գրականությունը և նոր ժամանակներին համապատասխան՝ փորձ անում ստեղծելու ձևով և բովանդակությամբ միանգամայն նոր գրականություն: Առաջ էր քաշվում «գեղարվեստը մասսաների համար» լոզունգը, որի նպատակն էր գրականությունն ու արվեստը անմիջականորեն ծառայեցնել ժողովրդին, միաժամանակ, գրականությանը տալ մասսայական բնույթ: Այդ մտայ-

նությունը իր հետ բերում էր նաև գեղարվեստական ոճի նշանակալի-
անկում և ձևի ու բովանդակության հասարակացում: Գեղագիտական գե-
րագույն պաշտամունք էին դառնում իրը, մեքենան, երկաթը:

Կտրուկ շրջադարձով պայքար էր ծավալվում նրբին ու կենսական
քնարերգության դեմ և գրականության նյութ էր դառնում սոսկալատը, իսկ
սիրերգությանը փոխարինելու էր գալիս սեռական «առողջ բնազդի» դոմ-
երգումը: 1922 թ. հունիսին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում
տպագրվեց մի գրական դեկլարացիա, որի տակ ստորագրել էին Ե. Չա-
րենցը, Ա. Վշտունին և Գ. Աբովը: Այնուհետև դեկլարացիան ստորագրող
հեղինակները հանդես եկան իրենց գրույթները վարդաքնոող, բացահայ-
տող հոգվածներով, դասախոսություններով, հանդեսներով: Ե. Չարենցը
գրեց «Խոնչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Ապագասա-
կարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան» հոգվածները: 1922 թ. վեո-
ջին երեքի միությունը քայքայվեց, և նախկին համախոհները հակառակ
գիրքեր գրավեցին մեկը մյուսի նկատմամբ:

Նոր ժամանակների բանաստեղծական փորձերը հաստատելու հա-
մար գրվեցին նաև բազմաթիվ այլ հոգվածներ: Ա. Վշտունին, որը դե-
կավարում էր Հայաստանի սրբազանքական գրողների Ասոցիացիան և
հրատարակում նրա օրգանը՝ «Մուրճ»-ը, իր շուրջը համախմբված բա-
նաստեղծների հետ վարդաքնոում էր գրականությունը ժողովրդականաց-
նելու տեսությունն ու մեքենայապաշտության գովքը: Նույն գիրքերի վրա
էին գտնվում Թիֆլիսում Հ. Հակոբյանի ղեկավարությամբ հրատարակ-
վող «Դարբնոց»-ը և Մոսկվայում Գ. Հակունու ղեկավարությամբ հրա-
տարակվող «Քուրա»-ն:

Այս տարիներին դասականների և առաջին հերթին Վ. Տերյանի ժա-
ռանգության հերքումը ոչ թե նրա սոցիալիստի արժեքի բացասում էր ընդ-
հանրապես, այլ՝ արժեքի դնահատմամբ հանդերձ՝ նրա, որպես անցած
բանաստեղծական էտապի կրողի, մերժում: Ու թեև Չարենցն ու նրա հա-
մախոհները նորի ստեղծման մոլուցքի մեջ հրապարակային ելույթնե-
րում հերքում և ժխտում էին Թումանյանին, Իսահակյանին ու Տերյանին,
գրելով, թե «հայ բանաստեղծությունը վերջին տասը տարվա ընթացքում
ապրել է իր ամենախորունկ կրիզիսներից մեկը, — և այդ կրիզիսի առա-
ջին ազդարարը եղել է Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» գիրքը», թե
«Թումանյանը ապրում էր մեզ հետ, բայց հեռու էր մեզանից» (84, 18,
83), թե «Անցել են նարեկացիները իրենց աղոթքների ու շարքերի հետ:
Անցել են Թումանյանները իրենց կիսաֆեոդալական և միամիտ ապրում-

ների հետ: Անցնում են նաև Տերյանները, իրենց հետ տանելով ինքնամիտք, հուսահատ ու հոռետես տրամադրությունները:

Մենք նրանց վրա կնայենք որպես հնության կոթողների վրա, բայց երբեք չենք թույլ տա, որ նրանք իրենց ընկճված տրամադրություններով ապրեցնեն մեր նոր սերունդը» (Գ. Աբով, ԽՀ, 1922, № 152), բայց և այնպես ներսում, մաքուր ու անապական մի անկյունում այդ անունները նրանց համար դեռ սրբություններ էին: Հակառակ դեպքում 1923 թվականին՝ խառը ժամանակների ամենաբուռն օրերին, Չարենցը չէր գրի Թումանյանին, թե «...միմիայն այնտեղ, մեր հայրենի եղերքում մենք պիտի հնարավորություն ունենանք ստեղծելու... մեր գրական կուլտուրան, որը պետք է բխի Ձեր ստեղծագործության, որպես տեղական ստեղծագործության, տրագիցիաներից» (84, 396) և բազում առիթներով սիրո ու նվիրվածության խոսքեր չէր ասի այնքան հոգեհարազատ ուսուցչի՝ Վ. Տերյանի մասին. 1921 թ. վերջերին Տերյանը Չարենցի համար դեռևս «լուսեղեն էր» (84, 373), իսկ 1922 թ. «մեծ գրական մարդ» (84, 585): Դասականների հերքումը խորապես գիտակցված երևույթ չէր, այն սովորի շուտ արձագանք էր այլ միջավայրերից լսվող ձայների: Բայց և այնպես ժամանակի նորագույն նկրտումներն ուժեղ էին և դասականների հրապարակային բացասումները բացասում էին ոչ միայն խոսքով ու տեսությամբ, այլև կոնկրետ գեղարվեստական արտադրանքով: Այդ բացասումների հետ մեկտեղ տրվում էին նոր ձևակերպումներ. «Մենք կարծում ենք, որ ներկա հայ բանաստեղծությունը պետք է փորձի գեղարվեստական ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանությանը և խառնրվածքին համապատասխան, տալ նրան երգեր ու պատկերներ, որոնք կազմակերպել, գեղարվեստական որոշ հունի մեջ պցել կարողանան այսօրվա մեր շփվոր գյուղացու և բանվորի կենսատրամադրություններ... Մենք մեր աշխատավորությանը պետք է տանք նրա հոգեբանությանը և կենցաղին բովանդակությամբ ու ձևով համապատասխան նոր երկ, և ձևի խնդրում պետք է լինենք մեր այսօրվա կենցաղից (Չարենց, 84, 22—23): Այստեղից էլ՝ բովանդակության նոր նյութ և գրական ստեղծագործության նոր ձև՝ ագիտկա: Նոր նյութը, ինչպես նշվեց, մի կողմից իրի, մեծազնի, արտադրական պրոցեսի գովերգումն էր, մյուս կողմից՝ կենցաղային դրվագների, բանվորագյուղացիական հասարակական տրամադրությունների, կոլեկտիվիստական զգացումների, դասակարգային պայքարի բանաստեղծականացումը, որն ուղղված էր տիրչանական դպրոցի, իրենց խոսքերով ասած, «մեղանական», «մանր բուրժուական», «ինդիվիդուալիստական», «ինտելիգենտական», այլև՝ թումանյանական-խառ-

հակյանական ճյուղի «նահապետական» ու «արհեստավորական» ասպրումների դեմ: Ահա այդ տարիների ձևակերպումները. «Գործարաններում բանվորների գործադրած աշխատանքը կարելի է համարել մեր պրոլետարական պոեզիայի սկիզբը: ...նոր մեքենաների կառուցումը, նոր երկաթյա գործող կոնստրուկցիայի ստեղծումը—ահա պրոլետարական պոեզիան: Յուրաքանչյուր մի նոր մեքենա հանդիսանում է պրոլետարական մի պոեմա: Եվ յուրաքանչյուր մի աշխատանք... հանդիսանում է պրոլետարական պարզ, դյուրընթեռնելի և հաջող մի պրոզա»,—գրում էր Անդրեյ Պլատոնովը (Մ, 1922, № 1, էջ 25): Իսկ պրոլետարական գրականության տեսաբաններից մեկ ուրիշը՝ Ն. Լյաշկոն նոր ժամանակների գրականության առանձնահատկություններն էր համարում «...2. «աշխատանքային տարրը, աշխատանքը, աշխատանքի ուժի գիտակցումը և գիտակցությամբ առաջ եկած ուրախությունը: 3. երրորդ հատկանշական գիծը—մեքենականությունն է (МАШИНИЗМ), մետաղային թեման:—Պրոլետարական գրողները թափանցում են մեքենայի հոգին, նրանց պատմությունը և ինտիմ բնույթը... 4. Կոլեկտիվիզմ» (Մ, 1923, № 4, էջ 20): Նույնիսկ տպագրվում են այս մտքերն իրենց մեջ սլարոնակող գրական մրցույթի աղբեր (տե՛ս № 2, 1923, № 164):

Եվ ահա այս մտայնությամբ կովիկով քնարերգության դեմ, քանի որ ըստ նրանց «...հեղափոխությունը և լիրիկան համատեղվել չեն կարող, որ նրանք իրար հակասող երևույթներ են և ընդունակ են միայն միմյանց ժխտելու, ...որ լիրիկական ստեղծագործությունը գրեհորում է անհատի ներաշխարհը, ուրեմն և այդ ճանապարհով ընթացող բանաստեղծն անխուսափելիորեն զլորվելու է բուրժուական ինդիվիդուալիզմի ճահիճը» (Վ, 1933, № 1, էջ 110),—այդ տարիներին նրանք ձևակերպեցին բանաստեղծության նոր տեսակի՝ ագիտկայի ձևական և կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Օգտվելով Զարենցի տարբեր ելույթներից, ընդհուպ մինչև «Ստանդարտ»-ի կուրսը, որը նպատակ ուներ «վարզացնելու, կոնկրետացնելու» (84, 98) և լրացնելու «Երեքի դեկլարացիայի» բացերը, ագիտկայի առանձնահատկությունների ամբողջությունը կարելի է ներկայացնել մոտավորապես այսպիսի տեսքով. «...պրոլետարական դիկտատուրայի ժամանակաշրջանում արվեստը պետք է ոչ թե արտացոլի, այլ ամենատևի, ամենագործնական ու ամենաանմիջական ձևով պայքարի: Այս հիմնական տեսակետից հլնելով է ահա, որ մենք արվեստին ու գրականությանը իբրև այսօրվա անելիք առաջադրում ենք այդ արվեստների բացառապես ակտիվ, անմիջական տեսակը—ագիտկան, բառիս ամենալայն առումով՝ սկսած ագիտ-բանաստեղծու-

թյունից մինչև արկածային ազդիտ վեպը, սատիր-ազդիտը ու հերոսական ազդիտ դրաման» (84, 98), «Ոչ մի վայրկյան չպետք է մոռանալ, որ «ագիտկա» բառը մենք գործածում ենք իբրև տերմին՝ նյութին մոտենալու կոնկրետ, անմիջական, ոչ փողարկված պրիսմը ընդգծելու համար (84, 106—107): Չարենցը ագիտկայի բնորոշ գծերն է համարում «կոնկրետ սյուժեն» և այն, որ «ագիտկան, ի նկատի ունենալով մասսայական ընթերցողին՝ պահանջում է վերին աստիճանի պարզ ու հասկանալի լեզու, անգամ երբ նյութը բարդ է...» (84, 115): Չարենցի համար տվյալ ժամանակահատվածում ագիտկայի տեսակը համարժեք էր «ղենքի», որն ուղղված էր, իր խոսքերով ասած, մանրբորժոական ու ասպաղասակարգային «գեղեցիկի» ու «վսեմի» դեմ (84, 106):

Բանաստեղծականի ըմբռնման այս հենքի վրա միայն կարելի է ուրվագծել ձևական, կառուցվածքային, ուժմական, տաղաչափական որոնումների այն պատկերը, որ հատկանշական էր այդ օրերին և անդրադառնալ այդ ամենի դրսևորման առանձնահատկություններին:

Եվ այսպես, ձևական, տաղաչափական ի՞նչ նորամուծություններ էին կատարվում այդ տարիներին: Նախ, քանի որ կար դասական բանաստեղծության թեմատիկայից, լեզվից, պատկերային մտածողության կերպից հրաժարվելու միտում, ուստի այդ միտումը պետք է շարունակեր ձևի ու տաղաչափության ասպարեղում: Հերքվում են դասական բանաստեղծության ձևերը, ուժմերը և տաղաչափական յուրահատկությունները: Հերքումին հաջորդում է մյուս հարցը՝ ի՞նչ ընդունել: Քանի որ տարվում էր գրականությունը մասսայականացնելու, ագիտացիոն նպատակների համար օգտագործելու կուրս, ուստի պետք է պարզեցվեր և հասարակ տեսքի բերվեր նաև շափածո խոսքի ձևն ու ընդհանուր տաղաչափական համակարգը: Միաժամանակ, քանի որ կար արտադրական տեխնիկայի բանաստեղծականացման միտում, ուստի այդ ամենը պետք է որևէ կերպ անդրադառնար նաև ձևի, տաղաչափության, ընդհանրապես պոետիկայի ու շափածո խոսքի տեխնիկայի վրա: Ու այդպես էլ լինում է: Գրական նոր տեխնիկայի ստեղծման հարցը այս տարիներին բանաստեղծական որոնումների մեջ գրավում է նշանակալի տեղ: Սոսնետին, ներբողին ու քնարական ստեղծագործությունների մյուս տեսակներին հակադրվող ագիտ-բանաստեղծությունը պետք է որ ունենար նաև իր ձևը, կառուցվածքը, նկարագիրը: Այս հարցում, ինչպես նաև շատ այլ հարցերում, մոտեցումները միազիժ չեն եղել, տարբեր գրական խմբավորումները չեն տվել որոշակի և հստակ սահմաններ ունեցող ձևվերի ու տաղաչափական կառուցվածքի նկարագիր: Բոլոր դեպքերում գե-

դագույն միտում է հղել ստեղծել փոթորկոտ օրերին համապատասխան շարժուն, դինամիկ ու հոսանուտ ութիմ. այստեղից էլ երեքի ղեկարար-ցիայի կետերից մեկը՝ «Ընթացիկ որպես շարժում» (84, 544), զրա հետ մեկտեղ՝ ստեղծել նաև ասպարեզ հլած բյուրավոր մարդկանց վերելքին ու պայքարի մեծությունը համապատասխան ութիմ. այստեղից էլ ղեկարար-ցիայի ոգեշնչված բացականչություններից մեկը. «Կեցցե ստեղծագործող բազմությունը իր հզոր ութիմով» (84, 554): Այս կուրսը շարունակել է նաև «Ստանդարտ»-ը՝ իր առաջ նպատակ դնելով նոր «խղիղագիտի» համապատասխան ֆորմայի մշակումը...» (84, 556):

Այս հարցերի վերաբերյալ պահպանվել են կարծիքներ, որոնց հիշատակումը որոշ չափով կկոնկրետացնի տաղաչափական որոնումների ընդհանուր պատկերը: «Հեղափոխության մասին «Евгений Онегин»-ի ստրոֆներով ու յամբերով գրելը մենք նույնքան անիմաստ ենք համարում, որքան որ անիմաստ կլինեն մեր կրասնաարմեյեցիին կաֆտան հագցնելը: ...Հատվող տողերով գրելը մենք նպատակահարմար ենք համարում հենց այն գործնական առումով, որ տողը որտեղ հարկավոր է կարող ևս վերջացնել և կարիք չունեն յամբը տեղը պցելու կամ միենույն տողում նույն քանակությամբ յամբական ոտք դուրս բերելու համար ավելորդ բառեր գործածել...», — գրում էր Զարենցը (84, 111): Համաչափ, ճշգրիտ ու հրդեհված բանաստեղծական կառուցվածքը մի կողմից համարվում է ծանր ու դանդաղաշարժ, որն իբր թե ի վիճակի չէ վերարտադրելու նոր ժամանակների ոգին և ավելի համապատասխանում է հին օրերին. մյուս կողմից՝ որակվում է «քաղքենիական», «բուրժուական» մականիշներով: Այսուհանդերձ, հատվող տողերի և դասական տաղաչափության սահմանները խախտած նոր ութիմերի կազմավորման ընթացքում նկատելի է հնարավորին չափ կատարելագործված ձևեր ստեղծելու և կիրառելու միտումը: Ու թեև այդպիսի կատարելագործված նոր ձևեր ընդհանուր առմամբ չստեղծվեցին, բայց և այնպես այդ հակվածությունը կոնկրետ դրսևորում ստացավ տեսական ձևակերպումների մեջ: «Ստանդարտ»-ի գրական ծրագրի մեջ ձևի վերաբերյալ կան այսպիսի խոսքեր. «Մեր հիմնական պահանջներից մեկն էլ գրական կատարելագործված ֆորման է, ձևը, տեխնիկական: Մենք կողմնակից ենք գրական կատարելագործված տեխնիկայի ոչ թե այն պատճառով, որ կատարելագործված ֆորման «էսթետիկական հաճույք» է պատճառում, այլ այն պարզ ու գործնական նկատառումով, որ ընդհանրապես վատ շինված իրը չի հասնում իր նպատակին» (84, 108):

Բարձր արվեստի և բանաստեղծական մասնագիտացման մասին ևս

խոսում նաև այլ գրական խմբավորումների պատկանող բանաստեղծներն ու քննադատները. «Գիտականորեն թերուս, հետամնաց և արվեստի տեսակետից հնաձև ու պրիմիտիվ գրողը,—ուզում է նա բուրժուական լինի, ուզում է՝ պրոլետարական,—այսօր մեզ համար էական ոչինչ է նշանակում և, համենայն դեպս, նա չէ, որ մեր առջև նոր հորիզոններ պիտի բանա մտքի և գեղարվեստական ստեղծագործության ասպարեզում: Մանկական թոթովանքներով այսօր դժվար է հաղթահարել հոյակապ այն արժեքները, որ կերտվել են դարերով և դարերի խորքից են խոսում և ազդում մեզ»,—իրավացիորեն գրում է Տ. Հախումյանը (Ն, 1924, № 4, էջ 282): Նույնիսկ այն ժամանակների ռուս հայտնի բանաստեղծներից մեկը՝ Վլադիմիր Կիրիլովը, խոսելով պրոլետարական գրականության խնդիրների մասին, էական է համարում վարպետության բարձրացման հարցը, գրելով, որ մենք պետք է սովորենք ոչ միայն դասականներից, այլ նույնիսկ «գաղափարապես մեզ թշնամի գրողներից, քանի որ պրոլետարական գրականության ծաղկման պայմաններից մեկը մասնագիտացումն է» (K, Մոսկվա, 1921, № 7, էջ 33, տե՛ս նաև՝ Մ, 1922, № 1, էջ 19): Գրական տեխնիկայի յուրացումը եղել է այդ տարիներին բանվորական, գյուղացիական միջավայրերից առաջ քաշված շատ ու շատ բանաստեղծների աքիլեսյան գարշապարը: Օրվա լուռնդները հասարակ ու սլարգոնակ լեզվով կրկնելը այնքան էլ դժվար գործ չէ, դժվարությունը այդ ամենը բանաստեղծական արվեստով ու հմտությամբ վերարտադրելու մեջ է:

1922—1925 թթ. ձևական, տաղաչափական որոնումները, թեև, ինչպես արդեն նշվեց, չհասան բարձր որակի ու կատարելության, այնուամենայնիվ, սխալներով, թերացումներով, խարխափումներով հանդերձ, այս տարիների գրական շարժման հենքի վրա, ներկայացնում են վերին աստիճանի հետաքրքրական մի պատկեր: Ի վերջո, այդ որոնումների նպատակն էր հեղափոխված երկրի համար ստեղծել ձևով ու բովանդակությամբ միանգամայն նոր ու անկրկնելի գրականություն:

2

1922—1925 թթ. հայ իրականության մեջ բանաստեղծական նոր խմբորումների առաջին կիրառողն ու զարգացնողը անտարակույս Ե. Չարենցն էր: Ու թեև շատերը կռվում էին Չարենցի դեմ, բայց իրենք էլ չէին զգում, որ գտնվում են նրա ազդեցության տակ և, որ Չարենցն էր հտտերյանական բանաստեղծական նոր դպրոցի հիմնադիրն ու առաջնորդը: Եվ իդուր չէ, որ այդ օրերին (1923 թ.) նա, բանավեճ մղելով իր գործի

մեծությունը ստվերողների դեմ, գրում էր. «Ամենասե շարակամությունը միայն կարող է շտեմնել իմ 17 թվականի <g> մինչև օրս ձգվող ստեղծագործության մեջ հոգեկան այն ահռելի ջղաձգումը, որ մինչև հիմա էլ շարունակվում է՝ ձգտում ունենալով ձևավորում գտնել, կերպավորվել, դեղարվեստորեն պատկերվել (84, 39—40) և իրեն բնորոշ մեծ գործի ելած մարդու ինքնագիտակցությամբ հայտարարում. «Ես հանդես եկա որպես պրոլետարիատի դիկտատուրայի շրջանի պոեզիայի հիմնադիր մեզանում», «մեր գրական ճահիճը ավելի քան անշարժ էր. ճահիճը հարկավոր էր շարժել: Ես շարժեցի», ապա այնուհետև մերկացնում իրեն կրկնող, բայց իր դեմ կռվող որոշ գրողների (Վշտունուն), «որոնք այնքան հոխորտալով իմ դեմ—չեն կարողանում խուսափել իմ տիրող ազդեցությունից և իրենց ամեն մի խոսքում ու տառում հետևում են ինձ...» (84, 37):

Ինչքան էլ ժամանակակիցներից ոմանք պնդեին, թե «Զարենցը ոչ մի ինքնուրույն ձև չի հայտնաբերել», կամ թե Զարենցը «ձևը դարձնում է իր ստեղծագործության հիմքն ու նպատակը» (ԽՀ, 1923, № 104),—այնուամենայնիվ, ճիշտ դիտողականության դեպքում չէին կարող չզգալ, որ հենց Զարենցն էր նոր ձևերի ու ուժմերի առաջին համարձակ հայտնաբերողն ու նոր օրերի ոգուն հատկանշական համապատասխան ձևեր կիրառողը: Մեկ անգամ չէ, որ նա պնդել է՝ «բովանդակությունից պետք է բխի ֆորմալ ամենաշնչին նորությունն անգամ...» (84, 79):

Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս տարիներին բեղուն եղավ Զարենցի գրիչը և առատ եղավ գրական հունձը: Տիպաբանական ի՞նչ առանձնահատկություններով է բնորոշվում Զարենցի այս շրջանի ստեղծագործությունների տաղաչափությունը, և օրերի ոգուն հատկանշական ուժմական ի՞նչ նրբերանգներ գրանորվեցին նրա պոեզիայում:

Այս տարիներին Զարենցի գրած բանաստեղծությունները («Պոեզոլոունա», «Կոմալմանախ», ժողովածուներից դուրս մեացած մի շարք գործեր), դրամատիկական բնույթի ստեղծագործությունները («Կապկադ», «Սնոուդեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ»), պոեմներն ու բալլադները («Ամենապոեմ», «Ռոմանոս անսեր», «Ստիննեսի մասին», «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի ղույզ կոշիկի մասին», «Լենին քեռին», «Լենինն ու Մլին») ունեն բացարձակապես ազդեցություն գրակաճության բնույթի Ոչ անմիջական ձևով այդ նպատակներին են ծառայում նաև «Զարենց-նամի», «Ասպիտական», «Ստամբոլ» և «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմները: Այս գործերի մեծամասնությունը գրված է տաղաչափական միևնույն սկզբուն-

քով՝ հատվող, տրոհված տողերով և խաղացկուն, ազատ ու անկաշկանդ ռիթմերով: Կիրառված չափը ընդհանուր առմամբ ունի $3+2+2$, $3+3+2$ տեսք և այս չափական կազմությունների խառն ու անկանոն դրսևորումներ: Միաժամանակ, այդ չափերը կիրառվում են թե՛ լրիվ տողերի, թե՛ հատվող տողերի տեսքով: Կանոնավոր կազմություն ունեն միայն «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» պոեմը, որն ունի $8=4+4$ անփոփոխ տողաչափ, քառատող տներից բաղկացած 12 տողանի ռիթմական պարբերություններ ու մոտավոր հնչեղության հանդի կայուն, հաջորդական դասավորություն և՛ «Լենին քեռին» բալլադի որոշ հատվածներ: Այս ստեղծագործությունների մեջ կան նաև համաշնչա կազմությամբ գործեր («Ասպետական» և մի շարք բանաստեղծություններ):

Չարենցն այս շրջանում հակվում է դեպի ազատ ոտանավորի այն տարբերակը, որն իր կազմության հիմքում ունի. և՛ վանկական, և՛ շեշտական բնույթ: Նա չի դրում տաղաչափական այս երկու եզրերի պարզ միացությունը հանդիսացող վանկաշեշտական համակարգի սկզբունքներով: Չարենցը փորձում է այդ կողմերի միացությամբ հասնել ազատ ռիթմական տատանումներ ունեցող, միևնույն ժամանակ՝ հիմքում վանկերի չափի և շեշտերի թվի մոտավոր հավասարություն ենթադրող, կառուցվածքային մի այնպիսի տարատեսակի, որը կազմված լինի վանկական, համաշնչա և ազատ ոտանավորի տարրերից: Ազատ ոտանավորը Չարենցի այս տարիների որոնումների մեջ ունի զգալի տեղ: Այդ ենվկայում նաև էմիլ Վերհարնից և Ուոլտ Ուիտմենից 1923 թ. կատարած մի շարք ընտիր թարգմանությունները: Այսուհանդերձ, Չարենցի ինքնուրույն փորձերը չեն հասնում մինչև լրիվ ազատ ոտանավորի: Նա ավելի հետամուտ է տարբեր տաղաչափական համակարգերի խաչավորմամբ նոր խառնածին տեսակի հորինման, որն ունի ներքին զգալի ազատություն, քան խոսքի բացարձակ ազատ ռիթմավորման:

Չարենցի այս տարիների որոնումների մեջ տեղ ունի նաև ադիտբանաստեղծության բնույթին համապատասխան խոսակցական ազատ տարրերի օգտագործումը, որը վճռորոշ նշանակություն ունի ընդհանրապես ամբողջ ստեղծագործության ռիթմի, ձևի ու կառուցվածքի, ժանրի, էֆֆեկտի ու ոճի, հորինվածքի, արտահայտչական միջոցների ու սղոտական այլ հնարանքների կիրառության դործում: Մի նշանակալի ճյուղով Չարենցի որոնումները՝ ձևական և թեմատիկ առումով, կապում են նաև Վ. Մայակովսկու նորամուծությունների հետ: Արդեն «Ամենապոեմ»-ից և «Չարենց-նամե»-ից սկսած՝ Չարենցն ունի մայակովսկիական որոշ հակվածություն, որը աստիճանաբար ավելի զգալի է դառնում: Չարենցը

Մայակովսկուն է հետևել հատվող տողերի, կարճ, ամփոփ արտահայտությունների, հատու հնչերանդի, առանձին բառի ռիթմական արժեքի ընդգծման, խոսքի կառուցվածքային որոշակի ազատության, խոսակցական լեզվի օգտագործման տեսակետից:

«Մայակովսկին... ձգտում էր բառը դարձնել առավելագույն չափով ինքնուրույն» (176, 53), այդ նպատակով նա միշտ ուժեղացնում է բառամիջյան դադարները և ընդգծում բառի շեշտական, հնչերանդային, արտասանական կողմը: Այս մոտեցումն էլ տրոհում է տողի ամբողջությունը և բառին տալիս մեծ ասպարեզ՝ ամբողջական տող, որն իր հերթին խիստ փոփոխություն է մտցնում տան կանոնավոր կառուցվածքի մեջ:

Հեղաբեկվող կյանքն ու թնդանոթների որոտի արձագանքներն այս շրջանում վերակառուցման ենթարկվող բանաստեղծությանը հաղորդում են շարժուն, հատու ռիթմ: Նախորդ տարիներին բանաստեղծության ավանդական ձևի մեջ կամաց-կամաց կուտակված ռիթմի ներքին լարվածությունն այս տարիներին արդեն քանդում է այդ ավանդական կառուցվածքը և Չարենցի խոսքի լարված պատումը օժտում կարճ ու շարժուն ռիթմով: Տողի ներսում ռիթմի աստիճանական աճման ու ահագնացման փոխարեն ուղղակի ռիթմավորվում է ամեն բառ ու արտահայտություն, որը հետևանք է հախուռն ու արագաշարժ ռիթմի զգացողության: Չարենցին առաջնորդում է այն համոզմունքը, որ նոր օրերի համար հարկավոր է բառերով հրդեհներ վառել, հարկավոր է վերցնել ցրել «բառ-բոմբ»:

Ահա, մոտավորապես, ձևական տաղաչափական հակումների և որոնումների այս հենքի վրա են ստեղծվում Չարենցի գործերը, որոնք ունեն և՛ ռիթմական ընդհանրություններ, և՛ առանձնահատկություններ:

«Ամենապոեմ»-ը և «Չարենց-նամե»-ն չափական հիմնական բնույթով պատկանում են համաշեշտ ոտանավորի կարգին: Տողերը կարող են չափով իրարից տարբերվել, կարող են չպահպանել տողամիջյան դադարների կայուն կարգ, սակայն անփոփոխ ու հաստատ է շեշտերի թիվը: Օրինակ՝

Հագե՛լ էր—պուրպու՛ր, ոսկի՛,	7=3+2+2
Շողո՞ւմ էր արեկի՛ ներքո՛.	8=3+3+2
Ժպի՛տը ճարպո՞տ հրեաի՛ն	8=3+2+3
Արշավո՞ւմ էր հաղթաիա՛ն հրդո՞ւ:	9=4+3+2

(81, 143)

Այստեղ 7, 8, 9 վանկանի տողաշափերը ունեն շեշտերի կայուն թիվ՝ 3: Այս գործերի համաշեշտ բնույթը առաջինը նկատել է Մ. Աբեղյանը (2, 434): Այս հարցին անդրադարձել է նաև է. Ջրբաշյանը (96, 125—126):

Զարենցի այս գործերը համաշեշտ ոտանավորի կարգը դասելուց հետո, առաջին պլան մղելով շեշտերի թվի հարցը, պետք է նաև որոշ ուշադրություն դարձնել չափական կառուցվածքի վրա: Թե՛ «Խաղաղության ռադիո»-ն, թե՛ «Ամենապոեմ»-ի մեծ մասը (բացի Բ գլխից) և թե՛ «Զարենց-նամե»-ն գրված են հիմնականում երկու եռավանկ ոտքերի և մեկ երկվանկ ոտքի անկանոն խառնուրդով, որը ստեղծում է ութ վանկանի տող: Հաճախագիպ են նաև յոթ և ինը վանկանի տողերը, որոնք դարձյալ բաղադրվում են երկվանկ և եռավանկ ոտքերի խառը զուգակցումից: Արդյոք, ռիթմի ստեղծման, կարգավորման գործում, բացի շեշտերի կայուն թվից, որոշակի դեր չի՞ կատարում նաև չափը: Թվում է, որ չափի ռիթմական նշանակությունը սխալ է անտեսել: Որովհետև աստիճանաբար մեր ռիթմական զգայությունն ընտելանում է եռավանկ և երկվանկ ոտքերի խաղացկուն խառը կազմությունը և ըստ այդ ոտքերի չափական ընթացքի՝ ներքուստ, շեշտի հետ մեկտեղ, կարգավորում ռիթմն ամբողջությամբ: Ռիթմական զգայությունը ձևը է բերում չափական տատանումներին համապատասխան հարմարվողականություն և մշակում որոշակի հաճախականությամբ միևնույն տարրերին թեկուզ և անկանոն դասավորությամբ հանդիպելու կարողություն: Այս դեպքում միագիծ, պարզ ռիթմական շարժումը ձևը է բերում ավելի բարդ ու համադրական նկարագիր: Եվ նույնիսկ, տեղ-տեղ այնպես է ստացվում, որ տողերը ձևը են բերում միանգամայն կայուն ու հստակ չափական դասավորություն:

Մի հսկա հորձանքով ահեղ	$8 = 3 + 3 + 2$
Զորքերը անսահման ոռախ	$8 = 3 + 3 + 2$
Վարարած ջրերի նման	$8 = 3 + 3 + 2$
Քաշվեցին Բասենից, Մուշից (81, 143):	$8 = 3 + 3 + 2$

Վերջիվերջո, պոեմի փոփոխական ռիթմը գործում է չափական որոշակի տարրերի ոլորտում, որն ամբողջության մեջ վերածվում է օրինաչափության: Իսկ դա անտեսել չի կարելի: Նույնիսկ, եթե փորձի համար պահպանվի շեշտերի կայուն թիվ, ասենք երեք, բայց յոթ, ութ, ինը վանկանի տողերի հետ մեկտեղ բաղմամանկ բառերի օգնությամբ ստեղծվեն 12 և ավելի վանկ ունեցող տողեր, այդ դեպքում ավելի բացահայտ կարելի է դալ, որ ռիթմը կոտորվում է, և ռիթմական շարժման մեջ բացակայում է խոսքը կարգավորող կարևոր մի գործոն:

Ասվածի հետևությունն այն է, որ այս գործերի ռիթմի տարրորոշման հարցում գլխավոր դերը հատկացնելով շեշտերի թվին և առաջնորդվելով դրանցով, այնուամենայնիվ, չպետք է անտեսել նաև վանկական սկզբունքը:

«Ամենապոեմ»-ի դուխներից մեկը (Բ) ունի չափական միանգամայն այլ կազմություն. ամբողջ հատվածը գրված է հինգ վանկանի անդամի ռիթմով: Սակայն Չարենցը կիրառել է ոչ թե անդամի փակ, լրիվ չափական կազմություն, այլ ցրիվ և ազատ: Դա կարող է շփոթություն ստեղծել և առաջացնել այնպիսի տպավորություն, թե իբր օգտագործված է ոչ թե հինգ վանկանի անդամի, այլ ավելի կարճ ու անհավասար երկվանկ, եռավանկ ոտքերի չափ: Սակայն այդ տպավորությունը հեշտությամբ կարելի է ճշտել տողերի մեծ մասի չափի հարաբերությունամբ, որոնք ունեն լրիվ հինգ կամ $10(5+5)$ կազմություն:

Եվ ովքե՞ր էին		Գալլ,	1 +
նրանք.— կիսաբաղջ	$10=5+5$	Իռլանդացի,	$+4=5$
Ռուս,	1 +	Բոլորը—բանվոր,	5
Հնդիկ,	$+2+$	Մուշա,	$2+$
Թաթար	$+2=5$	Գյուղացի:—	$+3=5$

(81, 135)

Նույնիսկ խոսքի տրամաբանական զարգացումից ելնելով՝ բաների որոշակի դասավորությամբ նա ստեղծում է թերավարտ թվացող չափ, որը, սակայն, բնավ էլ թերի չէ, այլ ռիթմական տեսակետից ճիշտ ու ավարտուն: Այդպիսին է, օրինակ, «Եվ այսպես—եկան, եկան դեմ-դեմի» հատվածը (81, 136):

Տողերի բաց, ազատ օգտագործումը ոչ թե քմահաճույքի, այլ պատկերային յուրատեսակ մտածողության հետևանք է: Չարենցը հեռանում է դասական զուսպ ու կանոնավոր արտահայտչաձևերից և իր խոսքը փորձում կառուցել ավելի կտրուկ ու հատու բառաձևերով, որոնք համեմատաբար ինքնուրույն արժեք են ձեռք բերում ամբողջ հյուսվածքի մեջ: Բաների դասավորության ազատությունը Մայակովսկու պոեզիայի ազդեցության հետևանք էր, նույնիսկ «Ամենապոեմի» առաջին տարբերակը, գրված է տողերի մայակովսկիական աստիճանաձև դասավորությամբ:

Այս հանգամանքը ժամանակին առիթ ծառայեց, որպեսզի Պ. Մակինցյանը գրեր. «...աչք է ծակում տողերի դասավորությունը պոեմի մեջ: Մեկ աչք, մեկ ձախ, հարբածի պես տողերը ճոճվում են: Սա էլ Մոսկվայի

իմաժինիստների, ֆուտուրիստների ֆաստնն է: Մայակովսկու ազդեցութ-
յունը (!) հայ գրականություն մեջ» (Ն, 1922, № 1, էջ 295):

Հետագայում Չարենցը վերանայեց պոեմը և ավելի կազմակերպված
տեսք տվեց ցրիվ տողերին, թեև որոշ աղատություն, այնուամենայնիվ,
պահպանեց: Այս աղատությունից. նա լայնորեն օգտվել է նաև «Չարենց-
նամե» պոեմում, որի մեջ կան հատվածներ, որոնցում տողերի դասա-
վորությունը սկզբունքի հարց է: Այսպես.

- 1 Երևան
Քսան թվական:
- 2 Փետրվար,
Մարտ,
Մայիս...
- 3 Ողջո՛ւյն, ընկեր Թավաթա՛լ:
- 4 Մուսայե՛լ:
Սարուխա՛ն:
Ալիս՛... (81, 173):

Հատվածը թվագրված հերթականությամբ վերականգնելիս, կարելի է
ստանալ սովորական քառատող տուն: Սակայն Չարենցը հատկապես
խոսքի իմաստային կողմը ընդգծելու համար օգտագործել է բաց, ցրիվ
կառուցվածք՝ ավելի շեշտելով յուրաքանչյուր բառի նշանակությունն ու
տարողությունը: Փակ տող կիրառելու դեպքում, երբ բառերն իրար կողքի
շարվեին, բառերի իմաստային ուժը կթուլանար և կվրիպեր ուշադրու-
թյունից:

Ռիթմական բազմաձև տարրերի կիրառման և տարբեր կարգի հնա-
րանքների օգտագործման շնորհիվ Չարենցի խոսքը ձևորեն է բերում ճկու-
նություն, դյուրաշարժություն և ամենակարևորը՝ նա միշտ էլ հաջողու-
թյամբ կարողանում է խուսափել միապաղաղությունից ու ձևի պարտա-
դրանքից: Այս պոեմներում արդեն բացահայտորեն նկատելի է որակա-
կան այն փոփոխությունը, որ Չարենցը կատարում է հանգի թե՛ հնչեղու-
թյան և թե՛ դասավորության մեջ:

Հանգի դերը հատկապես կարևոր է խարխված տները մտովի վերա-
կառուցելու համար, որովհետև, հակառակ դեպքում, քանի որ բացակա-
յում է նաև չափական կայուն կարգ ու կանոնը, տողերը կարող են կորց-
նել իրենց ռիթմական ձգողության դաշտը և մնալ առկախ, անկազմա-
կերպ դրություն մեջ: Հանգը այդպիսի կազմակերպող կարևոր դեր է կա-
տարում քիչ առաջ բերված օրինակի մեջ, ուր քվակաև-թավաֆալ և մա-

յիս-Ավիս բառահանգեւրը, հեռւից հեռու գտնելով իրար, ավելի հաւաք ու միավորված տեսք են տալիս տողերին:

«Ամենասպում»-ը և «Ջարենց-նամե»-ն ճշող մեծամասնութեամբ գրված են մոտավոր, աղքատ և առձայնութեային հանգերով, որոնցում բառերը իրար հետ կապակցվում են գլխավորապէս մեկ ձայնավորով: Շատ են նաև չհանգավորված, հնչյունական տեսակետից իրար հետ կապ չունեցող տողերը:

Հանգային տեսակետից հիմնական նորամուծութեանն այս պոեմներում այն է, որ Ջարենցը կարողացավ հաղթահարել լիաձայն հնչեղութեան ունեցող հանգաբառերի ընդգծվող ռիթմական նշանակութեանը և, իր խոսքի ոգուց և պատումի բնույթից ելնելով, ստեղծել մոտավոր ու առձայնութեային հանգակապեր: Նման հանգերը բառերը չեն ճշում իրենց հնչեղ կապակցումներով, թուլացնում են հանգային նմանութեանների սպասման զգացողութեանը, ընդգծում բառերի ազատութեանն ու ինքնութեանը, հակառակ դեպքում՝ հնչեղ և կայուն հանգերը խոսքը կը գցեին մի տնայիսի ռիթմական շարժման մեջ, որը չէր համապատասխանի գործերի ընդհատ-ընդհատ հեռագրային ավգանշաններ հիշեցնող հնչերանգային արտաբերմանն ու կիսաբերան, լակոնիկ պատումին:

«Ռոմանս անսեր» պոեմը Ջարենցի այս շրջանի որոնումների ամենաբնորոշ դրսևորումներից մեկն է: Պոեմի ամբողջ հորինվածքը՝ սկսած թեմայից ու վերնագրերից («Ոչ սկիզբ», «Սկիզբ», «Շարունակութեան», «Շարունակութեան և վերջ», «Ք. Տ», «Ընթերցումից հետո») մինչև պատկերային մտածողութեան եղանակներն ու տաղաչափական-ռիթմական կաղմութեանը, ընդվզում էր դասական պոեզիայի դեմ:

Պոեմի ռիթմը ամբողջութեամբ հակադրված է դասական բանաստեղծութեան կանոնավոր ու համաչափ բնույթին: Ջարենցը հետևել է խոսակցական բանաստեղծութեան սկզբունքներին և ռիթմի հիմքում դրել կարճ, հատու, շարժուն բնույթագործման և արտահայտման ձևը: Պոեմի ռիթմը իր բնույթով խիստ համապատասխան է նրա պատկերային մտածողութեան ձևին ու լեզվական-արտահայտչական միջոցների օգտագործմանը: Իսկ այդ պատկերային մտածողութեանը հատկանշվում է տսելիքի տարր, չբանաստեղծականացված հնարանքների և հասարակ, անդամ բարբառային լեզվի օգտագործմամբ: Նա փորձում է հասնել կարճ, կոնկրետ ու գիպուկ պատկերների, որի հետևութեամբ և ձևավորվում է ռիթմի բնույթը: Պոեմում հիմնականում օգտագործվել են երկվանկ և եռվանկ չափական միավորներ, ավելի քիչ՝ միավանկ և քառավանկ: Այդ չափերը կիրառված են ազատ, խառը և անկայուն դասավոր-

ըությամբ: Օրինաչափությունների ձևավորումն ու ստեղծումը ռիթմի կանոնավորման ու ճշգրտման տեսակետից կտրականապես բացառվում է: Պոեմի չափական կազմութունը ընդհանրության մեջ ունի մոտավորապես այսպիսի տեսք.

Բավական է—չէ՞	$4=3+1$
Չարենց:	2
Շլացած հանճարիդ փառքով՝	$8=3+3+2$
էլ ելի՛ր,	3
հրդեհե՛,	3
վառե՞,	2
վերցրու ցրիր բառ-բոմբ!	$6=2+2+2$

(88, 7)

Երբեմն չափական այս տատանումների մեջ Չարենցը թուուցիկ կերպով կարճ մի հատվածում ստեղծում է չափական որևէ տեսակի (հիմնականում եռավանկ ոտքի) կայունացում և մի պահ թվում է, թե ուր որ է ռիթմը պետք է կանոնավորվի, սակայն դա խաբուսիկ տպավորություն է, որովհետև շարունակության մեջ այդ ձևը չի պահպանվում [այդպիսին է «Ձեզ համար ժամանակը կարծես» հատվածը (88, 6)]: Նուալանկ միավորը ընդհանրապես գերիշխող է ոչ միայն Չարենցի այս պոեմում, այլև նրա այս շրջանում գրած գրեթե բոլոր գործերի մեջ: Այս հանգամանքն ունի իր բացատրությունը: Դա նախ այն է, որ հայերենի բառապաշարում եռավանկ բառերի հանդիպման հաճախականությունն ավելի շատ է: Եվ քանի որ Չարենցը հետևում էր խոսակցական լեզվի օրինաչափություններին, ուստի բնական է այդ չափի բառերի համեմատական առատությունը: Եվ ապա այն, որ թե՛ աղատ ռիթմական տատանումներ ունեցող, թե՛ համաշեշտ բանաստեղծություններում Չարենցի ռիթմական զգայության հիմքը կազմում է եռավանկ միավորը, որը և հանդիպում է նրա տարբեր գործերի մեջ:

Եթե վերականգնելու լինենք «Ռոմանս...»-ի հատված տողերը, ապա կստանանք քառատող տներ, որոնցում ամեն տող կունենա մոտավորապես $3+3+2$ կամ $3+2+2$ չափերի խառը դասավորությամբ տեսք: Իսկ այս դեպքում արդեն կգործի համաշեշտ ոտանավորի սկզբունքը: Բայց քանի որ Չարենցը ցանկացել է ընդգծել բառերի ինքնուրույն նշանակությունն ու բառամիջյան դադարների ռիթմական դերը, ուստի նա նախ տրոհել է ամբողջական տողը առանձին բառերի և սպա, խոսակցականության սկզբունքներից ելնելով, տեղ տվել նաև որոշ աղատությունների: Այսպես.

Լսի՛ր,	մա—
դո՛ւ,	սին
սի՛րտ իմ արդուկ.	ի՞նչ ասե՛ս դու,
հասկանո՞ւմ ես ճամփեդ թեքի՛:	թե ասի՛ մասն եմ մեկի՛! (88, 14),
էն	

Այս հատվածը և՛ շափական, և՛ հանգային կապի տեսակետից կարելի է բերել հավաք տեսքի.

Լսի՛ր, դու, սի՛րտ իմ արդուկ.	$7 = 3 + 2 + 2$
հասկանո՞ւմ ես ճամփե՛դ թեքի՛:	$8 = 4 + 2 + 2$
էն մասի՛ն ի՞նչ ասե՛ս դո՛ւ,	$7 = 3 + 3 + 1$
Թե ասի՛ մա՛սն եմ մեկի՛!	$7 = 3 + 2 + 2$

Այստեղ նախ վերականգնվում է տողերի մոտավոր շափական հավասարությունն ու հանգային կապը (արդուկ-դու, քեֆի-մեկի) և ապա տողերը ձեռք են բերում շեշտերի նույնական թիվ, որը հավասար է երեքի (առաջին տողում «Լսիր, դու» արտահայտությունը ընկնում է մեկ ուժեղ շեշտի տակ):

Պոեմը որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև հնչյունական տեսակետից: Թեև Չարենցը պոեմի մեջ հայտարարում է, թե.

Հանգե՛ր են շարել մինչև ես,
քնարել ցնորքենր կակուղ.
բայց
հանգով
ո՞նց հնչեղես,
եթե սերդ է նավթածով Բաբու (88, 15),—

այնուամենայնիվ, այս գործում ևս նա շարունակում է շնչին վերափոխություններով հավատարիմ մնալ հանգաբանության արվեստին: Հանդը նրա այս և այս կարգի բոլոր գործերում կատարում է նշանակալի դեր: Հանգի միջոցով հնարավոր է լինում ի մի բերել, կապակցել ու կառուցել տրոհված և ցրիվ տողերը: Առանց հանգի, այս դեպքում, ինչպես Մայա-կովսկին էր ասում. «Բանաստեղծությունը փուլ կդա» (68, 543):

Հանգի հնչեղության հարցում Չարենցը միազիժ մոտեցում չի ցուցաբերում: Թեև պոեմում օգտագործված հանգերի ճնշող մեծամասնությունն ունեն մոտավոր-առձայնույթային բնույթ, այնուամենայնիվ, քիչ չեն նաև հարուստ, անգամ բարդ հանգերը: Ահա այդպիսի հանգերի օրինակներ. մոտավոր հանգեր՝ ձեզ-լիզե, քֆոտ-արդուկով, մոխիրե-փոխա-րեն, կարծես-բարձել, երկանիվ-ներկայիս, քրջի-շարչին, վատով-բառ-բոմբ, սեր-կիսե, ցավի-գրուզավիկ, անգո-գոնգով, հեռուն-աեռոն, լիա-

ձայն հանգեք՝ հազար-հազամ, ուզում-հուզում, ռեգային-կոկային, շոգի-շոգի, հորդան-հորդած, փայտի-պայքի, բումբ-ռումբ, բարդ հանգեք՝ կամ չիր-դամչին, մի՞թե Բո-մուքաբով, գնա մի-դինամիտ, մկանոտ-ձկան հոտ, որ մի-ողորմի:

Մայակովսկու հետևությունները Ջարենցը դիմում է նաև տվյալ բառադուլգի մեջ գտնվող նման հնչյունների վերադասավորված կրկնություններին՝ ստեղծելով հանգային ու հնչյունական ցանց.

Իզուր:	Ռոման անոռման
Զուր է ուզում:	կամ ռոմանս անսեր...
...Ի՞նչ	Մաս:
չկան	Մսի:
չերգած ներկան գեռ—	Մսն:
խ՞նչ	Ամուսին:
չունի՞ հնչյուններ հազար:	Հասկացար կեկել մեկելի:
...Թող քե՛ն,	Թե ուզե՛ կնստի ուսին
քֆե քուրխալով	կգրկե էլի:
կպցնեն...	(88, 5, 7, 8, 14)

Թե որևէ հատվածում և թե կոնկրետ մեկ արտահայտության մեջ (կուզե՛ք հուզե՛մ, սիրու՛ր իմ բիրտ, կոնֆե՛րի կոնֆր կլո՛ր, անձե՛ր ծի՛ր, զանփիս գոնգո՛վ) ձայնական նման զուգորդությունների օգտագործումն ունի բառերի ներքին սերտ կապակցման, անգամ եռակցման միտում, որի նպատակն է տողերի մեջ ստեղծել միասեռ հնչյունների մագնիսական-ձգողական դաշտ: Սակայն միշտ չէ, որ Ջարենցն իր այս փորձերի մեջ հասնում է հաջողության: Այս տեսակետից հատկապես արտառոց է պոեմի մի հատվածը.

Շո՛ւ	Վոնց որ օձ՝ կկպչի կաշուդ
Շո՛ւ—շո՛ւ	Շո՛ւ:
Մշուշում:	Շշալով:
Կշոյե շշուկը շոգ:	Շո՛ (88, 10):

Ջարենցը հավանաբար նկատի ունենալով Տերյանի հայտնի շ-երի ալիտերացիան («Աշնան մշուշում շշուկ ու շրշյուն»)՝ ցանկացել է հակադրվել դրան (հակադրումը հատկապես Տերյանի պոեզիայի դեմ՝ կադմում է պոեմի ամբողջ ոգին) և կամ թե ծաղրել Տերյանին:

«Ռոմանս անսերը» ժամանակին մեծ աղմուկ հանեց. պոեմի դեմ հանդես եկան շատերը (Պ, 1923, № 2, ԽՀ, 1923, №№ 15, 36, 37, 55, 104): Ծայրահեղությամբ հանդերձ, պոեմը Ջարենցի այն ժամանակվա որոնումների արտահայտություններից է: Խնդիրը հիմա ոչ թե գործը քնն-

նադատելն է, այլ այդ ծայրահեղությունների բացատրությունն ու նորամուծության փորձերի մեկնաբանությունը:

«Ռոմանոս անսեր»-ում կիրառված տաղաչափական սկզբունքն է ընկած նաև Զարենցի այս շրջանի մի բանի պոեմների, բալլադների ու բանաստեղծությունների հիմքում:

«Պոեզոգուոնա» և «Կոմալմանախ» ժողովածուներում ղետեղված բանաստեղծությունների մեջ նկատելի է տաղաչափական միեկնույն՝ համաշխարհային համակարգի կիրառման տարբեր ձևեր:

Կան բանաստեղծություններ, որոնք ունեն մոտավոր կանոնավորություն և տողերի հավաք ու ամբողջական տևք, կան միաժամանակ գործեր, որոնք թեև գրված են ռիթմի նույն զգացողությամբ, բայց ավելի ցրիվ են ու արոհված: Կան նաև դործեր, որոնք չափական տեսակետից ունեն զգալիորեն տարբեր և հետաքրքիր նրբերանգներ: Այսպես, «Հ. Ս. Խ. Հ.» վերնագրով բանաստեղծությունը, որը հիմքում ունի վեց վանկանի միավորի չափական կազմ, գործի տարբեր հատվածներում ստանում է տվյալ չափին հատկանշական ներքին բաժանումների բոլոր ձևերը, այն է 2+2+2, 4+2, 2+4, 3+3, բայց, խհարկե, ոչ մաքուր ու չզրկիտ ձևով, այլ տեղ-տեղ աղճատումներով ու չափի կոտրումով, որը տողերի հետ ազատ վարվելու հետևանք է:

«Պոեզոգուոնա»-ում չափական տեսակետից հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև «Լեղիկը» բանաստեղծությունը, որը գրված է եռավանկ ոտքերի իշխող ռիթմով և ունի բաց-շղթայազերծ հորինվածք: Իսկ գործերի մեծամասնությունը («Գյումրի», «Սրինգը», «Ընկերը», «Երեվան», «Շոգեգալուստ» և այլն) գրված են համաշխարհային ոտանավորի սկզբունքով, տողերը կազմված են 7, 8, 9 վանկերից, իսկ շեշտերի թիվը գրեթե միշտ հավասար է երեքի: Այս շարքի գործերի համաշխարհային բնույթի մասին խոսում է նաև Մ. Աբեղյանը (2, 434):

«Կոմալմանախ»-ում իշխում է համաշխարհային ոտանավորի ավելի բաց, ցրիվ կառուցվածքը, որի չափական ազատ հյուսվածքը ավելի մոտ է «Ռոմանոս անսեր»-ին:

Այս գործերում ավելի է ընդգծվում բառի, արտահայտության տաղաչափական դերը, երբ տողերի ռիթմը կարգավորվում է ոչ այնքան չափով ու շեշտով (թեև սա բնավ չի անտեսվում), որքան արտահայտության հնչերանգային արտաբերվածությամբ և առանձին ռիթմական ձևավորումների արտասանական ավարտվածությամբ, որոնք ընկնում են մեկ միասնական ռիթմական շեշտի տակ: Այսպես.

	շափը	թիվը
...Հասկանո՞ւմ եք՝	4	1
—Ո՞չ մի պահնա՞ս.	$4=2+2$	2
Թեկո՞ւզ պրոլետարանա՞ս.	$6=2+4$	2
Թեկո՞ւզ պրոլետարոնե՞զիս:	$8=2+6$	2
էսպե՞ս է,	3	1
էս՞ է,	2	1
Ե՛րգը ե՛րգ է:	$4=2+2$	2
Թեկո՞ւզ շոգի՞ գրե՞ք:	$6=2+2+2$	3
Թեկո՞ւզ պրոլետարոնե՞տ:	$6=2+4$	2
Հսո՞ւմ եք.	3	1
Հա՛վ է—լո՞ւ արածե՛լ,	$6=2+4$	3
Հա՛վ է ոռնա՞լ	$4=2+2$	2
Քան երգո՞ւլ գործարա՞ն սնե՞լ:	$8=3+3+2$	3

(82, 139)

Չափական տեսակետից այս հատվածում ոչ մի կարգավորվածություն չկա, կանոնավոր չի նաև բառային շեշտերի թիվը: Ընդհանուր նկարագրով կարծեք տողերը մոտենում են ազատ ոտանավորին, բայց նաև լիարժեքորեն ազատ չեն, որովհետև ունեն չափական տարրերի մոտավոր նմանություն: Միակ ընդհանուր բանը, որ կա այս տողերում, բառերի և արտահայտությունների հատուկ, կտրուկ արտասանական շեշտն է, որը բոլոր դեպքերում հավասար է մեկի (մեջքերված հատվածում բառային շեշտերը նշված են սովորական շեշտի ձևով, իսկ տողերի արտասանական շեշտը կրկնակի՝ շեշտի ձևով):

«Տիրապետողների դեմքը» սատիր-աղիտում նկատելիորեն ուժեղանում է ընդհանրապես ժողովածուին հատկանշական մի առանձնահատկություն. զգալիորեն ցայտուն է դառնում պարզ, սովորական խոսակցության, զրույցի, պատմության բնույթը: Եվ նույնիսկ մի պահ ակամա կասկած է առաջանում. արդյո՞ք դա բանաստեղծություն է, թե՞ ուղղակի սովորական արձակ պատում, որը ենթարկվել է տողատումների: Ըստ էության այդ սահմանը այնքան էլ հստակորեն չի տարրորշվում.

Ընթերցող,

Մենք,

ես և դուք,

Ապրում ենք Շ. Շ. Շ. Ք.-ում:

Խորհուրդների երկրում մի

Ուր տեր են բանվորն ու գյուղացին:

Տեր են ո՛չ թե էնպես,

Քննության հենթարկված նախորդ գործերում (անգամ «Ռոմանս անսեր»-ում) բանաստեղծականի սահմանները դուռն հստակորեն առանձնանում էին, իսկ այս գործում բանաստեղծականի զգացողությունն ընդհանրապես վերանում է և մնում է սոսկ խոսքի սովորական շարադրանքը:

«Պոեզոլոգիա»-ն և «Կոմալմանախ»-ը ժամանակին դիտվեցին որպես Չարենցի բանաստեղծական գիրքերի զիջման արտահայտություն: Խոսում էին նաև նրա որոնումների մասին, սակայն իրավացիորեն այդ որոնումները համարում էին թիրի ու անավարտ: «Պոեզոլոգիան» ... իր նորածն և նորանյութ կողմերով հանդերձ՝ այնուամենայնիվ պատկանում է նրա ստեղծագործական թափի ոչ վերելքային շրջանին... Հնայած իր այս բոլոր նորություններին ժողովածուն ինչ-որ կիսատ և թույլ գործի տպավորություն է թողնում: ...Չարենցը դեռ որոնումների մեջ է, — և այսուհանդերձ,— հնայած գրքի որոշ թուլություններին, չենք կարող չըողշունել նրա այն նոր տարրը, որ «Պոեզոլոգիայի» միջոցով լցվում է մեր կյանքի և հոգու բովանդակ խորքերը» (Պ, 1923, № 1, էջ 13—15): Մոտավորապես նույնն է գրում նաև «Դարբնոց»-ը: «Բանաստեղծությունների այս շարքը Չարենցի փառքին նոր դափնի չի ավելացնում. ընդհակառակը՝ նա շեշտում է, որ մեր շնորհալի պոետը ապրում է որոնումների շրջան և այդ որոնումների մեջ նա ավելի շատ կորել է...: Չարենցը ապրում է տատանումների և խարխափումների անցողական շրջան...» (Դ, 1922, № 2—5, էջ 65—67): Շատ է խոսվում նաև Չարենցի և Մայակովսկու գրական կապերի մասին, «Սա (Չարենցը—Դ. Գ.) կատարյալ հայ Մայակովսկին է, վերջինիս տաղանդավոր թարգմանը, որ իր ուժեղ կնիքն է դրել մյուս բոլոր հայ երիտասարդ բանաստեղծների վրա» (Դ, 1922, № 2—5, էջ 51), «Չարենցը, այսօր իր այս փոքրիկ գրքույկում խարխափում է մայակովսկիների մշտնջերում և սակայն չի կարելի ասել, թե նա ստրկաբար է հետևում նրա ուղիներին» (Պ, 1923, № 1, էջ 13): Այս կարծիքները իրականում հեռու չէին ճշմարտությունից:

Մոտավորապես նախորդ գործերի տաղաչափական կաղմությունն ունի նաև «Ստիննեսի մասին» պոեմը: Քիչ տարբեր կառուցվածք ունի «Սնոուդեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնը, որը գրված է նյութի արձանագրական-նկարագրական ոճով: Չարենցի նպատակն ամենայն հավանականությամբ եղել է ասելիքի արձանագրական պատճենահանումը: Բառերը ծառայում են միայն պատկերավոր գործողու-

թյունների շարժման հետագիծը նշելու գործին և այն էլ ոչ թե անընդմեջ գծով, այլ կետերով: Ու ստացվում է այսպիսի պատկեր.

Սնուողեն ամուսինները

Կրկին Համբույր:

Համբուրվում են:

Միստր Սնուողենը—դուրս:

Երկուսն էլ առողջ ևն:

Լիֆտ:

Դոհ էն:

Ավտո (82, 112):

Լավ ևն քնել:

«Կապկաղ»-ը իր կառուցվածքով, տաղաչափությամբ, մտածողության բնույթով, լեզվով ու ոճով ոչնչով չի տարբերվում այս շրջանի մնացած գործերից: Օգտագործված է հասարակ, բարբառային լեզու և խոսակցական լեզվին հատկանշական պատկերային մտածողություն, կառուցվածքը չափածո խոսքի օրինաչափություններով դրամատիկական երկի սկզբունքների պարզ նկարագիր է՝ հորինված խոսակցական-ազատ ոտանավորի ռիթմով: Տողերը շունեն չափական կամ շեշտային հավասարություն, ենթարկվում են խոսակցական լեզվի արտասանական ռիթմին և ավելի շատ պատկանում ազատ խոսքի օրինաչափություններին, քան՝ բանաստեղծության: Չարենցն ստեղծում է ազատ և չափածո խոսքի մի հետաքրքիր համաձուլվածք, որի մեջ, այնուամենայնիվ, իշխում է ազատ-արտասանական կողմը: Եվ այդպես էլ պետք է լիներ, որովհետև մոտեցման նման ձևը տրամաբանորեն բխում է թե նյութից, թե նյութի հաղորդման սկզբունքներից և թե դրամատիկական ստեղծագործության բնույթից: Այստեղ տեղին է հիշատակել Բ. Տոմաշևսկու ձևակերպումներից մեկը. «Կենդանի դրամատիկական խոսքը ծնվում է բառերի երկշարք շարժման ընդհարումից. 1) ըստ բանաստեղծության օրենքների, 2) ըստ տրամաբանական և շարահյուսական դարգացման օրենքների» (180, 167): Այս դեպքում անհրաժեշտություն կա ավելացնելու ևս մի կետ՝ 3) ըստ արտասանական օրենքների: Այս տարբեր կողմերի «ընդհարման» առանձնահատկությունն էլ դրամատիկական երկին հաղորդում է ռիթմական որոշ նրբերանգներ, անցումներ կանոնավորման մոտեցող տողաշարքերից խաղացկուն, ազատ տեղաշարժեր ունեցող բառազուգորդումների:

«Կապկաղ»-ում «ընդհարվում» են մի կողմից թույլ, աղոտ, չափական նմանությունները, մյուս կողմից՝ ըստ սովորական խոսքի տրամաբանության ու շարահյուսական-հնչերանգային կաղմության ստեղծվող լեզվական ձևույթները (այս դեպքում բառ, բառակապակցություն, նախադասություն) և երրորդ կողմից՝ նյութի բնական արտասանության և վերարտադրության սկզբունքները: Այդ ընդհարումից էլ

ստեղծվում է մի նոր համաձուլվածք և ռիթմական տարրերի մի նոր ամբողջություն:

«Կապկազ»-ում հրեմոն պատահում են նաև հանգային-հնչյունական նմանություններ, որոնք չափական նմանությունների պես երկրորդական, աննշան տեղ ունեն խոսքի ընդհանուր ազատ արտասանական հնչերանգի մեջ: Տեղ-տեղ հանդիպող այդ հանգային զույգերը ծառայում են ոչ թե խոսքի չափական շարքի ավարտն ազդարարելու կամ տունը հանգերով ամփոփելու գործին, որքան որևէ հատվածում բառախաղ կամ երգիծական տրամադրություն ստեղծելու նպատակին: Ընդհանրապես սերտ հնչյունական նմանություններով որևէ միտք արտահայտելը որոշ չափով բնորոշ է ժողովրդական ասացվածքներին և կենցաղային խոսքին: Օրինակ՝ «Ինչ որ ցանես՝ այն կհնձես», «Ով սլարի՝ ոչ դալարի», «Հաց ու պանիր՝ կեր ու բանիր», «Գող՝ սիրտը դող», «Ուտող՝ ուրացող» և այլն:

Կարելի է ենթադրել, որ Չարենցը հանգը «Կապկազ»-ում օգտագործել է հաշվի առնելով հնչյունանմանությունների կիրառության հիշյալ առանձնահատկությունները, որով նա իր ասելիքի մեջ յուրովի խտացրել է նյութին հարազատ ժողովրդական, կենցաղային խոսելածների տարրեր. «է՛յ, Սիրելի մոլլա՝—Ուլո՞ւմ հա սիլլա՝: Փի՛—քի՛... էս էլ կգա քիդ: Նս եմ: Կարելի է խոսեմ: «էստեղ... Սե՛յմ: Այսինքը, հերոգություն, վաշա—Թառռոն է, քամաշա: Վայրենի՛նե՛ր: Ցեղե՛ր: Եվ էսպես հե՛շտ է միթե ձեր գլուխը եղել» (82, 68, 71, 81, 99):

Ինչքան էլ Չարենցին մեղադրեին Մայակովսկուն հայացնելու մեջ, մի բան, որն ասվեց նաև «Կապկազ»-ի առիթով, բոլոր դեպքերում դրանք արտաքին, թուուցիկ տպավորությունների հիման վրա ասված խոսքեր էին: Չարենցին թշնամացած Գ. Աբովը, ծայրահեղացնելով իր միտքը, ժամանակին գրում էր. «Կապկազ թամաշայի» նյութը նույնն է, ինչ որ Մայակովսկու «Միստերիա Բուֆֆ»-ի երկրորդ գործողության մի մասինը,—և այդ նշում Չարենցի և Մայակովսկու ստեղծագործությունների նմանության հետևյալ կողմերը,—թե՛ Չարենցը, թե՛ Մայակովսկին դեպքերը շարժի են ենթարկում ու պիեսի միջից վերացնում են հոգեբանական տարրերը, դարձնում են այն ինսցենիրովկաներ: Թե՛ Չարենցը, թե՛ Մայակովսկին գործող անձանց խոսեցնում են փողոցի լեզվով: Թե՛ Չարենցը, թե՛ Մայակովսկին պիեսի սկզբից դնում են պիեսը պարզաբանող կոչ նախաբաններ: ...Չարենցն էլ, ինչպես Մայակովսկին, երբեմն սրամիտ իմաստի փոխարեն գործադրում է հնչյունային սրամիտ խաղեր» (Պ, 1923, № 12—13, էջ 26):

Աբովի նշած այս նմանությունները ոչ թե կրկնօրինակությունների հետևանք են, այլ արդյունք գրական միևնույն ուղղվածության և առաջին հերթին՝ ազդեցությունն նպատակներով հորինված ստեղծագործությունների ձևի: Իսկ ազդեցության գրական տեսակի ստեղծման գործում (թե՛ տեսական, թե՛ գործնական առումներով), ինչպես այս գլխի ըսկըզբում ցույց տրվեց, անշափ մեծ է նաև Չարենցի դերը և նա էր առաջիններից մեկը, որ գրական գործը իրականությանը ժառանգեցնելու և պայքարի օգտակար զենք դարձնելու նպատակով՝ գրական երկի մեջ օգտագործեց խոսակցական լեզվի, հոգեբանական խորացումներից ալատված պարզ, հասարակ սյուժեի տարրեր: Այնպես որ սրանք ոչ թե պատճենային նմանություններ են, այլ ժամանակի գրական շարժմանը հատկանշական առանձնահատկություններ, որոնք, ընդհանրություններով հանդերձ, յուրաքանչյուր ստեղծագործող գրչի տակ ձևռք են բերում ուշագրավ նրբերանգներ:

Այս դեպքում ընդհանրությունը կողմնորոշման մեջ է, «Կապկազ»-ի առիթով ճիշտ է գրում Լ. Հարությունովը. «Զգտում դեպի դեմոկրատական, համաժողովրդական ներկայացման՝ ահա Մայակովսկու և Չարենցի դիրքորոշումը» (167, 285): Սա է կարևորն ու գլխավորը և ոչ թե մեկ այլ բան:

Իսկ հնչյունական տեսակետից Գ. Աբովի նկատած նմանությունները, որոնք իրոք կան Չարենցի ոչ միայն այս, այլև այս տարիների շատ ստեղծագործություններին մեջ, և, որոնց մասին խոսք կլինի քիչ ուշ, ըստ էության նյութից, պատումի բնույթից բնականորեն ածանցվող, ինքնաբերաբար գոյացող ռիթմական նրբերանգներ են, որպիսիք առատորեն և հնարամտորեն կիրառում էր նաև Վ. Մայակովսկին:

Չարենցի այս տարիների ստեղծագործություններից, ինչպես նշվել է սկզբում, կանոնավոր վանկական տաղաչափությամբ է գրված «Մաճկալ Սաբոյի պատմությունը» ազդիտ պոեմը, իսկ կանոնավոր համաշեշտ տաղաչափական համակարգով՝ «Ասպետական» ռապսոդիան: Երկու գործերն էլ Չարենցը գրել է կարճ ժամանակամիջոցում, ընդամենը մեկ-երկու օրում (58, 88): Առաջին պոեմը գրված է զուտ ազդեցությունն նպատակներով. պոեմի առաջին հրատարակության մեջ նշված է. «Սույն ազդիտպոեմը գրված է հատկապես իմպերիալիստական պատերազմի տասնամյակի առթիվ տարվող կամպանիայի համար» (87):

Այս տարիների գործերի մեջ, Չարենցի նախորդ շրջանի վաստակին բնորոշ բարձր բանաստեղծականությանը առանձնանում է «Ասպետա-

կան»-ը: Ու թեև այս պոեմում էլ որոշ շափով զգացվում է ժամանակի միտումների և որոնումների հետքը (հատկապես սեռական առողջ բնազդի պոետականացման միտումը), այնուամենայնիվ, այն շատ քիչ է ապականվել և այսօր, բացի պատմական արժեքից, իրենից ներկայացնում է բարձր ներշնչանքով գրված գեղարվեստական ստեղծագործություն: Բիմատիկ առումով այս ստեղծագործությունը որոշ կապեր ունի Ջարենցի «Երեքը (պոեմ հավիտենական)» գործի հետ: Երկուսի մեջ էլ մոտավորապես նույնն են ներկայացվող վիճակները, հերոսները, հերոսների մեջ սկիզբ առնող հարաբերությունը: Արտաքուստ թվում է, թե տարբեր է կոնֆլիկտի լուծումը, բայց ըստ էության այն երկու դեպքում էլ զարգանում է միևնույն ուղղությամբ: Նույնն է նաև դեպքերի վայրը՝ երկու դեպքում էլ իրադարձությունները կատարվում են մի հին դղյակում, կրքի և սիրո պայքարը (լուռ կամ բացահայտ) երկու դեպքում էլ ձևավորվում է երկու տղամարդու և որևէ մեկին պատկանող կնոջ (կանանց) միջև: Երկու դեպքում էլ տղամարդ հերոսները ասպետներ են, որոնք իրենց սիրուհիների հետ փակված են առանձնության մեջ և կտրված արտաքին աշխարհից: Երկու դեպքում էլ կա սիրո սեռական բնազդի ինչ-որ հիվանդագին դրսևորում: Երկու պոեմները միևնույն թեմայի տարբեր լուծումներ են:

«Ասպետական»-ի տաղաչափությունն ունի հետաքրքիր պատկեր. պոեմը գրված է կանոնավոր ութ տողանի տներով, որոնք ներքին հանգակցմամբ համաչափորեն բաժանվում են երկու քառատողերի: Այդ քառատողերի առանձնացումն այս դեպքում սխալ է, որովհետև ամբողջական ութ տողանի տունը իրենից ներկայացնում է լիմաստային և ռիթմական տրամաբանված ամուր միություն: Տողերը վանկաչափով ընդհանուր առմամբ հավասար են իրար, թեև կան նաև որոշ տատանումներ, իսկ շեշտերի թիվը գրեթե միշտ կայուն է և հավասար է երեքի: Պոեմի համաշեշտ տաղաչափությունը, որի մասին սուաջինը խոսել է Մ. Աբեղյանը (2, 437), ինչպես նախորդ շրջանի մի քանի այլ գործերի առիթով է նշվել, ունի վանկական հիմք: Պոեմի տաղաչափությունը գոյանում է այդ երկու համակարգերի սերտաճումից, որտեղ բոլոր դեպքերում իշխում է շեշտի դերը, իսկ չափական միավորները՝ երկու, երեք վանկանի ոտքերը իրենց խաղացկուն դասավորությամբ ստեղծում են որոշակի ռիթմական հենք: Եվ ստացվում է այսպիսի պատկեր.

Երկու բո՞ց էի՞ն վառ նրա՞նք...

8=3+2+3

Երկու բո՞ց՝ ապիտա՛կ ու սե՛,

8=3+3+2

Երկու խո՞ւ արե՛ հուրհուրա՞ն,

8=3+2+3

Նրկու հո՛ւր հրաշքնե՛ր լուսե՛...	$8=3+3+2$
Մեկի բո՛լը—սե՛գ մինարե՛թ.	$8=4+1+3$
Մլուսի՛նը—սե՛ մի սոսի՛.	$8=4+1+3$
Մեկը վա՛ռ, պայծա՛ռ մի արե՛,	$8=3+2+3$
Մեկը կա՛թ, արծա՛թ մի լուսի՛ն:	$8=3+2+3$
(82, 44)	

Չափական տեսակետից տողերը թե այս հատվածում, թե ամբողջ ստեղծագործության մեջ չնչին բացառություններով հավասար են ութ վանկի: Տողերի վանկաշափի և տների տողաշափի միջև ստեղծվում է ութ չափում ունեցող միավորների հավասարություն: Իսկ յոթ, ինը, տասը վանկանի տողերի հանդիպման հաճախականությունը այնքան էլ շատ չէ: Պոեմի 424 տողերը (չհաշված բաղմակետերով գրված XXXIV տունը) լիճակագրական առումով ունեն այսպիսի տեսք. ութ վանկանի տողեր՝ 275 (կամ ամբողջի 64, 86 % -ը), ինը՝ համապատասխանաբար 94 (22,17 %), յոթ՝ 53 (12,5 %), տասը՝ 2 (0,47 %):

Միանգամայն պարզ է դառնում, որ պոեմն ունի չափական միատեսակ կազմության ամուր հիմք, որի հետ զուգակցված են մոտավորապես հավասար այլ չափի տողեր: Տողերի ներքին կազմության մեջ իշխում է չափական եռավանկ ոտքը, որի հետ երկուսը մեկի հարաբերությունմբ հանդիպում են նաև երկվանկ ոտքեր, իսկ միավանկ և քառավանկ միավորների հանդիպման հաճախականությունն անշափ քիչ է և տողերի չափական նկարագրի մեջ ունի աննշան դեր: Ինչպես ասվեց, շեշտերի թիվը միշտ էլ կայուն է, միայն երբեմն պատահում են տողեր, որոնք բառային տեսակետից կարող են ունենալ չորս կամ հինգ շեշտ, բայց դառնալով առանձին ռիթմական միավորներ, ստանում են միայն երեք ուժեղ շեշտեր: Օրինակ, վերոհիշյալ հատվածի մեջ 1, 2, 3, 4, 5, 6 տողերը կարող էին ունենալ չորս շեշտ («Նրկո՛ւ բո՛ց էին վա՛ռ նրա՛նք» և այլն), իսկ 7,8 տողերը՝ հինգ («Մե՛կը վա՛ռ պայծա՛ռ մի՛ արե՛» և այլն): Բայց նման դեպքերում առանձին բառերը, վերադասավորվելով որպես առանձին չափական միավորներ, որոշ դեպքերում կորցնում են իրենց բառային շեշտը և ընդունում ռիթմական շեշտագրություն:

Պոեմը գրված է տողերի ներքին խաղացկուն չափերին համապատասխան մոտավոր հանգերով: Ինչո՞ւմն է այդ համապատասխանությունը՝ նրանում, որ ընդհանուր առմամբ կանոնավոր ներդաշնակ չափերը իրենց ռիթմական բնույթի թելադրանքով պահանջում են նաև հանգերի ճիշտ հնչյունական կազմություն, իսկ խաղացկուն չափերը,

այն էլ համաշխարհային տնտեսական անկման, այնքան էլ խրատապահանջ չեն այս հարցում: Պետք է հանգի դերն ու նշանակությունը իմաստավորել տողի, շափի, շեշտի, տան ու խոսքի հնչերանգի հետ ունեցած փոխադասավորվածությամբ, դրա առկայության փաստը զգալ կոնստեքստում, հարևան բառերի հարաբերության մեջ: Մի խոսքով՝ պատումի ռիթմական շարժումը ընկալել տարրերի լրիվությամբ ու ամբողջությամբ, մտնել այդ ռիթմի մեջ ու զգալ այն: Սա է էականը և ոչ թե այն, որ ասենք սև բառը հանգավորվում է լուսն բառի հետ կամ միևարեք-ը արև-ի:

Զուտ հնչյունական տեսակետից Չարենցն անսահմանորեն ընդարձակում է հանգավորման հնարավորությունները: Նա, խուսափելով ծանոթ հանգաբառերից, կարողանում է դտնել նոր, մինչ ինքը բնավ չօգտագործված հանգադույզեր: Կարծեք նա ոչ մի ճիգ չի էլ թափում այդ հանգերի վրա, դրանք կարծեք ստեղծում են ասելիքի ազատ վերարտադրման ընթացքում: Չարենցը հաղթահարում է հանգի պայմանականությունը և այն մոտեցնում բնականության, սահմաններին: Արտաքուստ քիչ նկատվող այս նորամուծությունը իրականում գյուտ է հանգաբանության մեջ. մի որակ, որը հետագայում զարգացավ ու կատարելագործվեց նրա գրչի տակ և ուսումնառության գլորոց դարձավ իր սերնդակից ու հետագա բանաստեղծների համար: Չարենցը հանդը ծառայեցրեց ասելիքին, դարձրեց պատումի օրգանական, բնական մաս: Չարենցը պոեմում մտնում է ներշնչանքի ազատ վերարտադրման սահմաններում, բայց նաև պահպանում պոետական արվեստի նոր սկզբունքներով նոր կարգ ու կանոն ստեղծելու ներքին մղումը:

«Ասպետական»-ի չափական կաղմության սկզբունքներով են զբաղված նաև այս տարիների մի քանի բանաստեղծություններ («Ծովափին», «Դեպի Ստամբուլ», «Բեղգիա-Լիեժ»), որոնք մասամբ ունեն տողերի բաց, ազատ կառուցվածք:

Չարենցի «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, Մուժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին», «Լենինն ու Ալին» ստեղծագործություններում առկա է խաղացկուն ռիթմի այն տարբերակը, որի հիմքը կաղմում է եռավանկ չափական միավորը: Եվ նույնիսկ կան տողեր ու հատվածներ, որոնք զբաղված են մաքուր եռավանկ ոտքերով. գրինակ՝ «Լուրերը թափվում են շտապով» (81, 206): Սակայն, ինչպես նախորդ գործերից շատերում, այնպես էլ այս ստեղծագործություններում կրեք չի պահպանվում որևէ չափական միավորի կայուն հաճախականությունը: Չարենցը չի էլ ձգտում դրան և ստեղծվում է տաղաչափության մի այնպիսի առաձ-

գական տեսակ, որը տատանվում է համաշափ շափաբաժանում ունեցող տողերի և համաշնշո ոտանավորի, կարճ, հեռագրական արտահայտությունների և ազատ, արտասանական բանաստեղծության միջև: Կան հատվածներ, որոնք գրված են կայուն ու համաշափ քառատող տներով (օրինակ՝ «Լենինն ու Ալին» գործի երրորդ մասի առաջին և երկրորդ տները, որ ունեն $9:8:9:8$ կազմություն), կան հատվածներ՝ գրված բաց, ցրիվ տողերով, կան հատվածներ՝ հորինված հեռագրական կարճ ու ղուսպ արտահայտություններով: Ձևերի այս տարատեսակության մեջ Չարենցը միշտ էլ կարողանում է սլահականել ամենագլխավորը՝ ռիթմի միասնությունը: Սա այն ռիթմը չէ, որ կարող է ըստեղծվել համանման ձևերի միատեսակ կուտակումներից և ունենալ միագիծ շարժում: Սա բարդ ու համադրական ռիթմ է, որի բաղադրիչ տարրերը թեև կարելի է առանձնացնել ու մեկ առ մեկ թվարկել դրանց կապակցման ձևերը, բայց որի սահմանները հստակորեն գծել՝ գրեթե անհնարին է: Տաղաչափական ազատությունը մի կողմից թվում է, թե ունի մոտավոր կայունություն ենթադրող չափական հենք, իսկ մյուս կողմից՝ այդ մոտավոր կայունությունը այնքան փոփոխական է ու տարբերակներով հարուստ, որ սխալ է այդ տարբերակներից մեկը շտամպի պես օգտագործել մնացած հատվածների համար: Սխալ է նաև մեկ ընդհանուր հայտարարի բերել այս կարգի գործերը: Օրինակ, «Լենին բեռին», ընդհանրություններով հանդերձ, տարբերվում է նախորդ երկու գործերից: Ստեղծագործությունը սկսվում է համաշափ, կայուն քառատող տներով, սակայն աստիճանաբար այդ տնային կարգավորվածությունը խախտվում է և խոսքը ձեռք է բերում ավելի ազատ շարակարգում: Միևնույն ժամանակ այդ կայուն քառատողերի մեջ տողերը գրեթե չունեն ոչ մի հավասարություն՝ ոչ տողաչափի, ոչ էլ ներքին բաժանումների տեսակետից: Մեկ թվում է, թե տողերը տատանումներից հետո կնդունեն $6+6$, մեկ՝ $4+6$, $6+4$ չափական բաժանում, բայց ամենանգամ մի վանկ, մի հնչյուն գալիս և փոխում են տողի ռիթմը: Մի սլահ ռիթմական զգայությունը կարծես փորձում է այս տարաչափ տողերի մեջ նկատել ինչ-որ ներդաշնակություն. թվում է, թե զգայություն մեջ այդ ներդաշնակությունը արդեն սկսում է արձանագրվել որոշակի ռիթմական ալիքների տեսքով, բայց էլի ինչ-որ մի բան գալիս և իրար է խառնում ամեն ինչ: Ի տարբերություն այս շրջանում հորինված շատ գործերի, Չարենցի այս երկի տաղաչափությունն ունի ղուստ վանկական հիմք, շնչափ ռիթմական դերը բացառվում է:

Այս շրջանի տաղաչափության հիմնական սկզբունքներով են հո-

րինված նաև «Ստամբուլ» և «Կոմունարների պատը Փարիզում» ստեղծագործությունները:

«Ստամբուլ»-ի չափական հիմքը կազմում է 8 վանկանի տողը՝ 3+5 ձևով: Որոշ հատվածներ դրված են այդ չափի համեմատաբար կայուն ու ճիշտ հաճախականությամբ: Օրինակ. «Իհարկե, չկա էլ մեշետ» հատվածը (81, 216): Խառն ու ցրիվ տողերը պոեմում աստիճանաբար ըստանում են հավաք տեսք: Թեև դեռևս պահպանվում են հատվող տողերը, թեև «Ռոմանոս անսեր»-ից սկզբնավորված ռիթմական իններցիան դեռևս շարունակում է իշխել, այնուամենայնիվ, պարզ նկատելի են նաև այդ ամենից արդեն հրաժարվելու բացահայտ միտումներ:

Համեմատաբար ազատ չափական հյուսվածք ունի «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմը, որի մեջ թեթևակիորեն առանձնանում են 3 և 5 վանկանի միավորները և դառնում ռիթմական տատանումների հիմքը: Այս պոեմում ևս կան հատվածներ, որոնցում չափը կարծիք հասնում է վերջնական կայունացման.

Երկո՞ւ հազար ընկեր մենք դրեցինք այգուղ,	12=6+6
Լցրինք իրար վրա, որպես ձկներ մզլած:	12=6+6
Որը թև չէր մեռել, կամ վիրավոր էր թե՛	12=6+6
Նրան նետում էին այգպես՝ մի աչքը բաց:	12=6+6
(81, 239—240)	

Այս կարգի հատվածների առանձնացումը (այդպիսին է նաև «Փողոցներում տեսա...» մասը, 81, 239) կարևոր է այն տեսակետից, որ, կոնկրետ տաղաչափության մեջ, ավելի հստակ ու տեսանելի է դառնում Չարենցի վերադարձը դասական ձևերի:

Չարենցի այս շրջանի պոեզիայի չափական կառուցվածքի քննությունը ունի բարդ ու համադրական նկարագիր: Առանձին գործերի քննության ընթացքում երբեմն կարող է թվալ, թե մի ձևը շնչին փոփոխությամբ կրկնվում է տարբեր գործերում: Այս կարծիքը ճիշտ կլինի ընդհանուր, միապլան մոտեցման ժամանակ, որի դեպքում նրբերանդների առանձնացումը դուրս կմղվի ուշադրությունից: Իսկ այդ նրբերանդների դերը անշափ կարևոր է մի կողմից Չարենցի բարդ ու հարուստ տաղաչափությունը բացատրելու, մյուս կողմից՝ նրա տաղաչափության զարգացման ընթացքին քայլ առ քայլ հետևելու տեսակետից:

Բարդ նկարագիր ունի նաև Չարենցի խոսքի հնչյունական կազմությունը: Նա այս տարիներին ղդալի ուշադրություն է դարձնում տողերի հնչյունական սերտ կապակցումներին՝ ձգտելով ստեղծել զոգված բառաշարքեր կամ հանդային ղույզեր: Խոսքի մեջ բառերի խնդրունացման,

արտասանական դադարի ու շեշտի դերի խիստ ընդգծման շնորհիվ խարխուլում է տողերի համաչափությունը: Այդպիսի կառուցվածքը ինքնին ենթադրում է բառերի հնչյունական ներքին ամրություն, հակառակ դեպքում տողերը, բառերը կկորցնեն իրենց ութմական դաշտը, կթուլանա բանաստեղծական սլուկները կսղմող բառերի ձգողական ուժն ու ներքին միասնությունը:

Մայակովսկու խոսքի մեջ ևս հանգն ու հնչյունական ամրությունը ունեն կարևոր դեր:

Մայակովսկին հնչյունական և կառուցվածքային տեսակետից հասավ հանգաբանության շատ հետաքրքիր ու ինքնատիպ որակի: Այդ մասին ճիշտ դիտարկումներ է արել Լ. Տիմոֆեևը (176, 67):

Մայակովսկու խոսքի մեջ քիչ կարելի է հանդիպել հնչյունական տեսակետից չեղոք բառերի: Նրա խոսքը իրենից ներկայացնում է հնչյունական կապակցումների ամուր մի ցանց, որի մեջ մտնում են և՛ հանգակազմի հնչյունները, և՛ բաղաձայնույթն ու առձայնույթը: Երբեմն հնչյունական այլ ձևեր կուտակվելով, խտանալով նպաստում են առաջին հերթին հանգի «հնչյունական նախասլատրաստման» (188, 51) ու ճնշեղության ուժգնացմանը:

Մայակովսկու պոետիկային հատկանշական այս առանձնահատկությունների հիշատակումը կարևոր է այն տեսակետից, որ Չարենցը մասամբ հետևել է Մայակովսկու հանդիտության սկզբունքներին: Եթե դասդասելու լինենք Չարենցի այս կարգի տողերը, ապա կունենանք այսպիսի տեսք. 1. տողերի տարբեր մասերում նմանաձայն բառերի առատ օգտագործում, 2. միևնույն տողի մեջ սերտ ձայնանմանությունների առկայություն, 3. խոսքի որևէ հատվածում հնչյունական ամուր ցանցի ստեղծում, 4. համընկնող հանգազույգերի կիրառում և 5. կրեվույթին համարժեք ձայնային զոյացումների կուտակում:

Չարենցի պոեզիայում հատկապես առատ են տողերի տարբեր մասերում նմանաձայն բառերի օգտագործման օրինակները.

1. Բայց նստած է Ստամբուլի վրա

Դեռ շոփնոր,

Հոփնոր քո տան (81, 216):

2. Ներքևում հեռում եմ:

Հեռում է հովը:

Հովը ոնց որ քե է

Սահում եմ:

Ոնց որ ինձ սլահում եմ (82, 155):

3. — Լ՞ուշ.

Հինը.

—Հինը չկա:

Մանահի՞նը (82, 235):

4. Բարումը մեր ափից

Թարքում է աչքերը (82, 235):

Այս կարգի օրինակների մի մասում հնչյունանմանությունները նպաստում են տարբեր դիրքերում տողերի հանգային օղակմանը:

Այսպիսի հանգավորման սովորություն ունի նաև Վ. Մալախով-սկին: Ժամանակին դեռևս ինքն է իր հանդաբանության մասին արտահայտվել և նշել համապատասխան օրինակներ: «Տողավերջի համահնչյունությունը՝ հանգը, տողերը իրար կցելու անթիվ միջոցներից մեկն է: Ի դեպ ասած, ամենից հասարակն ու կոպիտը: Կարելի է հանգավորել և տողերի սկիզբը.

Улица—

лица у догов годов резче... և այլն:

Կարելի է հանգավորել տողի վերջը հետևյալի սկզբի հետ.

Угрюмый дождь скосил глаза,

а за решеткой чёткой... և այլն (68, 543.—544):

Մալախովսկու նշած երկու օրինակներին ճշտությամբ համապատասխանում են Չարենցից բերված օրինակներից համապատասխանաբար 4-րդը և 1-ինը:

Չարենցի այս տարիների պոեզիան հարուստ է նաև տողերի տարբեր մասերում նմանաձայն բառերի կիրառությամբ: Այս հնարանրի օգնությամբ ստեղծվում է միատեսակ հնչյունների կուտակում, որոնք նպաստում են միաձուլլ տողի ստեղծմանը, հրբեմն էլ՝ ընդգծում տողի համար կարևոր բառը: Ընդհանուր առմամբ ձևավորվում են բաղաձայնությունային ամուր կապակցություններ.

1 Հեռախոսով հուզումը հոսում է... (81, 192):

2 Ապա սիրը,

Մուսյոն,

Ու սիւնյորը... (82, 220):

3 Ու հոսում է հուր-հրահուր (82, 45):

4 Թամամ քամաշա (82, 65):

5 Սիրում եմ սեր սերել դուր միշտ:

...Ոնց որ ըմբոստ ըմբիշ... (82, 137):

6 Շի՛ն շի՛ն՝ հի՛մա դու

Թե՛լս շի՛նի՝ մաշի՛նի, Բե կարա... (82, 138):

- 7 Մեր դեմ-եղեմը Մարքսի գծած (82, 142):
 8 Ինչքան հանճար կա-գա:
 ...Հանճա՛ր, էլ թո՛ղ դու անճարի՞ն... (82, 152):
 9 Երևանն ավան էր.
 Երևանը—Վանի պես քոսոտ էր... (82, 163):
 10 Օ, բեւ քոփեւ... (82, 198):
 11 Իսկ էբերտի բերդում Ստիննեսը ապահով է (82, 139):

Այսպիսի նռնկեղած տողերով գերհագեցված է Մայակովսկու ամբողջ պոեզիան: Ահա նրա հայտնի «Մեր քայլերգը» բանաստեղծությունից հրկու տուն.

Бейте в площади бунтов топот!
 Выше, гордых голов гряда!
 Мы разливом второго топота
 перемоем миров города.

Дней бык пег.
 Медленна лет арба.
 Наш бог бег
 Сердце наш барабан (164, 7).

Այսպիսի հատվածներով հարուստ է նաև «150.000.000» պոեմը.

Пуги, погуще!
 По оробелым!
 В гушу бегущим
 Грянь, парабеллум!

(տե՛ս նաև շարունակությունը. 164, 124):

Մայակովսկին բառաձևերի համանման կիրառություններով հասնում է ոչ այնքան դեռևս սիմվոլիստներից եկող նուրբ ձայնանմանությունների (որին սկզբունքորեն դեմ էր), որքան իրեն անհրաժեշտ գլխավոր բառի, պատկերի միջուկը կազմող բառ-արմատի ընդգծման. «Ես ալիտերացիաների եմ դիմում ինձ համար կարևոր բառը շրջանակելու, ավելի կս ընդգծելու համար»,— գրում էր նա (68, 552):

Չարենցից բերված օրինակներում սովոր են ոչ այնքան գլխավոր բառերի շրջանակման, որքան ընդհանրապես գլխավոր բառերի առանձնացման դեպքեր, որոնք հնչյունական սերտաճումով դառնում են զոդված կապակցություններ: Մայակովսկու գործերում խոսքի հնչյունական հագեցումը ավելի մեծ թվով տողեր է ընդգրկում, Չարենցը հնչյունական կապակցումներ ստեղծում է համեմատաբար քիչ թվով բառերի միջև:

Վերը նշված օրինակներում առկա է նաև Չարենցի ստեղծագործություններում հանդիպող հնչյունակազմի օգտագործման հրրորդ դեպքը, երբ խոսքի որևէ հատվածում նա ստեղծում է համանման հնչյունների ամուր ցանց:

Չարենցը մաքուր ձևով համեմատաբար քիչ է կիրառում համընկնող հանգազույգեր.

Մե՛նք կամփ
կա կամփ (82, 146):
մուր,
Հուր դու (82, 147):

Շուտ,
Քե՛ր
Ռումբեր:
(82, 198)

Բառերի անմիջական հնչեղ հանգավորումը ստեղծում է տողերի հնչերանգային արտաբերվածության միանգամայն այլ որակ, որը տարբերվում է համաչափ դասավորություն ունեցող տողերի կից հանգավորումից: Նման հանգազույգերի մեջ նախ ընդգծվում է բառերի իմաստային կողմը և ապա՝ կարճ, հատու արտաբերվածությամբ դրանք կարծես մի տեսակ ուժգին ղրնգում են տողի մեջ և հնչեղության կատարյալ ռեզոնանս ապահովում բառերի միջև: Այդպես է վարվում նաև Մայակովսկին: Երկու բանաստեղծներն էլ բառակազմին համապատասխան ամենաբարձր իմաստային, հուզական և հնչերանգային հագեցվածություն են հաղորդում հանգաբառերին. Ահա «Ռուր» բառի հանգավորումը Մայակովսկու մոտ.

Уверяла душой дура
нам не дело—де до Рура... (166, 7).

Այս կարգի հանգազույգեր կաղմելիս և՛ Չարենցը, և՛ Մայակովսկին հասնում են անթերի հանգաբանության, ստեղծելով կապակցումների ամուր միություն: Օրինակ, վերցնենք Չարենցի «Անտանտինմենք» բանաստեղծությունից մեկ հատված.

Էսսեն,
*Ազ
Երկաթե թաթով
Մինչև ե՛րբ,

Ե՛րբ ճգմե՛ նա:
Լսո՞ւմ Լս՝ երկաթո՛վ զա թող,
Թող թոփի քանդո՞ղ հեթիաթով,
Որ լոկ ոխ թեղ մնա (82, 145):

Այս հատվածում ձևավորվում է երկու հիմնական հնչյունական-հանգային կազմ.

1) երկաթե թաթով—երկաթով զա թող—թող լոկի փափուկ հեթիաթով, 2) ճգմե՛ նա—ֆեզ մնա:

Երկու դեպքում էլ ձևավորում է բարդ հանգակցություն, բայց ավել-

...Го, го,
 го, го, го, го,
 го, го! (164, 119—120).

Չարենցն ամենայն հավանականությամբ Մայակովսկու ազդեցությամբ է կիրառել նաև բառի տողադարձը՝ կիսված բառերի միջոցով ստեղծելով երկու բանաստեղծական տող: Մայակովսկին այս հնարքի օգտագործմանը դիմել է յուրահատուկ հանգաբանությունն ստեղծելու նպատակով՝ ընդգծելով առանձին հնչյունների հանգային դիրքը.

У—	рез—
лица.	че.
Лица	Че—
У	рез
домов	железных коней
годов	с окон бегущих домов
	прыгнули первые кубы (163, 38)

Նույն նպատակով այս հնարանքը կիրառել է նաև Չարենցը.

էն	Մաս:
մտ-	Մտի:
սին	Մտի:
Ինչ ասես դու,	Ամուսին:
Թե ասի՝ մասն եմ մեկի:	(88, 14)

Օրինակներ կան նաև «Հրաժեշտի պոեմ» (82, 228) և «Դեպի Ստամբուլ» (82, 238) գործերում:

Մայակովսկու հետևություններն արված այս փորձերը, կարելի է ասել, նոր բան չտվեցին Չարենցին. ընդհակառակը, նա ընկավ ձևական խաբխափումների մեջ: Ըստ էության, ճիշտ է վարվում նաև Լ. Տիմոֆեևը, որը Մայակովսկու քիչ առաջ մեջ բերված բանաստեղծության անսովոր կառուցվածքը համարում է ոչ թե նշմարիտ նորարարություն, այլ՝ ձևական մի բան (176, 79):

Մայակովսկու հետևություններն Չարենցը կիրառում է ևս մի տաղաչափական հնարանք. դա այն է, երբ համեմատաբար երկար չափատողերը ավարտվում են կարճ ու կտրուկ մի հանգաբանով: Այսպես, Մայակովսկին գրում է.

Кто виноват,
 что снова встретил Врангеля я?
 Англия!

Эй, товарищ,
что делать,
если новый лезет государь?
Ударь! (165, 117—118).

Նույն մոտեցումն առկա է նաև Չարենցի «Ստամբուլ»-ի մի շարք հատվածներում:

...Ջարկում է թմբուկը թաք-թաք,
նվում է կողքին վիղուներ,
Ու պարում են այդ հեշտին տակտով,
Պոլոննզ:
...Ու պարում են սիր ու մուսլո,
էֆենդի, հեռու ու փսշա:
Հարբե՛լ են հարբեցնող մսով:
Միսը շա՛տ:

(81, 219, 221)

Ահա մոտավորապես այս սահմանների մեջ է տարփակվում Չարենցի և Մայակովսկու ստեղծագործությունների ութմական առնչությունների հարցը:

Չարենցի այս շրջանի պոեզիայի տաղաչափությունը, իր ընդգրկման ամբողջությամբ ու ութմական կոմպլեքսը կազմող բազմաթիվ տարրերի առկայությամբ, միանգամայն նոր ու անկրկնելի որակ է հայկական բազմադարյա բանավեպտի ուսպարեղում, որն իրենից ներկայացնում է 20-ական թթ. առաջին կեսերի բանաստեղծական փորձերի ամենահարուստ դրսևորումներից մեկը:

3

Վշտունին եռանդով մասնակցում էր ժամանակի գրապայքարին և, սխալներով ու խարխափումներով հանդերձ, պրոլետարական արվեստի դիրքերից ձգտում ստեղծել նոր պոեզիա:

Երեքի դեկլարացիայի հրապարակումից հետո նա մասնակցում է հետագա աշխատանքներին՝ երեքի գրական բյուլետենի առաջին իսկ համարում, առաջին իսկ էջերի վրա տպագրելով երեք բանաստեղծություն («Զանգ», «Փողոցներ», «Շոգեկառք»), այն դեպքում, երբ Աբովից տպագրված էին երկու («Մարտնչումի ժամին», «Նախօրյակին»), իսկ Չարենցից՝ ընդամենը մեկ («Քեզ») գործ (տե՛ս, «3 բյուլետեն», 1922, № 1, նաև «3 բյուլետենի» գրախոսությունը՝ իսկ, 1922, № 156):

Վշտունին ևս անդուլ որոնումներով ցանկանում էր բանաստեղծու-

րեն վերարտադրել նոր ժամանակների ոգին՝ փորձելով ստեղծել ձևով և բովանդակությամբ միանգամայն նոր սլոգան:

Մենք նոր ենք, մենք պոետներ ջահել,
մեր մոման էլիկտրիկն է, շոգին...
...Բեթովեն մի ստվեր է անուժ
մեր վաղվա երգերի դեմ հսկա.
Կը հնչի վաղը մեր երգն անուշ,
աշխարհը հուզանք ու զանգ կըզգա (128, 45)։—

Հայտարարում է նա՝ մի կողմից ձևակերպելով իր և յուրայինների գրական դավանանքը, մյուս կողմից՝ նիդակ ճոճելով դասական արվեստի ներկայացուցիչների դեմ. մի կողմից՝ Հ. Հակոբյանին հռչակելով Դանտեից կամ Պուշկինից ավելի հզոր տաղանդ. «Մի Դանթե*, | կամ թե Պուշկին* ես դու.—|չէ՛, իմ ընկեր,| ավելի ուժգին ես դու...» (128, 5), մյուս կողմից՝ տեսական մարմնավորում տալով իր այդ խոհերին. «Մենք պարզ և կտրուկ կերպով հայտարարում ենք, որ հնից մեկ ժառանգ թողնված բոլոր դարերի գեղարվեստական ստեղծագործությունները մեզ համար ուսումնասիրության, պեղումների թանկարժեք նյութ կարող են լինել: Սակայն պաշտպանել, արժեքավորել հին արվեստն իր ամբողջության մեջ՝ որպես բանվորական և աշխատավորական մասսաների դաստիարակող, ոգևորող, առաջ մղող աղղակ՝ դա բացարձակապես ռեգրեսիվ և հետադիմական միտք է...: ...Անցիլ է Բաֆֆինների, Գամառ-Քաթիպանների և, եթե կուզեք, Թումանյանների գրական շրջանը — ազգային գրականության շրջանը» (Մշ, 1924, № 241):

Այս ոգևորության մեջ նա (ոչ առանց ազդեցությունների) շտապ ու անհամբերությամբ գերազույցն պաշտամունք է դարձնում իր օրերին հատկանշական մի շարք երևույթներ (պողպատ, մեքենա, շոգի, էլեկտրականություն, տեխնիկա), ուղղակի կապ տեսնելով դրանց, բանաստեղծի և պոետական հանճարի միջև՝ «Ու մենք ամենքս մեկ,—|պոետ-պողպատ-հանճար...», «պոետ-քաղաք-երգիչ», «...անիվ-շոգի-պոետ...» (128, 17—18): Կռիվ հայտարարելով «սիրացու էսթետների» (Մ, 1922, № 1, էջ 1) դեմ, և՛ Վշտունին, և՛ համախոհները պրոլետկուտի դիրքերից փորձում էին իմաստավորել ներկա կյանքը և հայտնագործել այդ կյանքին համապատասխան նոր նյութ, բովանդակություն, ձև ու ուժ: Բայց ինչպե՞ս. պարզունակ, անարտահայտիչ շարագրություններով, գեղարվեստական արժեքից զուրկ վերացական ու անկենդան պատկերներով, պոետական արվեստի նորմերի ոտնահարումով, ազգային կյանքից կտրված տիեզերական, մասշտաբային

մտավարժանքներով, ձևի և տաղաչափության անվայել խեղաթյուրումներով ու դրանց դերի գերազնահատուկյամբ: Այս ամենի մասին, ճշմարիտ գրականության և նորարարության խորին ներքնատեսությամբ, ժամանակին արտահայտվեց Ա. Մյասնիկյանը, գրելով մի ուղենշային հոդված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առթիվ: Գնահատելով հանդերձ «Մուրճ»-ի նոր գրականությունն ստեղծելու նպատակաուղղվածությունը, նա ցույց է տալիս նաև նրա բազմաթիվ թերացումները, անհող գրականությունն ստեղծելու ասպարեզուն ու սին ջանքերը, այլ գրական միջավայրերում կատարվող անցուղարձերի մեխանիկական յուրացման փորձերը, թույլ ու անարտահայտիչ արվեստի դրսևորումները, որոնք վերջ ի վերջո իրենցից ներկայացնում են միայն կյանքի չափածո արձանագրություններ: «Մենք կուզենայինք իմանալ, թե ինչումն է այստեղ հայ գրականության պրոլետարականությունը կամ պրոլետարական գրականության հայկականությունը: Նկարեցեք, դրեցեք ու երգեցեք հայ հեղափոխական տրագիցիա, ավյուն, հայ պրոլետարական սկզբունք... Փոխանակ սրանով վբաղվելու, մեր ոտանավորներում մենք «Պիտեր» ենք կոչում կամ Կիրիլովին, Ալեքսանդրովսկուն կրկնում»: Ահա այս է պատճառը, որ «Մուրճ»-ում զետեղված գործերը նա համարում է «մասամբ ոչ պրոլետարական», որոնք «մեծ մասամբ չեն արտահայտում հայ կյանքը և ավելի մեծ չափով էլ անգեղարվեստական են» (ԽՀ, 1922, №№ 267, 268):

Ժամանակի ոգուն հատկանշական ռիթմեր ստեղծելու հարցում՝ Վշտունու համար ևս առաջնորդող էին օրերին հատկանշական շարժման, դրոհի ու փոթորիկի տրամադրությունները: Այդ տրամադրությունները ստեղծագործական որոշակի սկզբունքների կիրառությամբ, ռիթմի ղդացողության առանձնահատուկ բնույթով՝ ստեղծում են բառերի, պատկերների, բովանդակության մի ուրույն համաձուլվածք, որի տիպը ըստ կազմության թեև միանգամայն նոր է, բայց որը՝ դեռևս գրական բարձր արժեք չէ:

Բունաստեղծության մեջ ժամանակի ոգուն հատկանշական ռիթմեր ստեղծելու մտահոգությունը ինքնակա հարց չէ, այն կասկածիլաժ է խոսքը կազմող մնացած տարրերի՝ այդ թվում բառի ու պատկերի օգտագործման ձևի հետ: Վշտունին ևս առաջնորդում է «բառ-բոմբի (Չարենց) սկզբունքով և ցանկանում խոսքի բովանդակությանը հատկանշական միջուկային բառերի, պատկերների կիզակետումով ու կրկնությամբ հասնել իր նպատակին: Խոսքի ծավալումն ու երկարացումը այս մոտեցմամբ դառնում է միանգամայն ավելորդություն, գերագույն նպա-

տակ է դառնում տրամագրութեանը հատկանշական բառ-սիմվոլի հայտնագործումը, դրա օգնութեամբ կազմված կարճ ու կոնկրետ պատկերների օգտագործումը, որոնց կազմավորման հարցում մեծագույն դեր ունի նաև ռիթմի ղգացողութիւնը: Ռիթմն այս դեպքում ոչ թե բառաշարքերից ածանցվող դործոն է, այլ այդ բառաշարքերի կազմավորմանը ակտիվորեն մասնակցող խոսքային տարր: Եվ նյութի ղգացողութեան այս ձևով Վշտունին շարահարում է իր տողերը.

Հուր հերով
և հանգով
դու զանգը
զա՛րկ,
զանգը
զա՛րկ.
ու զանգը
զա՛րկ,
զանգը

զա՛րկ:
....Արա՛դ
արա՛դ,
ալիւլի՛,
դու զանգը
զա՛րկ,
զանգը
զա՛րկ...
(128, 7—10)

Վերցնենք մի բնորոշ օրինակ ևս.

Շողի, հողի, պողպատ,
շողպատ մերենաներ.
անի՛վ, անի՛վ, անի՛վ
անի՛վ, անի՛վ, անի՛վ՝
բանող, մանող, հանող
անի՛վ, անի՛վ, անի՛վ.
շողով, փոկով, թոկով,
անհաղթ հզոր հողով՝
բանո՞ւմ, մանո՞ւմ, հանո՞ւմ,
բառնո՞ւմ են ու տանո՞ւմ
դառնո՞ւմ են ու տանո՞ւմ՝
երգեր, բերքերը բյուր
մոտիկ, հեռու երկիր... (128, 16)

Առաջին դեպքում Վշտունու նպատակն եղել է ղրնդուն տողերով հնչեցնել «ղորականչի ղանգը ղիլ»: Այդ նպատակին հասնելու համար նա ղանգ բառ-խորհրդանշանի տարբեր օգտագործումներով փորձել է խոսքի մեջ ստեղծել հնչող ղանգի պատրանք: Ասելիքի իմաստը ղոհ է գնացել երևույթի հնչական տպավորութիւն ստեղծելու ցանկութեանը, մի բան, որը նկատվել է նաև այլոց կողմից (62, 38):

Խոսքի միջուկը կազմող ղանգ բառը Վշտունին դարձնում է պատկերվող երևույթի էութեանը համարժեք մի բան, որի հետևանքով էլ ա-

սելիքը ստանում է արտաքին ձևական դրսևորում, իսկ բովանդակու-
թյան մասին խոսք անգամ չի կարող: Նույն սկզբունքն է իշխում
նաև հաջորդ գործում, որի մեջ արագության ու անվերջ շարժման դգա-
ցողությունամբ նա պատկերում է ժամանակի համար գերագույն պաշտա-
մունք դարձած մեքենայի աշխատանքը: Արագության: դգացողություն
ստեղծելու համար նա կիրառել է կարճ ու հատու յամբական ոտքեր:
Ձևը կարծես թե գտնված է, բայց ինչի՞ է ծառայում այն. բովանդա-
կության բացահայտմանը, բայց ըստ էության բովանդակություն չկա,
կա միայն բովանդակության դգացողության ձև: Եվ ի՞նչ է ստացվում.
այն, որ ձևը ծառայում է միայն ձևին: Եվ այս կարգի օրինակներն այլ
բան չեն, քան ձևապաշտության, ձևարարության կամ ֆորմալիզմի ցայ-
տուն դրսևորումներ:

Ձևաստեղծման այս միտումը տաղաչափության մեջ դրսևորում է
մի շարք յուրահատկություններ՝ կապված խոսքի դրաֆիկայի, հնչյու-
նակազմի, չափի և մի շարք այլ նրբին ու աննկատելի թվացող գործոն-
ների հետ:

Բանաստեղծության համաչափ տողերը շղթայադերժվում և ստա-
նում են ցրիվ դասավորություն, ուժեղանում է բառերի շեշտվածու-
թյունն ու ինքնուրույնությունը: Խոսքի դեկլամացիոն, մասամբ հռետո-
րական բնույթը փոփոխություն է մտցնում ասելիքի հնչերանգային ար-
տաբերվածության մեջ, որի հետևանքով խոսքն ընթացքի մեջ է ընկնում
ռիթմական տեսակետից ինքնուրույն բառաշարքերի ընդգծված առողա-
նությունամբ:

Սահմաններ շունի հիմա աշխարհը հարթ և անծիր,

Շոգեկա՛ռք,

Շաշի՛ր,

Շնչի՛ր,

Սլացի՛ր,

Սուրա՛,

Անցի՛ր (126, 99):

Այս կարգի օրինակներում կառուցվածքի վերադասավորությունը
պայմանավորված է պատումի արագության և շարժման ռիթմի ընդգծե-
լու ցանկությամբ. մի բան, որն ընդհանրապես հատկանշական էր այդ
օրերի պոեզիային: Սակայն, տողաշարքերի փակ կառուցվածքի շղթա-
յադերժումն իր հիմքում ավելի շուտ արտաքին ձևարարության դրսևո-
րում է, քան ներքին անհրաժեշտության: Տողերի ցրիվ տեսքը դառնում

է ժամանակի համար մի տեսակ մոդա, որին ենթարկվում են գրեթե բոլորը:

Վերոհիշյալ օրինակում այդ կառուցվածքը թերևս ինչ-որ չափով արդարացի՝ կապված շոգեկառքի շարժման ու ընթացքի հետ: Բայց ի՞նչ կարգի պատճառաբանություն կարելի է գտնել, ասենք, ներքոհիշյալ և համանաման շատ այլ բանաստեղծությունների համար.

Ծխեցելուզն էլ

աժդահա

ահա՛

սուլում է սո՛ւր-սո՛ւր.

— «մինարա՛»,

զո՛ւր, զո՛ւր

զո՛ւ, զո՛ւ, զո՛ւ

փ ա՛ ս՛

զո՛ւ, զո՛ւ, զու

ս՛ ս՛ ս՛»:

(129, 30)

Վշտունին շատ հաճախ տողերի հատում կատարում է ոչ այնքան արագության ուժով ստեղծելու նպատակով, որքան համահնչյուն բառերով հանգ ստեղծելու համար (այս դեպքում աժդահա-ահա-մինարա), որը երբեմն բանաստեղծին դրդում է տրոհել շարահնչյունական, հնչերանգային, չափական ու ռիթմական տեսակետից միասնական արտահայտությունը և համանաման հնչյունաձևերը շարել իրար տակ: Այս կարգի նմուշներով ընդհանրապես խիստ հարուստ է Վշտունու պոեզիան.

Երեկ՝

կուռքերի

դու գերի

այսօր՝

արևերգ

Արևելք (129, 5):

Վշտունու այս տարիների պոեզիայում վերափոխված ձևով դարգանում և նոր տեսք է ընդունում հանդակազմության տեխնիկան, որով և նա խստորեն առանձնանում է իր ժամանակակիցներից և գրավում առանձնահատուկ տեղ: Վշտունու բանաստեղծություններն ու պոեմներն ընթերցելիս, երբեմն այն տպավորությունն է առաջանում, թե նա իր ամբողջ ուշադրությունը սեեռել ու կարողությունների զգալի մասը ծախսել է հանգաբանության վրա: Նմանաձայն բառերի որոնման «տենդը» այնքան ուժգին է նրա մոտ, որ փաստորեն դառնում է բանաստեղծության հորինման գլխավոր գործոնը և իրենով պայմանավորում թե՛ պատկերի ձևավորման ու մտքի կազմավորման ընթացքը և թե՛ տաղաչափական մնացած տարրերի առկայության կերպն ու ռիթմի նկարագիրը: Խոսք չկա, նմանաձայն բառերի ընտրության հարցում Վշտունին մեծ ունակություններ է դրսևորում, բայց թե ինչքանո՞վ է այդ ամենը հարաբերվում ճշմարիտ բանաստեղծության հետ՝ սա՛ է հարցը: Ի վերջո,

այդ հանգաբանություն մոլուցքն ու բառախաղերը, իրենց բազմաթիվ տարատեսակներով, բանաստեղծին տանում են տողեր «շինելու», հարմարեցնելու կեղծ, արհեստական ու ոչ բանաստեղծական ճանապարհներով: Եվ իզուր չէ, որ բոլոր նրանք, ովքեր երբևէ խոսք են ասել Վշտունու պոեզիայի մասին՝ իրենց քննադատական խոսքի առաջին սլաքներին մեկը ուղղել են այս կետի վրա. և դա՝ սկսած 1918 թ. տպագրած «Բանաստեղծություններ» գրքից մինչև 20—30-ական թթ. հրատարակած շատ ու շատ գործեր: «Վշտունին... ամուր կառչել է «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սրբազան նշանաբանին, ձևից և արվեստից դուրս գեղարվեստ չի ընդունում. այդ է պատճառը, որ առաջին հայացքից մարդ տեսնում է կարծեք, որ Վշտունու բանաստեղծություններին «ինչ-որ մի խոշոր բան խանգարում է» (Մշ, 1918, № 256),— գրում էր Գարեգին Լևոնյանը: Գ. Լևոնյանը այս տարիներին Վշտունու հանգաբանության մեջ դեռևս «անսովոր ու աննախընթաց» մի բան է տեսնում: Այդ գրքի հանգաբանության մասին 1918 թ. ղգալի չափազանցություններով դրական է խոսում Տ. Հախումյանը, գրելով. «հեղինակը տանավորներ է տալիս իդեալական ուղիներով՝ խստորեն չափված և երաժշտական: ...Վշտունին մեկն է այն բանաստեղծներից, որոնց համար հնչյունը ըստ ինքյան մի արժեք է, իսկ երբ այն դնում ես դողացող հանգերի մեջ, նա դառնում է գեղեցկություն, բանաստեղծություն, մարդու հոգու գերագույն հասանելիքներից մեկը» (ԺՁ, 1918, № 92):

«Բանաստեղծություններ» գրքի համար, ուր հանգաբանությունը, ինչպես ցույց տրվեց առաջին գլխում, չափավոր էր օգտագործված, Հախումյանի այս խոսքերը, շռայլության ծանրաբեռնությամբ հանդերձ, մասամբ ճիշտ էին: Իսկ հետո... Իսկ հետո այն, որ «Մուրճ»-ի առաջին և երկրորդ համարների գրախոսը Վշտունուն համարում է «ստիլիստ հանգաբան, ավելի ճիշտ՝ հանգամուլ»,— և ապա ավելացնում.— «Արհեստականորեն շաղկապված հանգերի ու ասոնանսների կոնգլոմեբատը իհարկե չի կարող առաջացնել նոր մտահղացումներ ու մտապատկերներ, և հետևաբար պետք է ազատագրվել հանգամուլությունից և ստեղծել մտքի, պատկերի ու ուղեծրի հարմոնիա, որով պայմանավորված է իսկական պոեզիան» (Դ, 1922, № 2—5, էջ 68—69): Հ. Սուրխաթյանը «Երեքի դեկլարացիա»-ի հրապարակումից հետո, գրում է Վշտունու մասին. «Ահա մի բանաստեղծ, շատ համեստ շնորհքով, որ բազում բարբառե և ոչինչ ապացուցանե: Գերի դառնալով հանգերին, հանգերի մեջ է միայն տեսնում խոսքի ներդաշնակությունն ու երաժշտականու-

թյունը: 1918 թ. հրատարակած ժողովածուի մեջ Վշտունու դեմքը մի-
անգամայն պարզված է: Զդացմունք քիչ, ջերմություն քիչ, բառեր շատ,
հանգեր շատ, արհեստականություն շատ» (ՆԱ, 1922, № 1, էջ 90): Իսկ
Տ. Հախումյանը, որ դրական էր արտահայտվել Վշտունու «Բանաստեղ-
ծություններ» գրքի տեխնիկայի առթիվ, արդեն 1924 թ. «Հուզանք ու
զանգ»-ի մասին գրում է. «Կարգացողին ջղայնացնել նորա կարող են
իրենց մշտնջենական մասում-ցասումով, հետևանքով-հանգով, հուզանք
ու զանգով, ինչեր-հինչերով: ...Բառեր, բառեր, բառեր, անկապ, ան-
շնորհք, անթև և անիմաստ: ...Ազատ Վշտունու այս դիրքը պետք է
կոչվեր ոչ թե «Հուզանք ու զանգ», այլ պարզապես.— «Հուզանքդ շու-
զանք...» (Ն, 1924, № 4, էջ 326—327): Կարևոր է այս քաղվածքները
շարունակել (Ն, 1923, № 3, ԳՇ, 1929, № 27—28), բայց բավարարվենք
այսքանով և փորձենք օբյեկտիվորեն ցույց տալ Վշտունու հանգաբա-
նության առանձնահատկությունները նախ տեխնիկական հնարամտու-
թյան և ապա արժեքի տեսակետից, որով և պարզ կդառնա հիշյալ մեջ-
բերումների ճշտությունն ու կարևորությունը:

Նախ քնենք հանգաբառերի կազմությունը դասավորության տե-
սակետից: Այս առումով Վշտունին հայ բանաստեղծներից ամենաբազ-
մազանն է, իսկ հետագայում այդպիսի բազմազանության հասավ Պ.
Սևակը: Վշտունին կարողանում է ստեղծել հանգաբառերի տարատեսակ
կապակցումներ:

1. Տողավերջի հանգաբառի հնչեղ կապ անմիջապես հաջորդ տողի
հետ, որը կազմված է մեկ կամ երկու բառից և գրեթե ամբողջությամբ
մտնում է առաջին հանգաբառի հնչյունական կազմի մեջ: Այս դեպքում
մոտավորապես ստեղծվում է հանգաբանության այն տեսակը, որը կոչ-
վում է արծազանք հանգ: Արծազանք հանգի բնույթի մասին դեռևս իր
ժամանակին բնորոշիչ դիտողություն է արել Ա. Այտնյանը. «Արծազան-
քով կ'ըսվի ոտանավորն՝ ուր տողի մը վերջին բառը կամ վանկն իբրև
ազատ տող անոր կը հաջորդե» (12, 400): Արծազանք հանգի մասին խո-
սել է նաև Ղևոնդ Հովնանյանը (61): Արծազանք հանգը XX դարում մեծ
տարածում գտավ Վ. Մայակովսկու պոեզիայում (188): Պետք է ենթադ-
րել, որ Վշտունին հանգաբանության այդ ձևը յուրացրեց հետևելով Մա-
յակովսկու ավանդույթներին, որի պոեզիան հեղեղված է այդ կարգի
հանգաբանության բազմաթիվ նմուշներով:

Արծազանք հանգը տողի մեջ ստեղծում է մի տեսակ կարճ, հատու
հնչյունական ու հնչերանգային կապ և խոսքի անընդմեջ ընթացքին
հնչյունական տեսակետից տեղ-տեղ հաղորդում ավարտվող ռիթմի

տպավորութիւն: Արձագանք հանգը ինքնատիպ ու թալմ տեսք է տալիս հանգաբանութեան հինավուրց տեխնիկային.

Աշխարհ ամեն մասում
ցատում... (128, 5):
...կը լինի՝
կը լինի այդպե՛ս
վնս

Բոմբե՛յ,
...Դէմ ու դեմ մինարի
արի
... ծխնելույզն է կանգուն.
անհուն...
(129, 20, 29)

Արձագանք հանգի մի տարատեսակ է նաև այն դեպքը, երբ հանգազույգի երկրորդ մասի վերջին հնչյունները կրկնվում կամ երկարացվում են.

Իսկ կեսօրդ
Չի՛ լինի,
Չի՛ լինի,

Չի՛ լինի
Չէ՛
է՛... (123, 92):

Երբեմն այնպես է լինում, որ Վշտունին տողը սկսում է կանչ, ձայնարկութիւն արտահայտող այնպիսի հնչյունակազմով, որը մտնում է հաջորդ հանգաբառի մեջ: Դա արձագանք հանգի մեկ այլ տարբերակ է.

է՛յ,
Բո՛մբեյ...

Ձա՛ն,
Ազրբեյջա՛ն... (129, 18, 23):

2. Տողավերջի և տողասկզբի հանգակցում.

Խփիր Իրանի դռա՛ն
Կռանըդ հումկո՛ւ և կո՛ւռ...
Հե՛յ
Արեւելի մոնչացո՞ղ ալամ,
սալա՛մ քեզ... (129, 24, 37):

3. Հանգակցման այս ձևի մի տարատեսակ կարելի է համարել այն դեպքը, երբ առաջին տողը իրենից ներկայացնում է հանգաբառ և իր զույգը կազմում հաջորդ տողի սկզբի բառի հետ:

Չէ՞ որ որդիդ եմ
քո ցեղե՛ն
բոցեղե՛ն մա՛յր իմ Արեւելք (129, 5):

4. Անընդմեջ հանգաբառերի կիրառում.

Ոռնացող բազարիցն այս ժամին՝
Ճի ձի է անցնում կամաց:
ոսկրացա՛ծ,

ու ցած
կռացա՛ծ,
հայացքը դետնին
զամած (129, 11):

5. Կանոնավոր կամ բաց շափական կազմության գրեթե բոլոր բա-
ռերի հանգավորում.

...Ֆանվո՞ր

այն որ

խոր հորեք է փորում

այն որ

նոր օրեր է բերում...

(129, 27)

6. Տողամիջյան հանգեր.

...Մի էգ շուն

Փողոցում ոռնում է տրտում

Մի հեղ շուն դռան մոտը բռնկի... (123, 101):

7. Հանգավորման տարբեր տեսակների խառն ու միահյուսված օգ-
տագործում.

Շարած բառերիդ տա՛ս պիտի,

քա՛փ պիտի

թնդացող քափ պիտի.—

որ թոփը

կրա՛կ կապի,

կրա՛կ քափի,

որ տապի սրտեր...

(129, 9)

8. Այս ամենի հետ մեկտեղ Վշտունին շարունակում է կիրառել նաև
դասական կանոնավոր հանգաբանության տարբեր ձևեր. կից («Դարբին-
ներ հնք մենք»), խաչաձև («Նավաստին», «Ուղիների վրա», «Ամեն օր
առավոտ»), օղակաձև («Հայաստանի Սոցիալիստական Խորհրդային
Հանրապետություն»):

9. Կարևոր է նաև ներքին հանդի առկայությունը. Վշտունին ազա-
տորեն հանգեր է ստեղծում տողի տարբեր մասերում, ընդհուպ հասնե-
լով այն աստիճանի, որ փորձում է հանգակապեր ստեղծել տողի մեջ
ընդգրկված գրեթե բոլոր բառերի միջև:

Բացի հանգաբառերի դասավորության բազմաձևությունից (մանրա-
կըրկիտ քննության դեպքում հիշյալ ինը ձևերին կարելի է ավելացնել
էլի մի քանի խրեբրանդային ձևեր), Վշտունու հանգաբանությունը ու-
շադրություն է գրավում նաև հնչյունակազմի տեսակետից: Ինչպես նա-
խորդ շրջանում, այնպես էլ այս տարիներին տպագրած նրա գործերում
առատորեն կարելի է հանդիպել հնչյունական հարուստ համանմանու-
թյունների: Վշտունին շարունակում է առատորեն կիրառել թե՛ բարդ
հանգեր (ու սերին—ուսերին, Բաֆու—բա ֆու, բանվոր—այն որ, տեսել
եմ—ես էլ եմ, վեսկամ—ես կամ, մեր կաքը—երկաքը, բորբ հնոց—
դարբնոց, և անծով—քանցուկ, և եռուն—սեեռուն, ու զանգ—հուզանգ,
հեանգին—և անգին, քե ով—քեով, այն ով—ծայնով, մինչ ավի—մի շափ,

և հանգ—հեանգ, ուր ժիր—խուծիր, կոտեերի—դու գերի), թե՛ խիստ հարուստ հանգեր (եռացող—հեռացող, քերքեր—երեր, շնչին—շնչին, հարբանով—տարվիանով, տիտանի—պիտանի) և թե՛ խիստ ընդգծվող ձայնանմանություններ։

Զինմաշինի շինի շին աղջիկ,

Զինմաշինի շինի շուգուն մանչ։

Զինմաշինի շինի շին շքնաղ աղջիկը չե՛մ (123, 92, 93, 97)։

Զինը

Զնչին չի՛ հիմի

Փշրվող ու նուրբ շինի շի (123, 105)։

Ամփոփելով Վշտունու հանգիտության մասին ասվածը, պետք է նշել, որ նա այս ասպարեզում նորություն բերեց հայ բանաստեղծության մեջ, սակայն այդ ամենը չղարձավ գեղարվեստական նվաճում։ Վշտունին ոչ թե խոսքի բնույթից ու բովանդակությանից էր բխեցնում այդ ձևերը, այլ ընդհակառակը՝ դրանք պարտադրում էր ասելիքին։ Նա խոսքը կառուցում էր գլխավորապես հնչյունական համանմանություններ ունեցող բառաձևերի վրա, առանց որոնց չէր կարողանում իր ասելիքին հարմար վերարտադրման ձև գտնել։ Փաստորեն հնչյունական համանմանությունները նրա խոսքի համար դառնում են ասելիքը առաջ մղելու, զարգացնելու հիմնական շարժիչ ուժ։

Խոսքի չափական կառուցվածքը Վշտունու շատ գործերում զգալիորեն ենթարկվում է ասելիքի հնչյունական ձևավորմանն ու հնչերանգին։ Ընդհանրապես այս կարգի ստեղծագործություններում վճռական նշանակություն ունի խոսքի հնչերանգը, բառերի արտահայտչական ուժը, որը և դառնում է ասելիքը կազմավորող հիմնական գործոն։ Դասական կառուցվածքի բանաստեղծերը տրոհվում, բաժանվում են տարբեր մասերի, այդ տարբեր մասերը աստիճանաբար ձևք են բերում նկատելի ինքնուրույնություն և, ըստ անհրաժեշտության, շատ դեպքերում փոխում չափական կազմության սկզբնական ձևը։ Վշտունին շատ հաճախ չափի մեջ տատանումներ է առաջացնում նաև գտնված որևէ հանգաբառ կամ հնչյունախումբ անսլայման խոսքի մեջ խցկելու, տեղավորելու հետևանքով։ Զևավորվում են կանոնավոր հիմքից սկզբնավորված, բայց ազատ, անհավասար, խաղացկուն նկարագիր ունեցող տողաչափեր, որոնց մեջ, այնուամենայնիվ, պահպանվում է ավելի հաճախակի հանդիպող որևէ չափական միավոր, որը և ստեղծում է ռիթմական հենք։ Որպես օրինակ կարող են ծառայել «Զանգահար», «Սալամ ալեք քում», «Գիր չի», «Զիապոեմ», «Բոմբեյ», «Ծովը», «Ուղտ», «Պոեմ շինական»,

«Ռամ Ռոյը» և էլի շատ այլ գործեր: Այս ստեղծագործություններից շատերի մեջ կարելի է դտնել հատվածներ, որոնք ընդհուպ մոտենում են աղատ ոտանավորի, նաև հատվածներ, որոնք անհամեմատ մոտ են կանոնավոր չափական կաղմություն ունեցող տողերին: Այսպես.

1. Կինեմոնի և թևակի անուշաբույր յուղերով	$15 = 4 + 4 + 4 + 3$
Օծվում ես:	3
Ձո՛ւր:	1
Ձէ՞ որ լոտոսի պես	$6 = 2 + 4$
Իրիկվան գոցվում ես:	$6 = 3 + 3$
Անուշաբույր յուղերը քեզ արև տվող չե՛ն.	$13 = 4 + 3 + 3 + 3$
Նուրբ նազանքներիդ Երկար տևող չե՛ն:	$10 = 5 + 2 + 3$

(123, 90)

2. Մանչն ասաց	3	Աղջիկն ասաց.	$4 = 2 + 2$
— Մի՞տե՛ կա,	3	— Ցղա՛ Յի,	3
Հրա՛կ ես,	3	Քա՛ղցր ես,	3
Ճաճանչող ճրա՛գ ես,	$6 = 3 + 3$	Խրոխտ ու բա՛րձր ես,	$6 = 3 + 3$
Կրա՛կ ես,	3	Կա՛րձր ես	3
Արևի տա՛պ դու:	$5 = 3 + 2$	Չուգունի չա՛փ դու:	$5 = 3 + 2$

(123, 93)

Առաջին մասը լրիվ աղատ ոտանավոր է՝ եռավանկ միավորների թեթևակի առատությամբ, իսկ երկրորդ մասը, անշան բացառություներով, հորինված է եռավանկ ամֆիբրաքոսյան ոտքերով: Այս կարգի զուգակցումներով Վշտունին փորձում է հասնել տաղաչափական տարբեր սկզբունքների համադրման և լայնացնել խոսքի չափական կաղմության սահմանները: Արդյունքը որոշ դեպքերում լինում է հաջող («Պոեմ չինական», «Ռամ Ռոյը», «Ուղտ»): Իսկ ընդհանուր առմամբ չափական այդ ձևը ստեղծում է անկազմակերպ, հեղհեղուկ, առաձգական ութմ, երբ հնարավոր է առանց պատճառաբանության անտեսել տաղաչափական նորմերը, տողեր ավելացնել, վանկեր երկարացնել կամ հակառակը՝ պակասեցնել և բնավ չմտահոգվել կառուցվածքի ամրության ու հստակության մասին: Դա հանգեցնում է այն բանին, որ բառերի, տողերի, պատկերների զգալի մասը արժեզրկվում են և կորցնում իրենց կայուն տեղը ամբողջ բանաստեղծական հյուսվածքի մեջ:

Բացի նշված չափական ձևից, որը տնօրինող է Վշտունու այս տարիների պոեզիայում, նա ստեղծագործում է նաև համաշնշտ տաղաչա-

փությամբ: Այդ սկզբունքով են գրված «Ստամբուլ» բանաստեղծությունը և որոշ հատվածներ «Ռամ Ռոյը» պոեմից: Տաղաչափական կառուցվածքի այս տիպը հիշեցնում է Չարենցի ուրվները, մի բան, որ նրկատվել է նաև ժամանակին՝ Հ. Սուրխաթյանի կողմից. «Իսկ ուրիշ տեսակետից տեղ-տեղ Չարենցից ոչնչով ետ չի մնում» (114, 213),— գրում է նա Վշտունու մասին, հիշատակելով «Ռամ Ռոյը»-ից որոշ տողեր.

Ստամբուլը մի փաշա էր երեկ,	$10 = 4 + 3 + 3$
Անունը—Օսման կամ Ալի	$8 = 3 + 2 + 3$
Երկու ծովերի արանքում	$8 = 2 + 3 + 3$
Փռել էր նախշուն մի խալի:	$8 = 3 + 2 + 3$
Եվ ծալապատիկ, ծուլլ նստած—	$8 = 5 + 3(1 + 2)$
Քաշում էր համրիչը մարջանի:	$9 = 3 + 3 + 3$
(123, 27)	

Վշտունին բանաստեղծություններ է գրում նաև տաղաչափական վանկաշեշտական համակարգով («Ուղիների վրա», «Ալիք», «Հարեմից դուրս»): Վանկաշեշտական համակարգով գրված տողեր ու հատվածներ կան նաև որոշ գործերի մեջ («Մենք», «Իմ երգը», «Արևելքի փողոցում», «Պոեմ չինական»):

Այս տեսակի բանաստեղծություններում նորություն է Վշտունու կիրառած $7 = 3 + 4$ չափը, ուր նա ստեղծել է ամֆիբրաքսի և երրորդ պետնի հաջող զուգակցում, հաջող այն տեսակետից, որ երկու դեպքում էլ շեշտն ընկնում է նախաձերձին վանկի վրա և ստեղծվում է ընկնող վերջին վանկերով ուրույն ուրիշ.

Եղբայր իմ, / ամենուր ես
ու միշտ էլ / քեզ տեսել եմ (129, 33):

Չափական այս տարատեսակ ձևերի օգտագործմամբ հանդերձ, Վշտունին շարունակում է հավատարիմ մնալ վանկական տաղաչափության սկզբունքներին:

20-ական թվականների բանաստեղծական որոնումների մեջ և հատկապես տաղաչափության բնագավառում սխալ է անտեսել Վշտունու կատարած գործը: Քննադատելի կողմերով հանդերձ, նրա տաղաչափական որոնումները որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում:

«Միայն կիներ» գրքով սկսած իր «ձախուժյունը» 20-ական թթ. ակտիվորեն զարգացրեց ու խորացրեց նաև Գ. Աբովը: Այդ ամենի ցայտուն դրսևորումներից են «Դանակը բկին» (1923), «Եդիսի ֆրոնտ» (1924) գրքերը և բազմաթիվ հոդվածներ ու ելույթներ: «Դանակը բկին» ժողովածուն փաստորեն «Միայն կիներ» գրքի անմիջական շարունակությունն է, որի հիմքում, իր իսկ խոստովանությամբ, ընկած են «միևնույն գրական սկզբունքները», որոնք «բնականորեն զարգանում և ավելի որոշ տեսք են ստանում» (3, 6) նոր դորժերում: Այդ «որոշ տեսքը» դրական զավանանքի, տաղաչափության մեջ այլ բան չէ, քան առավել չափով հեռացում ճշմարիտ գրականության պահանջներից: Այդ հեռացումը դրսևորվում է դասականների և դասական գրականության ժխտումով, անփական բառավարժանքների բարձրացումով դասականության և արվեստի էտալոնի աստիճանի: Նաև, ստորագրելով «Երեքի դեկլարացիայի» պահանջների տակ, այնուհետև այդ պահանջները ժրջանորեն վերածում է չափածոյի և ելույթների, մի կողմից Տերյանին համարելով «պատմական արժեք» (3, 19), մյուս կողմից՝ ձևակերպելով իր օրերի ոգին.

Շարժումը նույնպես ենք սիրում,
 Ինչպես դուք՝ «սարերի սիրուն սմբուլ»:
 ...Օրերը նույնպես ենք թերթիկ,
 Ինչպես դուք՝ Հովնաթան, Քուլակ—
 մեր գիրքը կյանքն էր աղմկոտ
 մեր տունը պլոշչադն ու քուլան:
 ...Իրն է մեր կամքը,
 մեր միսը
 մարմինը մեր կուռ (3, 53—54),—

և ապա, կրկնելով ուրիշի, իրեն համարում «մի նոր Դանտե» (3, 41), այսինքն՝ պոետական արվեստի մեծագույն բարձունք: «Պոետ, եկե՛ք հսկեր խոսքերդ նոր» (3, 25),—հրահանգում է նա և փորձում ի կատար ածել այդ պատգամը, այսինքն, իր և համախոհների բառով ասած, ախտահանել եղած պոեզիան, ավելի ճիշտ՝ ոչնչացնել և տեղը դնել իրենց ստեղծած նորը: Բայց. «Մեր հղրակացությունը այս է թե Աբովի և թե Վշտունու նկատմամբ: Դրանք «ախտահանողներ» չեն կարող լինել, որովհետև իրենք «ախտավորներ» են» (ՆԱ, 1922, № 1, էջ 91),—իրավացիորեն արձանագրում է ժամանակի մամուլը: Նորի հայտնագործման մոլուցքով համակված Աբովը հասնում է այն աստիճանի ծայրահեղու-

թյունների, որպիսին երբեք չէր տեսել հայկական բանաստեղծությունը
ինչպես նախկինում, այնպես էլ իր ժամանակ.

Արսլն է՞ ով էր,	բերում էր
որ ձեզ հերքեց—	«գ»-եր,
երգեց զո—	«կ»-եր,
ուր,	«կինք», «կոնք» ու կառք:
կո—	Ճշուն էր, ճղմում ձեր
ոակ:	կոկորդը,
	ճշում էր, որ ճշար իր պես,
...Բերում էր ումբ ու	հանճարով ձեր բանջար քաղեր,
պրոպեկտեր,	ճահճում
բերում էր գոռաք, կոռակ,	ճղմեք ճուտեր (3, 9):

Իսկ իր տաղաչափական կողմնորոշման մասին նա հայտարարում
էր «Առաջին պոետն եմ հայ, / որ հանգը / վանկը / փոխեցի ռիթմի: / Խը-
րոխտ պոետ եմ՝ / ռիթմը / փոխել եմ ումբի (3, 10—11):

Աբովը միտումնավոր կերպով ինչքան հնարավոր է հակադրվում է
կանոնավոր բանաստեղծության օրինաչափություններին: Ժամանակին
«Դանակը բկին» գրքի գրախոսության մեջ Չարենցը շատ դիպուկ էր
նկատել. «Բովանդակություն չկա: Կա—տենդենց (ընդգծումը—Գ. Գ.),
ավելի շուտ գուշակում ես, թե ինչի՞ մասին է ուղում խոսել, քան տես-
նում ու ղգում ես ասածը», և ասլա. «Բովանդակությունից պիտի բխի
ֆորմալ ամենաչնչին նորությունն անգամ, եթե ոչ դուրս կգա «հանճա-
րով բանջար քաղել» կամ «ճահճում ճուտեր ճղմել»—այսինքն՝ ճը-ճը-
ճը-ճը, բայց մեջը փուչ. ոչ պատկեր է ստացվում, ոչ էլ իմաստ» (84,
75, 79):

Ռուս բանաստեղծների, մասնավորապես Իգոր Սևերյանինի և Վ.
Մայակովսկու թեմատիկայի և գրելաձևի ազդեցությամբ նախորդ և այս
գրքերում Աբովը փորձում է ստեղծել պոեզիայի զարգացման մի նոր
ճյուղ: Բայց ի՞նչ է նրա ստեղծածը. բովանդակության տեսակետից
գրեթե ոչինչ, իսկ ձևական տեսակետից նրա որոնումները թողնում են
ժամանակին մոդա դարձած ձևերի սուպանորհ կրկնության տպավորու-
թյուն:

Ռիթմը ումբի փոխելու մղումով (որը Չարենցի «բառ բոմբի» տե-
սության կրկնությունն է)՝ նա օգտագործում է կարճ բառեր, իսկ երկար-
ները երբեմն կիսում է և հնչյունական նմանաձայնություններով փոր-
ձում ստեղծել միասնական ռիթմական որակ: Տաղաչափական նման
սկզբունքի հիմքում ընկած է խոսքի չձավալվող, կտրուկ հնչերանգային

արտաբերվածության տիպը, որը ևս ենթարկվում է «ռիթմ-ռումբի» տեսությանը: Շեշտված կարճ ու կտրուկ բառերի ռիթմին ենթարկվում է նաև հնչյունական կապակցումների ձևը. լիարժեք հանգերին փոխարինելու են զալիս հնչյունական կարճ միացումները: Այս հնարանքի կիրառման հարցում ևս Աբովը նորություն չի բերում: Նա մեկ հետևում է Չարենցին ու Վշտունուն, մեկ՝ Մայակովսկուն.

...տես

զո-

ռում,

ռում-

րե՜ր ևմ նետում...

...ինձ զբ-

կիր

Գրգիռ իրերի այս

մրբիկում...

(3, 15, 19—20)

Իսկ երբ Աբովը փորձում է այս ազդեցությունները ի մի բերել և ստեղծել ինքնուրույն որևէ բան, արդյունքը լինում է «գուռաք»-ների, «կռ-ռակ»-ների, «զ»-երի, «կ»-երի մի անիմաստ համակցության կամ «Թիթեղաթափ թեքս Եթերում թրում, — / կտրում է թուրն իմ. / — հուռ...» արտահայտության պես մի բան, որոնք ոչ ձևական նվաճում են, ոչ էլ որևէ կապ ունեն ասելիքի բովանդակության հետ: Աբովը բանաստեղծության նորարարության մի դրսևորում է համարում նաև օտար բառերի գործածությունը և իր խոսքը հնդեղում այդպիսի բաղմամբիվ օրինակներով (կատիլակ, պապկա, ֆոտոգրաֆ, շոֆեր, «Եղինի ֆրոնտ», պլոշ-շադ, մեշտ, ակոպ և այլն): Շատ հաճախ նա այս կարգի բառեր կիրառում է կամ որոշ հնչյունների ընդգծման համար, կամ հանգակազմության նպատակներով.

...ու կապել հետևից

մեշտ

հեշտ է ավելի... (3, 47):

...որ ակոսյում կոփում է բուքը բոմբ... (Ն, 1924, № 4, էջ 52):

Բանաստեղծության ձևի և բովանդակության մեջ կատարվող այս տեղաշարժերը, ինչպես նշվել է արդեն, ժամանակի համար համընդհանուր երևույթ էին, որոնց, այլոց հետ մեկտեղ, իր մասնակցությունը բերեց նաև Գ. Աբովը:

5

20-ական թթ. առաջին տարիները հատկանշվում են ոչ միայն բուն գրականության մեջ կատարվող ստեղծագործական տեղաշարժերով, այլև գրական հոր ուժերի հավաքագրումով ու խմբավորումով: Գրական

խմբավորումների, ստեղծագործական վեճերի, բուռն կռիվների մեջ կռիվեցին և ասպարեղ ելան այնպիսի անուններ, որոնք աստիճանաբար դարձան սովետահայ պոեզիայի, նաև արձակի առաջատար ուժը: Դրանք են Ն. Զարյանը, Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը, Ս. Տարոնցին, նաև Վ. Ալազանը, Վ. Նորենցը, Մ. Արմենը, Սարմենը և շատ ուրիշներ: Այս հեղինակներն իրենց աչքերը բացեցին այնպիսի բարեբեր ժամանակաշրջանում, երբ եռում էր գրական կյանքը, որը և նրանցից շատերին խթանեց, զարգացրեց և դարձրեց գրողներ:

Շատ էր հարուստ խոհերով, հույզերով ու հրով իմ դարը.—

Կույրն ու հիմարը միայն կարող էր մնալ ընչադուրկ.—(84, 423):

Զարենցի այս խոսքերը դիպուկ բնորոշում են իր ժամանակը և ընդգծում այն փաստը, որ կյանքի հսկայական վերափոխությունները ասպարեղ հանեցին, գործի կոչեցին քիչ թե շատ կարող բոլոր ուժերին:

Իր բանաստեղծական օժտվածությամբ, առաջին իսկ գործերով, նորերի մեջ առանձնանում է հատկապես Գ. Մահարին:

Ի հակադրություն իր սերնդակիցներից շատերի՝ Մահարին բանաստեղծական խոսքի վերակառուցման այս փոփոխական տարիներին չնչին բացառություններով հավատարիմ մնաց դասական տաղաչափության նորմերին: Այս հավատարմությունը մեծ մասամբ կապվում է նրա կրած ազդեցությունների հետ. իսկ ազդեցության աղբյուրները մեկ Զարենցի վաղ շրջանի պոեզիան էր, ներառյալ «Ամբոխները խելագարված»-ը, մեկ՝ Եսենինի բանաստեղծական աշխարհը, մի գրող, որը միշտ էլ հավատարիմ մնաց կանոնավոր տաղաչափության օրենքներին, մեկ՝ Տերյանի, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վարուժանի ու Թեքեյանի կողմից շրջանառության մեջ դրված ձևերն ու տրամադրությունները: Ու բնական է, որ ստեղծագործական նախասիրությունների այս շրջանակում նրա ներշնչանքը պետք է կերպավորման ձև գտներ որոշ նմանություններով ու կրկնություններով՝ սկսած տրամադրություններից ու այատկերներից մինչև ռիթմիկան ու տաղաչափությունը:

Ահա վաղ շրջանի Զարենցի ստեղծագործության հետքերը.

Ու հետո ցավ մի ծուլ: Ու անձրևներ ընկան.

Մեծեցին ցուրտ ու ցեխ փողոցները ամա.

Ու ծեծեցին նրանք՝ հեծեծեցին նրանք

Մեր թախծամած հոգու տանիքների վրա:

Ու ծեծեցին նրան: — Փողոցները ցկխոտ,

Ցուցանակները թաց, բուլվարները մորմոք:

խավար փողոցներում ինչ-որ դռներ բացվող,
Հեծեծանքներ կրքի զաղի լամպերի մոտ (66, 16—17):

Ահա Չարենցի «Ամբոխները խելագարված»-ի կրկնանմանությունները՝ թե սլափներն երևում ու բառակաղմով, թե տաղաչափություններ.

Լուսաբաց էր ու ես համառ թողած հտեւ մութ ու թախիծ,
Վազում էի դեպի վակզալ մութ, մահահոտ ուղիներից.
Վազում, դառն փնչում էի, հասնում էի, վազում, վազում,
Նուստ քաղաքն էր տերերի ծխաններից թախիծ հազում... (66, 11):

Ահա Եսենինը՝ հարբած, գինետնից գինետուն մտնող, երգի ու ար-
ցունքի մտերիմ, վշտոտ ու դառնացած, փողոցից-փողոց թրևող, ցանկա-
պատերի տակ գիշերող, մազերը խռիվ ու անփուլթ կեցվածքով իր հե-
րոսով (բանաստեղծությունյան մեջ զգալի է նաև Չարենցի շունչը).

Գնամ հիմա բոսյակի սկսւ ընկնեմ փողոց, ընկե՛ր գտնեմ,
Ու մտնեմ բաց դռներից ներս հաց ու գինի ու կին գտնեմ.
Ու կիվահարե՛ր՝ կեպիս ծռած, ծեծեմ դարպաս ու լուսամուտ,
Բռնեմ, խեղդեմ հենց ով գուրս գա ու հեկեկամ դռների մոտ...
(66, 12)

կամ՝

Գինի շա՛տ եմ խմել, սիրելու՛ց,—չկարծե՛ս,
Ինչի՞ց են որոտում ամպերը...
Ծն աշխարհն ցավել եմ, որ պոետ եմ այսպիս...
Ցավել ու ցավով հարե՛լ եմ... (65, 10):

Ահա Տերյանը.

Պայծառ աչքերով նայե մշուշին,
Օ՛, թող նա ծածկե դաշտ, հովիտ ու սար,
Թող մեզ օրորե օրերի փռշին,
—Ախ, ինչո՞ւ իմ ցուրտ երկիրը հասար... (67, 10):

Այս ազդեցությունների մեջ Մահարին աստիճանաբար կարողա-
նում է գտնել ինքն իրեն, ձևավորել իր երգի ուղին և գրել նուրբ ու
քնարական երգեր՝ սիրո, կարոտի, երազների, վշտերի ու ցավերի մա-
սին: Ամենակարևորը՝ Մահարին գրեթե զերծ է մնում սեփականից,
իր ժամանակին տարածված ծամածուլիլու ու կոտորատիլու հատկու-
թյուններից: Նա փորձում է մնալ բնականության սահմաններում և զգա-
լիորեն դիմագրավելով մետաղի ու տիխնիցիլմի, սխեմատիզմի ու ֆուր-
մալիզմի գրոհը, հետևողականորեն զարգացնում է ճշմարիտ ու մաքուր

քնարերգությունը: Այդ իսկ պատճառով նրան համարեցին ժամանակի դասալիք և հեռացրեցին պրոլետարիատի Ասոցիացիայի շարքերից: Նա կապվեց Ջարենցի հետ և աճեց ու ձևավորվեց նրա բարերար ազդեցության տակ: Մահարու համար դժվար էր գտնել իր տեղը ժամանակի բանաստեղծության մեջ. մի կողմից նա փորձում էր հավատարիմ մնալ դասական չափանիշներին, մյուս կողմից՝ օրերի տրամադրությունն իրենն էր պահանջում: Ելքը որոնելու դժվարին պահերին, իրեն բնորոշ անկեղծությամբ, նա մի առիթով խոստովանում է.

Օ, որքան դժվար է իմ դարում,
լինել սիրելի պոետ.
Թե երբեք «կին» ու «դարուն»—
Կը կորչես ոնց վերջին ֆորել.—
Թե երբեք «ուսմբ» ու «գնդացիր»,
Կամ սլաշիող թափը ականի,
Կը կարդան ձանձրույթով անծիր,
Կը բռնան—բավական է... (67, 20):

Նույն տրամադրություններն ևն ընկած նաև նրա մեկ այլ բանաստեղծության հիմքում, որի մեջ կան այսպիսի տողեր.

Վերջին լացը լացեք, կանչե՛ք վերջին անգամ
Ձեր մորմորուն հողու ցնորքների մասին.
Վաղը ուշ կլինի, երկաթ ու մեքենա,
Սրտանց լալու համար լուռ անկյուն չեք գտնի... (67, 56):

Ինքը իրեն չդավաճանելու ճշմարիտ պահանջով Մահարին հորինեց մեղմ ու քնարական բազմաթիվ դործեր, սակայն երբեմն չդիմացավ օրերի ճնշմանը, տեղի տվեց իրեն խորթ ասլորումների, երերաց ու նահանջեց:

Ու կասկածանքների մեջ՝ ունեցածը կորցնելու վախով, կորցրածը վերականգնելու տարտամ հույսերով, գրեց նաև այսպիսի տողեր.

Գուցե վաղն իսկ ես զղջամ
Այս երգերի համար հին,
Գուցե վաղն իսկ գույների
Հյուսկենները միֆանան,—
Կամ կարոտս միօրյա
Տարիներով համառի,
Եվ ավելորդ բե՛ռ դառնա
Այս երգեցիկ սիմֆոնիան (67, 6):

Այս փոփոխականությամբ էլ բնութագրվում է Մահարու այս տարիներին պոեզիան: Բուռն շարժումների, գրոհի ու փոթորիկի տարիներին դժվար էր ոտքի տակ կայուն հող ունենալ ու շտատանվել: Այսուհանդերձ, Մահարու պոեզիան, իր թերացումներով ու տատանումներով հանդերձ, զգալի նշանակություն ունեցավ կեղծ, մետաղային, զրնդուն պոեզիայի հաղթահարման գործում և պահպանեց ճշմարիտ գրականության հանդեպ եղած այն հավատարմությունը, որը հետագայում վերածվեց բուռն ու անսքող բանակով՝ ընդդեմ սխեմատիզմի և ծնունդ տվեց «Մրդահաս»-ին:

Ասել, թե իր այս տարիներին հրատարակած գրքերով Մահարին տաղաչափական նորություններ է բերում, ճիշտ չի լինի: Ուղղակի կարևորն այն է, որ նա կարողանում է գտնել իր խոսքի պատումին ու պատկերամտածողությանը հատկանշական գրսեկորման ձև. և, կանոնավոր բանատողերի ավերման, կոտրատման ժամանակաշրջանում, բարձր պահել դասական տաղաչափության հարգն ու պատիվը:

Մահարին հիմնականում ստեղծագործում է վանկական համակարգի սկզբունքով, չափական միավորների համաչափ ու կայուն դասավորության կիրառությամբ: Այսպես են գրված նրա բանաստեղծությունների մեծամասնությունը, այդ թվում նաև «Գյուղերի երգը» և «Բատրակ Բադին» պոեմները: Նա հատկապես սիրում է օգտագործել երկարաչափ 12, 13, 14, 15, 16 վանկանի տողեր՝ ստեղծելով տարողունակ ու հարուստ պատկերների շարքեր: Անգամ տաղաչափական համակարգի կանոնավոր ձևերի օգտագործումով՝ Մահարին շարունակում է իր բանավեճը՝ ուղղված մետաղի ու իրի սլաշտամունքի և դրա պատկերմանը հատկանշական կոտրատվող տողերի դեմ:

Մահարին այս շրջանում Չարենցի աղդեցությամբ փորձում է կիրառել նաև ամֆիբրաքոսյան ոտքեր (66, 18) և եռավանկ խառը շեշտադրությամբ չափեր (այդպես են գրված նրա «Իմ պատասխանը» և մասամբ «Մորս նամակը» գործերը):

Չարենցի աղդեցությամբ նա գրում է նաև ընկնող վանկերով բանաստեղծություններ, չարենցյան բառաձևերով ստեղծելով երրորդ պնդումներ:

...Ու կրկին / ես ուզո՞ւմ եմ... || օ՛ հիմա ինձ հուզո՞ւմ են,
Ամեն տեղ / փլուզո՞ւմ է || ու հառնո՞ւմ է / նոր... (66, 22):

Սակայն այս ձևերը սոսկ փորձեր են, որ հետևողական զարգացում չունեցան:

Մահարին բանաստեղծական կայուն տեսականերից այս տարիներին հատկապես շատ է օգտագործում գաղելի ձևը: Այս հարցում ևս նա հետևում է Տերյանի և Չարենցի ավանդույթներին՝ գրելով բազմաթիվ գործեր, որոնք ղետեղված են «Տիտանիկ» գրքի «Պատվանդանը—սյուսիս» (9 պաղել) և «Ողջակիզված գաղելներ» (13 գաղել) շարքերում: Ահա դրանցից մեկը.

Հին պանդոկում մեկ-մեկու դեմ լացինք գլխահակ,
Թվաց՝ լացը դարձի հուշ էր—լացինք գլխահակ:
Բացվեց վիհը օտարացման, մութ ու անհատակ,
Գինին այնքան թույլ, անուժ էր—լացինք գլխահակ (67, 42):

Հատկապես հուզիչ ու գրավիչ է նրա «Ուր որ գնամ՝ հետս կգա—սրնդահարդ իրիկնային» տողով սկսվող գաղելը:

Մահարու հանգաբանությունը ընդհանուր առմամբ աչքի չի ընկնում արտասովոր հնչյունանախշերով և դասավորությամբ. այս հարցում նա ղուսպ է և հետևում է դասական հանգաբանության օրենքներին՝ կիրառելով ճիշտ, երբեմն նաև մոտավոր հանգեր: Բայց քանի որ Մահարին իր սկզբունքների մեջ դեռևս անկայուն էր ու երերուն, ուստի նա ևս ինչ-որ չափով իր տուրքն է տալիս նոր ձևերին և արձագանքում «հուլանքի ու զանգի» զրնգոցներին, մասամբ թեքվելով «ռումբի» ու «աերոյի» բառապատկերների կողմը, որն իբր թե նոր երգի ուղին էր.

...Թող ձեր միտքը ուժ առած պոեզիի պես ահարկու
Դուրս գա գծից ու զնգա ու զարնվի Ձեր հոգուն,
Ու զրնգա, զիլ զնգա, զարկ լինի զո՛հ ու զարհուր,
Ու արևը պարզ խնդա, վառվի երա՛հ ու հուրհուր...
...նս զքիշ կանեմ ռումբ, պոեմներս անրո.
Ու ճանապարհ կը բանամ պոետների համար նոր... (66, 29—30):

Բանաստեղծության կառուցվածքի համաչափ ու ներդաշնակ բնույթից, արամադրության և խառնվածքի քնարականությունից բխում է նաև Մահարու խոսքի հնչերանգի մեղմությունն ու երգեցիկությունը, որը հազվադեպ ու արտակարգ երևույթ է «բառ բոմբի», «ռիթմ ռումբի» շրջանում:

Նոր ասպարեզ մտնող բանաստեղծներից շատերն այս շրջանում գտնվում էին երերուն վիճակի մեջ: Նույնիսկ իր էությունը այնպիսի նուրբ ու երգեցիկ մի բանաստեղծ, ինչպիսին Գ. Սարյանն էր «Շիրակի հարսանիքը» սյուսիսի առաջին տարբերակը 1925 թ. ասպարեզ հանեց հասվող տողերով ու խաղացկուն ուրիշներով:

Կանոնավոր և նորաձև անկազմակերպ տաղաչափական տեսակների մեջ տատանվում էր նաև Վ. Նորենցը. մեկ հետեւելով իր օրերի գրականության օրենսդիրներին [օրինակ՝ «Կալծոռիկներ» բանաստեղծությունը «Օրերի ճամփին» գրքում (1925)], մեկ՝ շարունակելով գրել դասական կարգ ու կանոնի ծանոթ նվագների ազդեցության տակ:

Նորերի մեջ տաղաչափական նորույթները իրենց կիրառությունը գտան հատկապես Վ. Ալազանի, Մ. Արմենի և Ն. Զարյանի սոսիալայում:

Ալազանի գրելաձևի անսովորությունը դրսևորվեց նախ «Մուրճ» ամսագրի № 4-ում տպագրած «Մենք» բանաստեղծությամբ, ուր նա սողերն ու բառերն այնպես էր դասավորել, որ ստացվել էր հնգաթև աստղի ձև ունեցող մի բան. փաստորեն նա վերցրել էր կաղապարը և սովորական բառերն ու տողերը լցրել մեջը: Այնուհետև նրա խոսքի տաղաչափական պատկերը իր ավարտուն տեսքն է ստանում «Հրաբխապոեզիա» (1923), «Աշխատանքային» (1924), «Օրիորդ Օլգա» (1925), «Գյուղի գիշերը» (1925) գրքերում: Հետեւելով ժամանակի ձևարարության ընդհանուր շարժմանը, մասամբ ազդվելով Վշտունուց, նա հրապարակ է հանում այնպիսի գործեր, որոնք հստակորեն ցուացնում են ժամանակի միտումների իրական պատկերը և նշելի են գլխավորապես այս տեսակետից: Նրա «Հրաբխապոեզիա»-ն՝ ժխտված դասական բանաստեղծությունը փոխարինելու եկած նոր խոսքի ամենածայրահեղ դրսևորումներից մեկն է թե՛ թեմատիկայով, թե՛ տաղաչափությամբ: Թեմատիկան նի հերքումն է և նորի հաստատումը, իսկ տաղաչափությունը... տաղաչափություն ըստ էության չկա, դրա փոխարեն իշխում է հետտորական, ագիտացիոն խոսքի ձևը, որն էլ ըստ հնչերանգի ձևավորում է որոշակի ութմ և մի կերպ կազմակերպում բառերի ցուր ու ցրիվ շարքերը: Ամբողջ գիրքը կառուցված է այնպես, որ հնարավոր լինի օգտագործել հրաբխաբառեր, այդ հրաբուխ բառը դարձնել գլխավոր թեմա և բառերը շարել իրար տակ այնպես, ինչպես Վշտունին էր անում «Զանգահար» բանաստեղծության մեջ: Փաստորեն գերագույն պաշտամունք է դառնում ոչ թե նոր նյութի խոր ու ճշմարիտ բացահայտումը, այլ՝ հեղաբեկված օրերին հատկանշական սիմվոլի հայտնագործումը, որը մի դեպքում զանգն է, մեկ այլ դեպքում՝ հրաբուխը:

Դեն տարիք

հեռո՛ւ—

գրիչները ձեր—

մեղկություն ու տեր,

քնարները ձեր—

դատարկ ու սին.

և լսեք ինձ

որ կանգնած Գալիլեյ ուսին,

ձեզ համար կերպեմ—

հրաբխապոեզիա,

Հրաբխամա՛րը: ~
...լսե՛ք,
լսե՛ք,—
...աշխարհներ հրաբխածարա՛վ,
լսե՛ք
ռաբո՛ւի պոետիս հրամանն—

հրե՛
ու ելե՛ք հրաբխաբե՛մ,
հրաբխամա՛րտ:
հրաբխամա՛րը,
մա՛րը,
մա՛րը,
հրաբխամա՛րը (6, 7, 13):

Այս ամենի հետ մեկտեղ նաև դառերի հրաբխախուրց, հրաբխալո-
զունգ, հրաբխահրավեր, հրաբխապարադ, հրաբխակոչ, հրաբխագոչ,
հրաբխահույզ՝ ավելացրած լավաներն ու ժայթքումները:

Պոեզիան վերածվում է կանչերի, հրամանների տարափի, վերած-
վում լսվունգի, կուռ ու տարողունակ պատկերներից փոխարկվում ա-
ռանձին բառերի, տաղաչափությունը դառնում է շեշտված բառերի ու
տողերի մի երերուն հորինվածք, ուր կարելի է մտցնել բազմաթիվ նոր
բառեր, հանել եղածներից շատերը և բնավ չզգալ չափի կոտորում, ռիթմի
աղավաղում: Արտասանական հնչերանգին հարմարեցված ռիթմը շատ
առածգական է և սահմաններ չճանաչող, այն կարելի է անսահմանո-
րեն ձգել-երկարացնել կամ սեղմել-կարճացնել: Իսկ դա նշանակում է,
որ թուլանում է տողի ռիթմական նշանակությունը, բառի տաղաչափա-
կան դերը: Նույն հաջողությամբ բառերը կարող են իրար կողք զրվել
կամ տրոհվել ու բաժանվել առանձին տողերի՝ միայն թե բարձրացող
հնչերանգով շեշտվի տողավերջը և ապահովվի բառերի որոշակի հնչյու-
նական կապ, առանց որի իսպառ կվերանան բանաստեղծության սահ-
մանները: Եվ Ալազանը տողերն իրար կապելու համար՝ Վշտունու հետե-
վությամբ սկսում է օգտագործել հնչյունախաղեր ու բառախաղեր, որոնք
բացարձակապես ոչինչ չեն ավելացնում խոսքին. միայն մի քիչ սոսինձ
և այն էլ վատ տեսակի:

Բացի այս կարգի ստեղծագործություններից, Ալազանն ունի նաև
մի շարք բանաստեղծություններ («Ռաբկոր», «Մարոն», «Բանվորուհին»,
«Օրեր», «Կոմերիտ Անուշը»), որոնք զրված են կանոնավոր տաղաչափու-
թյան օրենքներով: Այդպես է զրված նաև 1922 թ. հրատարակված «Տա-
րիների խաղը» պոեմը: Սակայն այս գործերը առանձին հետաքրքրու-
թյուն չեն ներկայացնում:

Մկրտիչ Արմենի հրատարակած բանաստեղծական զրբերը («Կոմսո-
մոլիա», 1925, «Երկաթավորվող երկրի երգեր», 1927, «Գաղաչին երազ»
1931, զրվել է 1925-ին) և մամուլում ցրված շատ բանաստեղծություն-
ներ ժամանակին արժանացել են Չարենցի դրական գնահատականին:

«Կոմսոմոլիա» գրքում զետեղված գործերը նա համարում է «շնորհալի և առույգ գրվածքներ» (84, 186), միաժամանակ նշում «որ նա, իբրև գրող, միանգամայն նոր է և ինքնուրույն» (84, 184): Իկյա խոսքերն առ-
ված են այն օրերին, երբ մոլիգնում էր բանաստեղծական գորշությունը և ում մեջ մի քիչ շնորհք էին տեսնում՝ ցանկանում էին ոգևորել, խրա-
խուսել և առաջ քաշել:

Արմենը ևս իր ժամանակակիցների նման երկաթի և մեքենայի գրո-
հի ոգևորված փառաբանողներից մեկն էր, «երկաթե սիմֆոնիայի» (17, 7) ջերմեռանդ պաշտպանը:

Ողջո՛ւյն, ողջո՛ւյն երկաթի գալիք...
Որ ելնում ևս այժմ լեռներում...
...կմտեն ևրկիրն այս, հաստատուն քայլերով
Պողպատե գոլթանը երկաթե ձին... (17, 3, 12):

Նույն մոտեցումն առկա է նաև այլ բանաստեղծությունների մեջ («Կա-
նալը—Լենինական», «Արշալույս»): Երկաթավորվող երկրի առօրյան
դարձնելով ստեղծագործության նյութ, Արմենը, այնուամենայնիվ,
հեռու է մնում այդ ամենի երկաթաձայն պատկերումից: Նա ավելի
հետամուտ է դասական գրեհաձևի մասնակի վերափոխման, անգամ
պահպանման, քան թե հիմնավոր վերակառուցման: Իրենց բովանդա-
կային հիմքով փոփոխվում են միայն պատկերները, փոխվում է սլա-
կերը կազմող բառերի շարահարման կարգը՝ երգեցիկ տոնը փոխվում
է ավելի չոր ու կտրուկ հնչարտաբեման, որը մասնակիորեն վերաձևում
է խոսքի ուժով, բայց ընդհանուր առմամբ պահպանվում են տաղա-
չափության ծանոթ տարբերակները: Եվ ստացվում է մոտավորապես
այսպիսի պատկեր.

Լենինական! մարտի դեմ տանկա.	$9 = 4 + 3 + 2$
Լենինական! ավտո թեթևաշարժ.	$10 = 4 + 2 + 4$
Իսկ եթե պայթե նոր փոթորիկ,	$9 = 3 + 2 + 4$
Լենինական! կրասնոարմեյեց ևս վարժ:	$11 = 4 + 5 + 2$

(18, 4)

Ընդհանուր նկարագրով կանոնավոր տաղաչափական համակարգը
ենթարկվում է շնչին փոփոխությունների՝ ներքին և արտաքին չափերով
անհավասար են դառնում տողերը, հանգաբանությունը դառնում է ան-
կանոն. երբեմն՝ մոտավոր, երբեմն՝ ճիշտ, երբեմն՝ առձայնությային: Իսկ
այն նորաձևությունները, որ նա փորձում է կիրառել իր խոսքի մեջ, հե-

տեղից և ու կրկնություն արդյունք են: Դրանք կամ հնչյունական խաղեր են:

Թունդ առ թունդ

Թնդում են թմբերը դեմի:

գունդ առ գունդ

ընկնում,

ընկրկում են անկրկնելի թմբի (16, 11).—

կամ բառերի շարդարացվող տողադարձումներ (16, 20, 21, 27):

Արմենի տաղաչափության ընդհանուր սլափերը հին և նոր ձևերի հաշտեցման, համատեղման փորձ է, որը որպես սկզբունք թեթևակիորեն առանձնանում է ժամանակի բուռն ծայրահեղությունների հենքի վրա:

Սովետահայ սյունիայի ձևավորման առաջին իսկ տարիներից ակտիվորեն զրական ասպարեզ է նետվում նաև Ն. Զարյանը՝ դառնալով իր ապրած օրերի գեղարվեստական տարեգիրքը ստեղծող ամենահռույն և բեղմնավոր գործիչներից մեկը: Սկսած 20-ական թթ. մինչև 60-ական թթ. նա հետևողականորեն արձագանքեց կյանքում տեղի ունեցող զրեթե բոլոր իրադարձություններին և, խարխափումներով ու սխալներով հանդերձ, փորձեց գտնել իր օրերի ոգին, կերպավորել օրերի շարժումը՝ դառնալով իր սերնդի կենդանի և հնչելու ձայներից մեկը:

20-ական թթ. հրատարակած շատ բանաստեղծություններ ու գրքեր («Հրանուշը», «Զին աղջիկ», «Նույնմբերյան օրերին», «Ջրանցքի կասույտ երկրում») տեսանելիորեն ներկայացնում են այն անբախտելի կապերը, որոնցով նա կապված է եղել իր օրերում տեղի ունեցող դեպքերին ու անցքերին: Նա ևս իր սերնդակիցների նման, զրական մուտքի առաջին իսկ տարիներից, ընկավ ստեղծագործական բուռն ու ակտիվ բախումների մեջ և իր ժամանակի հրամայականով փորձեց հայտնաբերել կյանքի կենդանի նյութը և կերպավորման նոր ու անսովոր ձևեր որոնել:

Նա, գիտակցելով արվեստի և նյութի համատեղման տեսակետից առաջացող դժվարությունները, փորձում է չընկճվել դասական բանաստեղծության առաջ և համառորեն, թեկուզև որոշ թերացումներով, հասնել իր նպատակին ու անսպասանորեն գտնել նյութից բխող ասելիքի կերպավորման նոր ձևը:

Դրչովն իմ պրոլետ սյունի,

Իմ կուպիտ անտաշ տողերով՝

Մանյակներ մաքուր մարդարտից

Դիտեմ, որ շարեւ չեմ կարող:
 Հանգերս կը հնչեն կոշտ,
 Քառերս ոմանց գոհիկ,
 Եվ այն ո՞ր բանակն է քնքուշ
 Նազանքով գնում գրոհի (41, 5):

Ն. Զարյանը զգալով, որ իր արածը դեռևս հեռու է բանաստեղծական կատարելությունից, շարունակության մեջ ասում է, որ ինքը միայն ճանապարհ է բացում ասպագա Հոմերոսների ու Պոուկինների համար:

Ն. Զարյանի այս շրջանի գործերի տաղաչափությունը բնութագրվում է չափական մի քանի համակարգերի համատեղման փորձով: Ընդհանուր նկարագրով վանկական համակարգը տեղ-տեղ ընդունում է վանկաշեշտական, տեղ-տեղ՝ համաշեշտ կազմություն: Կիրառվում են հիմնականում 8 վանկանի տողեր, որոնք ունեն հուսվանկ և երկվանկ ոտքերի խառը միացություն, դրա հետ մեկտեղ կան նաև հիմնական տողաչափից շեղվող տատանումներ՝ 7, 9 վանկանի տողեր: Ստեղծվում է անկայուն, խաղացկուն չափական ութմ, որի մեջ զգալի դեր է կատարում բառային և արտասանական շեշտը: Ահա մի տուն «Զին աղչիկ» պոեմից.

Իսկ այնտեղ՝ սպիտակ ու հարուստ՝	$9 = 3 + 3 + 3$
մինչև լույս սեղան նստած՝	$7 = 3 + 2 + 2$
այդ շինի չքնաղ թասերում	$8 = 3 + 2 + 3$
ուտում են ու խմում շամպայն:	$8 = 3 + 3 + 2$
(42, 4)	

Այստեղ մոտավոր վանկական հիմքով փաստորեն ձևավորվում է համաշեշտ ոտանավոր: Այս սկզբունքով են գրված նաև «Հրանուշը», «Ջրանցքի կապույտ երկրում» ժողովածուի մեջ զետեղված բանաստեղծությունների մի մասը, նաև շնչին բացառություններով՝ «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմը:

Ն. Զարյանի խոսքի հնչերանդային արտաբերվածությանը սկզբից եկթ հատկանշական է արտասանական, հոստորական, մասամբ ճառային ասքի ձևը: Նրա տողերը իրենց դասավորությունը գտնում են հիմնականում ասելիքի արտասանական հնչերանգին համապատասխան, որը կարգավորում է պատկերը և ընթացքի մեջ զցում ութմը:

Ն. Զարյանի խոսքի ութմի մեջ կան որոշ տարրեր, որոնք մատնում են նրա կրած ազդեցությունները մի կողմից Չարենցից, մյուս կողմից՝ Վշտունուց: «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմի ութմը որոշ դեպքերում հիշեցնում է տաղաչափական այն որակը, որը կար Չարենցի «Ամենապոեմ»-ում և «Չարենց-նամե»-ում: Կարելի է մատնանշել այն, որ 8

սողանի վանկական հիմքով համաշեշտ ոտանավորը իլ հավաք և տրոհ-
ված տեսքով, այս տարիներին շրջանառության մեջ դրեց Զարենցը, որից
օգտվեցին շատերը, այդ թվում և Զարյանը: Իսկ Վշտունուց եկող ազ-
դեցության հետքերը հիմնականում նկատելի են խոսքի հնչյունաբանու-
թյան և հանգային կառուցվածքի մեջ: Սակայն ազդեցության հետ մեկտեղ
պետք է հաշվի առնել և այն, որ նա հետևում էր ժամանակին տարածված
ձևերին և իր տուրքը տալիս դրանց: Օրինակ, նա ստեղծում է այսպիսի
տողեր.

Հուրհուրան Հրանուշն էր նախագահում:

Հրատապ Հրանուշն էր նախագահում (39, 1, 5):

...Շիրակի լուրերը հին

Զիման չէին,

...Շիրակի չլստ լուրերը շոր էին:

...է՛յ—Մենք, մե՛կ-միածո՛ւլլ

Աշխատանքը տա՛ք տանհեր,

Տա՛նք,

լարենք, ճիգերը ճկուն

կառուցե՛նք,

կառուցե՛նք,

կառուցե՛նք

կո՛ւտ:

(43, 17, 9)

Այս գործերը ժամանակին ենթարկվեցին քննադատության. «Որպեսզի
աղմուկ բարձրացնի, ն. Զարյանը բոլոր ֆուտուրիստների նման դիմում
է անմիտ բառախաղի» (ն, 1926, № 1, էջ 259): Սակայն ուրախալին
այն է, որ այս մոտեցումը Զարյանի համար միտում չի եղել և ավելի
բնորոշ է հիմնականում «Զրանցքի կապույտ երկրում» ժողովածուի մեջ
դետեղված գործերին: Սա ասվում է նրա համար, որ հատկապես այդ
գրքում են հավաքված այն բանաստեղծությունները, որոնք, արձագան-
քելով ժամանակի պահանջներին, քիռապրումի ու պրոպեղների, հու-
զանֆի ու զանգի, հրաբխապոեզիայի ու հույզերի հեյզերի տրամա-
դրություններին, բերում էին ավելացնելու աերոկարոտի, աերոկամֆի և
աերոդջույնի նոր պատկերներ.

Կյանքը հիմա ակրոպլան,

Աերոկյանք...

...երկնքի բիլ արտերով

Սավառնում են հետու

Աերոներ շարքով—

Աերսել,

Աերոսել,

Աերոդրոգ,

Ֆուրգոն:

Ողջուն հալևոր սելից,

Ողջուն թոչնասելիդ,

Ողջուն (43, 36):

Իսկ հանգաբանության և հնչյունաբանության մեջ ազդեցություն-
ները երևում են հետևյալ օրինակներում. դուֆանչին—դու կանչի, Զան-
գուն—զանգում—զալարուն, ու տապ—ու ջրիդ շափ քափ (43, 45, 24, 26):

Նշենք նաև, որ Ն. Զարյանը ևս զերծ չմնաց ներկայացվող կրեուլթի ձայնական պատկերը ստեղծող տառամիացությունների կիրառումից:

Դնդացիքը՝

— Տրա՛ք, տա՛-տա՛ տա՛ք...

— Ճճա՛ք, ճա՛ք, ճա՛ք...

— Վըղ՛ղ՛ղ՛...

— Դումմմ...

(41, 25)

Բացի տարածված համաշխարհային խառը բնույթի տաղաչափական ձևերից, Ն. Զարյանը այս շրջանում փորձեր է անում նաև այլ համակարգերի յուրացման և կիրառման ուղղությամբ: Այս տեսակետից հետաքրքրություն է ներկայացնում նրա մի բանաստեղծությունը («Սեւվորը»)՝ գրված հիմնականում քորեյների և ամֆիբրաքոսների ղուգակցությամբ.

Ե՛լ է, երկա՛ր է, փռչի՛ է, բա՛ր է:

Սե՛ւը, դժա՛ր է, Լ՛ը դժո՛խք... (43, 35):

Ձափական ութմի այս որակը նոր նրբատուն է մտցնում վանկաշեշտական համակարգի ոտանավորների մեջ:

Ն. Զարյանը թեմատիկ և տաղաչափական տեսակետից այս տարիներին դեռևս գտնվում էր որոնումների մեջ, որը շարունակվեց և կադմակերպված տեսք ընդունեց հաջորդ գործերում:

Ընդհանուր առմամբ այսպիսի տեսք ունի 1922—28 թթ. սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը: Լինելով բանաստեղծական խոռոչի գլխավոր տարրերից մեկը՝ տաղաչափությունը չէր կարող մնալ անփոփոխ վիճակում և չենթարկվել բանաստեղծական նոր օրինաչափությունների պահանջին: Եվ արդյունքը լինում է այն, որ գեղարվեստական մտածողության, պատկերային հյուսվածքի, նկարագրվող նյութի ութմական ընկալման նոր ձևերի հետ մեկտեղ, վերափոխության է ենթարկվում նաև տաղաչափությունը: Նպատակը մեկն էր՝ գտնել նոր նյութին համապատասխան կերպավորման նոր ձև: Ու թեև այս միտումը նյութի պատկերման և կերպավորման տեսակետից չի հասնում գեղարվեստական լուրջ նվաճումների, ավելին՝ ընկնում է ծայրահեղությունների մեջ, որը ի վերջո սպառնում էր ոչնչացնել ճշմարիտ պոեզիան, այնուամենայնիվ, իրենից ներկայացնում է հետաքրքիր ու անօրինակ մի պատկեր: Բանաստեղծության նյութի ու ձևի վերակառուցման այս փորձերը անհետևանք չեն անցնում. հետագայում, ավելի լուրջ մոտեցմամբ, այս որոնումների և դասական սկզբունքների համակցմամբ, ձախության շրջա-

նի փորձությունների դարոցն անցած որոշ բանաստեղծներ հասնում են լուրջ հաջողությունների: Տաղաչափության վերակառուցման այս ծայրահեղ փորձերը ունեն դրական մի կողմ՝ այն, որ բանաստեղծների առջև խնդիր է դրվում ստեղծելու նախորդներին չկրկնող (ավելին՝ ժխտող) նոր ձևեր, որը և առիթ է դառնում տարերայնորեն հայտնաբերելու մինչ այդ անծանոթ ութմական նրբերանգներ, որոնք աստիճանաբար հղկվելով և ենթարկվելով նոր պատվաստումների՝ թարմություն են մտցնում տաղաչափության անշարժ ու կայուն թվացող ձևերի մեջ:

ԴԱՍԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՎ
(1929—1940)

1

1925 թվականից սկսած խորհրդային պոեզիայի մեջ նկատվեցին ձախ տրամադրությունների հաղթահարման միտումներ։ Ու թեև ոմանց մոտ այդ շրջանը, հատկանշական մոլորություններով հանդերձ, շարունակվեց դեռ էլի մի քանի տարի, այնուամենայնիվ, գրականության դարգացման ուղին ճիշտ պատկերացնող գրողները, մեր իրականության մեջ առաջին հերթին Չարենցը, անմիջապես կանգնեցին գրական ճիշտ ճանապարհի վրա։ Չարենցի ճիշտ կողմնորոշումը ձևավորվեց 1924—1925 թթ. արտասահմանյան շրջագայության ժամանակ։ Այդ կողմնորոշումը նոր ու դժվարին խնդիրների առաջ կանգնեցրեց բանաստեղծին և նրան մղեց անասելի դժվար մաքառումով վերագտնելու ճշմարիտ պոեզիայի կորած մայրուղին։ Ինչքանով որ 1922—1925 թթ. հայ խորհրդային պոեզիայի անցած ճանապարհի համար փաստաթղթային նշանակություն ունեն «Երեքի դեկլարացիան», «Ստանդարտ»-ի ծրագիրը և շատ այլ հոգվածներ ու ելույթներ, նույնքան կարևոր նշանակություն այս նոր փուլի համար ունեն Չարենցի ծրագրային ստեղծագործությունները՝ ըսկըսած «Պոեմ հերոսական»-ից մինչև «էպիքական լուսաբաց» և որոշ հոգվածներ ու նամակներ։ Այն ամենը, ինչ պոեզիայի ճանապարհի համար 24—25 թվականներին զգաց Չարենցը՝ միայն մի քանի տարի հետո դարձան ընդհանրական և 20-ական թթ. վերջերին ու 30-ական թթ. սկզբներին ընդունեցին սխեմատիկ մի դեմ տարվող անհաշտ պայքարի տեսք։ Ճիշտ է, թեև սխեմատիկ մի դեմ տարվող պայքարը ոչ թե տեղական, այլ համամիութենական նշանակություն ունեցող երևույթ էր, այնուամենայնիվ, այդ ամենի համար տեղում հիմք նախապատրաստեց

Չարենցը, առանց որի գործուն մասնակցության ամեն ինչ գուցե և ընդունեն ալ տեսք:

Արտասահմանից իր բարեկամներին գրած նամակներում Չարենցը բարձրացնում է այնպիսի հարցեր, որոնք աստիճանաբար պետք է դառնային հայ խորհրդային պոեզիայի նոր փուլի առանցքային ճանապարհը բաց անելու կարևոր ուղեցույցներ: Ինչպես նշում են հուշագիրները արտասահմանյան շրջագայության ընթացքում «դասական արվեստագետների ստեղծագործությունների ազդեցության տակ արմատական հեղաշրջում է կատարվում Չարենցի տեսակետների մեջ» (58, 73), և նա, դասականության բարձր շափանիշներից ելնելով, նոր խնդիրներ է դնում նախորդ տարիներին այնքան ոտնահարված և զարգացման բնականոն ուղուց դուրս ընկած գրականության և արվեստի առաջ: Գրական նոր հուն մտնելու մեծ ցանկությամբ նա այսպիսի սողեր է գրում. «Իսկ մենք ի՞նչ էինք անում.— Կարծում էինք աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտականերով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն: Եվ կարծում էինք, որ դա է այն իսկական արվեստը, որ հարկավոր է պրոլետարիատին» (84, 425—426): Այս մտքերն աստիճանաբար դառնում են գրական ծրագիր և իրենց մարմնավորումը գտնում բազմաթիվ ստեղծագործությունների մեջ: Իսկ որպես շրջագարձի բնաբան՝ դասական զգաստությամբ հնչում են «Պոեմ հերոսական»-ի մուտքի տողերը.

Լեֆյան թմրուկը թողած մի կողմ,
Հատվող տողերը նետելով դեռ,
Կրկին խրթին մի խոր դողով
Առնում եմ յամբ ևս ու քողաղոտ,
Որ մեր պայքարը քնարերգեմ:
... Ելել էր կյանքը հունից երեկ
Ու կոտրատում էր խութերն իր հին.
Հատվող տողեր էր երեկ բերել
Պոեմներին իմ ու երգերին... (81, 227):

Ստեղծագործական այս շրջագարձը Չարենցի և մյուսների մոտ որբան կարևոր է թեմատիկայի հարստացման, նյութի գեղարվեստական մարմնավորման, սեթեկեթանքի հաղթահարման և համանման այլ կողմերի առումով, նույնքան կարևոր է նաև ռիթմի ու տաղաչափության տեսակետից: Ուստի, նպատակահարմար է այս տարիների գաղափարական-գեղագիտական դիրքորոշումների քիչ թե շատ ամբողջական

հենքի վրա միայն շարունակել տաղաչափական նոր որակների քննության գործը:

Չարենցի «էպիքական լուսաբաց»-ի հրատարակությունը և սխեմատիզմի դեմ սկսված պայքարը զուգադիպեցին: Այդ պայքարի հիմքում ընկած էր Չարենցի գործունեության ծրագիրը, որի հանրագումարն է «էպիքական լուսաբաց»-ը: Էպիքականությունը Չարենցի համար ունի ոչ միայն բառացի նշանակություն, որի էությունն էր ներկայի մոռումնասլաց պատկերի կերտումը, այլև՝ զգալիորեն փոխաբերական: Էպիքականությունն ասելով՝ նա հասկանում էր լուրջ, ծանրակշիռ, մնայուն ու անսխեմեթ արվեստը:

1930 թ. գրած «Մուսայիս» բանաստեղծությունը կարևոր մտքեր է պարունակում գրողի անցած ճանապարհի, անկումների, սխալների և անելիք գործերի մասին: Սառն ու սթափ հայացքով Չարենցը վերանայում է մի բանի տարի առաջ գրած իր գործերը, իր ունեցած խոհերն ու մտքերը և ավելի խիստ, քան սրևէ մեկը կարող էր լինել, դաժան խոսքեր ուղղում ինքն իրեն.

երևեալական մի խանդավառանքով
ես Ի՞րն ընտրեցի իբրև հարսնացու,
եվ Երգս դարձաւ անուծ ու անթով,
եվ մայրովեցի իրերի բանտում,
եվ զլիս իջաւ մառախուղը ցուրտ (83, 9):

Սակայն այս ամենն արդեն անցած ճանապարհ էր բանաստեղծի համար, նրան դեպի լեռան զագաթը տանող ուղիներն էին դյուրում. «Անշափ դժվարին մի ճանապարհով» վերադառնում է նորից աղնիվ զգացմունքների և ճշմարիտ պոեզիայի խստաբարո մուսան: Ու այս ամենը տոն ու ցնծություն է բանաստեղծի համար, քանի որ նա վերագտնում է այն ամենը, ինչը կորցրել էր իրենց հունից դուրս եկած օրերի ճանապարհին: Այս ոգևորության մեջ մեկ անգամ չէ, որ նա հպարտորեն հայտարարում է՝ «ես այն չեմ այլևս»: Չարենցը մեծ թռիչքով պոկվում է «նեղլիկ արահետների» և զրական ճահճի մանրացնող, առաջընթացը կասեցնող մթնոլորտից և թևում դեպի վերև, անսահմանորեն վերև: Չարենցը հեռանում է մանր ու շնչին «ռեկլամային» զրականության ոլորտից, «թուլուն խոսքի» հեշտ, գայթակղիչ և առանձնապես ոչինչ չտվող ակունքներից և ճանապարհ տալիս մեծ ու վսեմ զաղափարներին՝ իրեն հռչակելով առաջին հերթին ներկայի բանաստեղծ. «Ներկա՛ն է հիմա իմ դեմ աղմկում», «Հաղար թելերով քաշում է ներկան» (83, 19, 39): Չարենցը միշտ էլ ներկայի բանաստեղծ

է եղել, սակայն ներկայի հանդեպ ունեցած այս նոր վերաբերմունքը տարբերվում է հնից, քանի որ բերում է որակական նոր մակարդակ: Այս տեսանկյունից՝ արդեն միանգամայն այլ արժեք է ստանում անցյալի գործը.

Ինչ դրել ենք մինչև հիմա՝
Եղել է լոկ առաջաբան
Մի վիթխարի երգի համար,
Որ գալու է, բայց դեռ չկա (83, 27):

Զարենցը գրական գործի ասպարեզում առաջադրում է խիստ ուղղաստ մոտեցում. այլևս ոչ մի վիջում «ճղճիմ, հիմար հիացմունքին», քանի որ դա գրողին պահում է մակերեսի վրա և հիմք դառնում քաղցկեղի պես աճող և գրականությունը դեպի մահացում տանող սխեմատիզմի համար.

Տրված է մեզ երգի անեզրական շնորհք,
Տրված է թափ, թուխք, մտքի խոյանք ու թև —
Իսկ մենք սահում ենք դեռ զարմանալի թեթև,
Այն փոշեպատ, մաշված ուղիների հունով,
Որ հունն է բույժ մտքի, տրաֆարետի, սերտած
Նրկու խղճուկ հանդի, երկու կոտած
Դատողության,— (թեկուղ հիմնականում
Դատողությունն այդ վեհ է, սակայն հաճախ
Բզկտում են նրան, փետրահանում
Ու կմախքը նրա խեղճ ու կրակ
Թրջում ճղճիմ, հիմար հիացմունքի թուքով...): (83, 35):

Ստեղծագործական նոր որակի համար տարվող պայքարում Զարենցը նորից ձեռք է մեկնում դասական գրականության մեծերին և ուղիներ փնտրում նրանց մոտենալու համար: Նրա խոհերին ու մտքերին ուղեկցորդ է դառնում «արդիականության նավից դուրս նետված» դասականը՝ Ա. Պուշկինը, նրա զրուցակիցներն ու առաջնորդներն են դառնում Դանտեն ու Գյոթեն, Հայնեն ու Թումանյանը, իսկ իր մտերմիկ տրամադրությունները նա վերստին սկսում է կիսել մերժված ուսուցչի՝ Վ. Տերյանի հետ, սրբազան աղոթքի պես հնչեցնելով կանչի ու վերադարձի խոսքեր. «Վերադարձի՛ր, օ, վերադարձիր...»:

Սխեմատիզմի խրտվիլակից դեպի լիաթոք ու հարուստ կյանքով ապրող մարդը տանող գրական այս ճանապարհը հարթ ու դյուրին չէր Զարենցի համար, փուշ ու տատասկ տրորելով էր նա գնում առաջ, իսկ գրական ճահիճը մոլեգնում էր ու սպառնում, վարկաբեկում ու ան-

տեղի քննադատում նրան: Ահա մի քանի քաղվածքներ ժամանակի մամուլից. «Մեր պոետի այս «այլակերպությունը»—Ֆիկտիվ է: Նրա պոեզիայում մենք գտնում ենք մեղ լավ ծանոթ հին գծերը... Այս զրքում էլ նախկին ինդիվիդուալիզմը չի մեղմացել: Ընդհակառակը՝ պոետի դատողությունների, հոգեբանական ինքնափոփոխումի և ինքնաքերումի մեջ շարունակ աչք է ծակում այդ ինդիվիդուալիզմը: ...Այս դուռ լեֆյան փեցիդիվը մեր պրոլետարականության մեջ—իդեոլոգիական մի քայլ է դեպի ետ» (ՆՈՒ, 1930, № 1—3, էջ 150): «Ստեղծագործական խնդիրներում պայքարելով սխեմատիզմի դեմ Ե. Չարենցը սայթաքել է, նա ոչ միայն չի լուծել պոեզիայի ստեղծագործական շրջադարձի խնդիրը, այլև կլասիկների իդեալիստական ըմբռնումը փոխադրել է մեր պոեզիայի մեջ»,—գրում է Հ. Մկրտչյանը և այնուհետև զրքում գտնելով «իդեոլոգիական սխալներ», «իդեալիստական երկվություն» և բանաստեղծին համարելով «ծայրահեղ ինդիվիդուալիստ» ու «սուբյեկտիվ իդեալիստ», ոչ ավել ոչ պակաս հայտարարում, թե՛ «Մեր պոետիան պետք է բնթանա տրամագծորեն հակառակ ուղիով» (ՆՈՒ, 1932, № 2, էջ 148): Այս կարգի կարծիքները կարելի է բաղմապատկել, սակայն դա չէ կարևորը: Այս սնանկ մտքերը բնավ էլ չէին կարող կասեցնել Չարենցի թո՛ւչքը, այլ միայն՝ զայրացնել նրան, որի համար էլ գուցե ժամանակի հեռվից պետք է ներողամիտ լինել, քանի որ առանց դրա գուցե չգրվեին բանաստեղծի հրաշալի, սրամիտ ու սպանիչ էպիգրամները:

Չարենցի ստեղծագործական ծրագրի և պահպանողական ուժերի միջև այդ նույն ժամանակ ծայր առավ կրքոտ ու մոլեգին մի բանավեճ: Բանավեճն ուղղված էր հենց այդ պահպանողականների դեմ, որոնք արտաբուստ, թվացյալ ձևով, դեմ լինելով սխեմատիզմին, ըստ էության, այլ բառերով ու տեսություններով պաշտպանում էին այդ նույն սխեմատիզմը:

Ահող դրական պահանջները նոր խնդիրներ են դնում դրական գործիչների առջև: 20-ական թթ. վերջերին և 30-ական թթ. սկզբներին սխեմատիզմին հակադրվեցին տարբեր տեսություններ: Այսպես, Ռուսաստանում Երմիլովի կողմից առաջ քաշվեց կենդանի և ներդաշնակ մարդու լուղունգը, որի դեմ սակայն հանդես եկավ «Պրավդան», իր էջերում տեղ տալով Մ. Գոլֆանդի այսպիսի մտքերին. «Վնասակար են ներկայիս մոդայական դարձած «կենդանի», «ներդաշնակ» մարդու լուղունգները դրականության մեջ... Իրենելով մեծ մասամբ լուր ուղեղային ծագման արատրակցիաներ՝ այդ լուղունգները վնասակար են. մի կողմից ի-

րենց անբովանդակությամբ, իսկ մյուս կողմից՝ իրենց ապագասահար-
զալին բնույթի հետեանքով նրանք մատչելի են ռեակցիոն նպատակ-
ներով օգտագործելու համար...» (ՈՒ, 1929, № 112):

Մեղանում ևս սխեմատիզմի առիթով ծավալված խոսակցության
ժամանակ արտահայտվեցին տարբեր կարծիքներ՝ սխեմատիզմի դոյու-
թյունը օրինաչափ համարելուց սկսած՝ մինչև նրա դոյության բացա-
սումն ու քննադատումը: Այս խառնաշփոթ ժամանակներում, վախենա-
լով թարմ հոսանքների դալժակղությունից, եղան նաև զգուշավոր մար-
դիկ, որոնք սխեմատիզմի մասին այնպիսի կարծիքներ էին հայտնում,
որ փաստորեն ամրապնդում էին սխեմատիզմի հիմքերը: Այսպես,
«Գրական դիրքերում» ամսագիրը իր խմբագրականներից մեկում գրում
է. «...սխեմատիզմի դեմ մեղշանական ռեցիպտներով «պայքարելու» տևե-
ղենցները ավելի վտանգավոր են հանդիսանում, քան սխեմատիզմի ար-
տահայտությունները» (ԳԴ, 1930, № 8—9, էջ 36), իսկ «մեղշանական
ռեցիպտներ» համաբովում էին գրեթե բոլոր այն թարմ գաղափարները,
որոնք ուղղված էին սխեմատիզմի դեմ:

Սխեմատիզմի դոյությունը օրինաչափ համարողներից մեկը Հ.
Գյուլիքեվիչյանն էր, որը գրում էր. «Սխեմատիզմի շրջանը գրականու-
թյան մեջ նույնքան անհրաժեշտ է և օբյեկտիվորեն պայմանավորված,
որքան պրոլետարական ռեալիզմի առաջանալը: Սխեմատիզմը չի հար-
կավոր ոչ պարսազել, ոչ մեղադրել, այլ հարկավոր է ըմբռնել այն և
համապատասխան եղրակացությունների հանգել» (ԽՀ, 1930, № 80):
Իսկ մեկ այլ առիթով նա պնդում է. «Ես սխեմատիզմը համարում եմ
պրոլետարական գրականության օրինաչափական զարգացման փուլե-
րից մեկը» (ԳԴ, 1930, № 8—9, էջ 56): Սխեմատիզմի արդարացումը
փաստորեն նպաստավոր պայմաններ էր ստեղծում նաև նրա հետագա
բարգավաճման համար: Այս տեսության դեմ առարկում էր Գ. Վանոն-
դեցին, զոռնելով, որ թեև սխեմատիզմն ունի առաջացման որոշ պատ-
ճառներ, «բայց բնավ անհրաժեշտ չէ պրոլետարական գրականության
զարգացման համար» (ՆՈԻ, 1930, № 4—5, էջ 102): Այս սկզբունքներն
էին բնկած նաև պոեզիայի հարցերի շուրջը ծավալված բանավեճի ժա-
մանակ նրա ներածական խոսքի հիմքում: Գտնելով, որ պոեզիան ճշնա-
ժամ է սպրում, նա, միաժամանակ, փորձում է ձևակերպել նաև սխե-
մատիզմի էությունը. «Սխեմատիզմը ֆորմալ մտածողություն է, նա չի
անցնում մտածողության բարձր սահմանները, չի անցնում դեպի առար-
կայի էությունը և մնում է առարկայի արտաքին սահմաններում և ար-

տաքին սահմաններով չափվում է նրա ամբողջ խմացությունը այդ առարկայի մասին» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 33):

Այս բանավեճի ժամանակ ելույթներ են ունենում Ն. Զարյանը, Գ. Դեմիրճյանը, Ս. Տարոնցին, Վ. Գրիգորյանը, Ալազանը, որոնց ելույթները Վ. Նորենցի և Գ. Մահարու ուղարկած նամակների հետ մեկտեղ տպագրվում է «Գրական դիրքերում» ամսագրում (1930, № 6): Բանավեճն ըստ էության ներկայացնում էր բանաստեղծական երկու ուղղությունների բախում, որոնց կրողներն էին Ն. Զարենցն ու Ն. Զարյանը: Բանավեճի ժամանակ սխեմատիզմը ներկայանում է Ն. Զարյանի օրինակով, որի դեմ խոսում են գրեթե բոլորը. «Սխեմատիզմի ամենափայլուն օրինակը Ն. Զարյանն է մեր պրականության մեջ, նրա պոեզիան զուրկ է շնչից և զղացմունքներից, կամ ավելի շուտ նման է թիթեղածաղիկների, որոնք արտաքինով լավ են, բայց ներքին բովանդակությունից զուրկ» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 45),—ասում է Վ. Գրիգորյանը: Այս առումով շատ խոսուն ու իմաստալից է ամսագրի նույն համարում ղեկավարած Հովհ. Շավարշի ծաղրանկարը՝ «Տեսարան պոեզիային նվիրված դիսպուտից» վերնագրով: Պատկերված է սխեմատիզմի խրտվիլակը. Ն. Զարյանը պաշտպանում է այն և սուր ճոճում Վ. Գրիգորյանի դեմ, սուրը ձեռքներին խրտվիլակի վրա են հարձակվում Ս. Տարոնցին, Վ. Գրիգորյանը, Գ. Մահարին, Ս. Վահունին, Վ. Նորենցը, մի անկյունում դարմացած նստել է Գ. Դեմիրճյանը, Ա. Խնկոյանը «ցավին անտեղյակ, դավին անտարբեր» ծաղիկը ձեռին ծիծաղում է, իսկ վերևի մի անկյունից խորհրդավոր սառնություն բայց տեսարանին են հետևում Ն. Զարենցն ու Ա. Բակունցը:

Բանավեճին մասնակցողները սխեմատիզմի առիթով շոշափում են նաև գրական կողմնորոշման, ստեղծագործական վարպետության և բանաստեղծության նրբին առանձնահատկությունների բացահայտման մի քանի հարցեր: Վերջին խնդրի առումով համարձակությամբ, անկեղծությամբ ու թարմությամբ հատկապես առանձնանում է Գ. Մահարու ելույթը, որն ինքը շատ դիպուկ բանաձևել է Զարենցի «էպիքական լուսաբաց» գրքում ղեկավարած «խոհ» բանաստեղծության մի տողով՝ «Ընդունում եմ ինձ այնպես, ինչպես կամ»: Այսինքն՝ բավական է ինչքան մեղ կեղծեցինք, ծամածովեցինք, լինենք այն, ինչ կանք և խոսենք այնպես, ինչպես մտածում ենք: «Տխրություն և թախիծ կա այդ երգերում.— «Ո՞վ ասաց որ պրոլետարիատն իրավունք չունի տխրելու»... Ինչո՞ւ մենք մեր հորթային հրճվանքը փաթաթենք պրոլետարիատի վզին, ո՞վ է մեզ իրավունք տվել ամեն ինչին լաթով «զարդարելու» նրան: ...Ինչո՞ւ չասել,

չնշել, չշեշտել, չկրկնել այն, որ բանաստեղծությունը, պոեզիան «մի փոքր» այլ բան է... Մոտենանք մեր օրերի պրոբլեմներին ոչ թե քաղ-գրագիտական գրքերից և մասույանիներից ծծած «մտքերով», այլ մեք զգացմունքներով, այնպես ինչպես նրանք կան և զարգանում են դիա-լեկտիկորեն ժամանակի հետ, առանց արհեստական թախիծներ ստեղծելու և առանց հորթային հրճվանքով արջի ծառայություն մատուցելու մեր ստեղծվող պայծառ գրականության, գալիք սերունդների կողմից չհորջորջվելու համար «ապաջան սերմանող անբերրի երկրի» (Նարեկացի)», — գրում է նա (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 54): Զարեհի «էպիքական լուսաբաց»-ը շատերի մեջ բորբոքել էր ազնիվ ստեղծագործական կրակ և մղում տվել մեծ պատասխանատվությամբ խոսելու գրական գործի մասին: Այս կամ այն չափով Մահարու տրամադրություններին մոտ էին նաև Նորենցի, Տարոնցու և մյուսների ելույթները:

Մի քանի տարի առաջ դասական գրողներին ակտիվորեն հերքողները, այս տարիներին նրանցից օգտվելու, նրանցով իրենց պակասա-վոր կողմերը լրացնելու և կատարելագործվելու հարց հն բարձրացնում: Սակայն, ինչպես միշտ, տարբեր էին տեսակետները:

Գրական կողմնորոշման հարցում ես ելույթ ունեցողները դեմ են արտահայտվում Ն. Զարյանին: Վերջինս գտնում էր, որ «...մենք բանաստեղծական ձևի տեխնիկան կառուցելիս առաջին հերթին պետք է սովորենք Թումանյանից ու Տերյանից, որովհետև Թումանյանը տվել է ժողովրդական պարզության կլասիկ նմուշներ, իսկ Տերյանը՝ ծայրահեղորեն մշակված կուլտուրա» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 37): Սրա հետ մեկտեղ Ն. Զարյանը ժխտում է արևմտահայ պոեզիային հետևելու գաղափարը, այն համարելով «չափազանց պաթետիկ», «կեղծ կլասիկ», «անարյուն», որի հատկանիշներն են «ինքնանպատակ մանվածապատությունը» և «ճոռոմ բարդությունը»: Հակառակ Ն. Զարյանի՝ Ս. Տարոնցին, Ալազանը և ուրիշներ գտնում են, որ Թումանյանի ու Տերյանի ավանդույթների հետ մեկտեղ պետք է օգտագործել նաև արևմտահայ պոեզիայի (Մեծա-րենց, Վարուժան, Յարճանյան) փորձն ու նվաճումները: Գրական կողմնորոշման այս հարցը զգալի մասով ուղղված էր սխեմատիզմի դեմ, այն առումով, որ բանաստեղծները ցանկանում էին իրենց խոսքի ծառը սնել ոչ թե մեկ կամ երկու միատեսակ արմատով, այլ՝ բաղմամբով ու տարբեր:

Եվ, ի վերջո, սխեմատիզմի դեմ էին ուղղված նաև այն խնդիրները, որոնք բարձրացվեցին գրական վարպետության առիթով: Բանաստեղծները հարց էին դնում հարստացնելու պոեզիայի լեզուն ու տեխնիկա-

կան ղինանոցը: «Շնորհիվ նրա,—գրում է Ալազանը,—որ մեր պոետներին ու մանր չեն ուսումնասիրում կլասիկներին, չեն խորանում ստեղծագործական խնդիրներում, ամենաշաբլոն ձևով կրկնում են իրենք իրենց, ստեղծում ստանդարտ հանգեր, ինչպես օրինակ՝ «հողմից-կողմից», «աբար-վարար» և այլն և գնում այդ ուղիով» (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 48): «Մեր ներկա պոեզիայի լեզուն վարմանալի կերպով անմշակ է և անտաշ (իհարկե կան բացառություններ): Մենք անփուլջ ենք մեր լեզվի նկատմամբ, լրագրի լեզուն, կրճատ բառերի սիստեմը որոշել է մեր պոեզիան: Մենք ոչ միայն այդ ուղղությամբ քիչ ենք աշխատում, այլև շատ անգամ վախենում ենք որևէ նորամուծությունից»,—նկատում է Վ. Նորենցը (ԳԴ, 1930, № 6, էջ 53):

Այս հարցերի բարձրացումը նշան էր գրականության մեջ տիրող ճգնաժամի գիտակցման և տեսական նախապատրաստության՝ հետադառաջընթացի համար: Բանավեճը փաստորեն հանդիսացավ շարինցյան դրուժների ու կուսհումների լիակատար հաղթանակը և հենց այդտեղ էր, որ նա վերստին հռչակվեց «մեր նոր պոեզիայի փաստական առաջնորդը» (Նորենց) և հենց այդտեղ էր նաև, որ մի շարք գրողներ Չարենցի ետևից գնալը համարեցին փրկության ճանապարհ:

1925—30-ական թթ. հայ խորհրդային պոեզիան նախապատրաստվեց և հասունացավ որակական նոր անցումի համար: Այդ գործին նըպաստեցին նաև գրական ցրիվ ուժերը համախմբելու և մեկ միասնական ճանապարհով շարժվելու միտումները: Իհարկե, այդ գործը սոսկալիորեն դժվար էր, որովհետև իրար դեմ տրամադրված և տարբեր կողմնորոշումներ ունեցող մարդիկ չէին կարող անմիջապես միաբանվել: Բայց և այնպես այդ ուղղությամբ քայլեր կատարվեցին: 1925 թ. Չարենցը կազմակերպեց պրոլետարական գրողների նոր խումբ և ըստեղծեց «Հեղինակներ» միությունը, որի հիման վրա հետագայում ձևավորվեց «Նույեմբեր»-ը, որը խոշոր տարածայնություններ ունեցող պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի հետ: 1926 թ. վերջերին Ասոցիացիան և «Նույեմբերը» միացնելու որոշում է ընդունվում, ստեղծվում է «Խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների միություն»: 1929 թ. այս նոր կազմակերպությանը միանում է նաև ուղեկից գրողների խումբը՝ Աշխատավորական գրողների միությունը, որի հիմունքով ստեղծվում է «Հայաստանի խորհրդային գրողների ֆեդերացիան»: Իսկ 1932 թ. Կենտրոնական կոմիտեի ընդունած «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների մասին» որոշումից հետո ստեղծվում է Հայաստանի խորհրդային գրողների միությունը:

20-ական թթ. կեսերից սկսած գրական կազմակերպությունների և գեղարվեստական-գաղափարական զուտ ստեղծագործական սկզբունքների վերակառուցման ուղղությամբ տարվող աշխատանքները նոր հիմքերի վրա են դնում գրական գործը:

Դասականներին վերակոչելու և ստեղծագործական ձախ հակումները կարգավորելու միտումները նոր ուղղվածություն են հաղորդում պոեզիային թե՛ թեմատիկ, թե՛ ձևական, թե՛ կատարողական տեսակետից: Որակական փոփոխություններ են նկատվում բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքի և ռիթմի բնագավառում: Խոսքի տաղաչափությունը վերակառուցվում է նոր գեղագիտական, ստեղծագործական սկզբունքների համեմատ և դրսևորում նոր յուրահատկություններ: Տաղաչափական այդ նոր սկզբունքների առաջին կիրառողն ու զարգացնողը, ինչպես միշտ և ինչպես մյուս հարցերում, եղավ Ե. Չարենցը:

2

Գաղափարական-ստեղծագործական կարգի 'փոփոխությունների հետ մեկտեղ՝ «Պոեմ հերոսական»-ից սկսած մինչև «Էպիքական լուսաբաց» և «Լիրիքական անտրակտ» շարքի բանաստեղծությունները, բացառությամբ մի քանի գործերի, փոփոխություն է կրում նաև Չարենցի տաղաչափությունը: Նրա տաղաչափական համակարգը թոթափում է ձևական ամեն մի սեթևեթանք, մերժում մոդայական դարձած կոտրասովոր տողերի հնարանքը: Չարենցը փորձում է վերագտնել դասական ձևերի ղգաստ ու կանոնավոր ռիթմերը և թարմ պատվաստումներով ըստեղծել տաղաչափական նոր որակ: Նրա այս շրջանում գրած գործերի մեջ կան մի քանի կարևոր մտքեր տաղաչափության մասին, որոնք ներսից բացահայտում են գրողի ստեղծագործական սյրոցեսի որոշ զաղտնիքներ: Նա, անցած համարելով համաշխարհային տաղաչափությունը, խոսքի պարզության ու ամրության համար սկսում է կիրառել դասական չափեր ու ձևեր, երբեմն հենց տողերի արտաքուստ, չափածո ձևով, թողնելով իր մտքերի սղագրությունները.

Մեղ համար արդեն ուղի է անցած
Համաշխարհային երգի ռիթմը նվազուն,—
Սովորիք գրել գու պարզ ու պայծառ,
Ինչպես այն չքնաղ պոետը գանգուր,
Որի երգերում թե րորեչ, թե յամբ
'Իյութում են իրենց տոկոն պարզությամբ,
Թովում են թուփով, առնությամբ արի—
Սրանով է նա ահա վիթխարի (83, 119):

...Այսօր գերում է ինձ օկտավների հետուն,—

Որ զուսպ է, սեղմ, ինչպես կազմակերպված լիափոր... (83, 131):

Չարենցն ամենայն լրջությամբ սկսում է ուշադրություն դարձնել ամեն բառի ու արտահայտության, փորձում հաղթահարել բառերի ու արտահայտությունների թեկադրած չափի ու հանդի գայթակղությունը և այդ ամենը ենթարկել նյութի ուղղագիծ, շշեղվող ընթացքի սլափակման գործին: Այս ճշմարիտ միտումը դրսևորվում է որպես «բառի դիմադրության» հաղթահարման սլահանջ ու ցանկություն, որը և խոսքի օգտագործման վարպետության հասնելու միակ ճանապարհն է:

Նյութը դիմադրում է, դիմադրում է միշտ,—

Ինի երկաթ, կոմիսյոր, լինի մարմար:

Դիմադրում է բառը—Ահա դեմից

Արդեն վազում է հանգը—«հարմար»:

Դա—հնի ճանապարհն է. հեշտի, բնագրի,

Ո, հնի հո՛ւնն է դա, սովորության հունդը... (83, 146):

Գրում է բանաստեղծը՝ զգուշանալով ու զգուշացնելով, որ

Կան դավաճան շեշտեր, կան ութմեր, կան բառեր:

Երբ քաշում է դակտիլը—ըմբոստացի՞ր (83, 138):

Այս կարգի մտքեր արձանագրել են նաև հուշագիրները. «Հանգն ու վանկը բմահաճ բան են, քաշում, տանում են բուրբուղին ուրիշ կողմ և պիտի կարողանաս սանձել, դիմադրել» (58, 386): Տաղաչափության վերաբերյալ Չարենցի արտահայտած այս խոհերն ու մտքերը փաստորեն իրենցից ներկայացնում են ամբողջական մի տեսություն, որը հետագայում՝ «Դիրք ճանապարհի»-ի գրության ժամանակ համալրվեց ևս մի քանի կարևոր դրույթներով, դառնալով բանաստեղծի տաղաչափական: գործունեության ծրագիրը:

Չարենցի տաղաչափական ըմբռնումների մասին խոսելիս՝ հարկ է հիշատակել նաև այն, որ նա կարևոր ուշադրություն էր դարձնում, այսպես ասած, բովանդակային ձևին և ոչ թե ինքնանպատակ ձևին: Եվ սլահանջում էր նաև՝ բանաստեղծական խոսքը տաղաչափական քննության ենթարկելիս, ելնել այս երկու կողմերի փոխադարձ միասնություն ներկայացնող ամբողջությունից և ոչ թե քննել մեկը մյուսից անկախ ու կտրված: Այս ամենի վկայությունն է Ժիմոնսկու, Տինյանովի, Յակոբսոնի տաղաչափագիտական աշխատություններից ունեցած նրա ղեկավարությունը. «Միակողմանի են, բովանդակությունը չեն քննում: Քննում են հնչյունների կրկնությունը, քննում են հանգերը, բայց առանց բովանդակության»

(58, 132): Չարենցը, ինչպես նշվել է տարբեր առիթներով, միշտ էլ հետամուտ է եղել ձևի ու բովանդակության միասնության և աշխատել է տվյալ բովանդակությունից ու տրամադրություններից բխեցնել համապատասխան ձևը: Այս տարիներին, նոր բովանդակության և դասական ձևերի համակցման, սերտաճման առումով, կարևոր է այն վերաբերմունքի ճշտումը, որ նա ունեցել է դեպի Ա. Պուշկինի արվեստը:

Պուշկինը Չարենցի համար թե՛ այս, թե՛ հետագա տարիներին եղել է դասական կատարելության խոսքի վարպետ: Չարենցը փորձել է նրանից սովորել նախ և առաջ հղացումը խոսքով անմնացորդ ու անթերի վերարտադրելու և ապա պատկերվող նյութին մոտենալու, այն մարմնավորելու ստեղծագործական հնարանքների ու եղանակների գաղտնիքները: Իր բանաստեղծություններում և գրառումներում նա հաճախակի է մեծ հիացմունքով հիշատակում Պուշկինի անունը, սակայն դա միայն հարգալից վերաբերմունքի ցույց չէ, այլև, առաջին հերթին, նրա ստեղծագործական վարպետության դասընթացը յուրացնելու փորձ: Ներկա ուսումնասիրության կոնկրետ նպատակներից ելնելով, վերհիշենք Պուշկինի մի քանի մտքերը պոետիկայի ու սաղաշափության մասին և կտեսնենք, թե ինչքան հոգեհարազատ են դրանք այս տարիների Չարենցի համար: «Մենք դեռ ոչ միայն չենք մտածել պոետական ոճը մոտեցնելու աղնիվ պարզությանը,—գրում է Պուշկինը «Պոետական ոճի մասին» հոդվածում,—այլև ճիգ ենք թափում արձակին էլ տալ վերամբարձություն, իսկ տաղաշափության պայմանական զարդարանքներից չերծ պոեզիան մենք դեռ չենք հասկանում» (93, 120): Հանգակադմության բնագավառում Չարենցի կատարած վերափոխությունները ևս իրենց բնույթով անուղղակի առնչվում են Պուշկինյան մտքերին, իսկ ուղղակի կերպով՝ նրա գեղարվեստական ժառանգությանը, որը Չարենցի համար դարձել էր ուսումնասիրության աղբյուր: Ռադիշչևից հիշատակելով որոշ դրույթներ՝ «Պառնասը շրջապատված է յամբերով և հանգերն ամենուրեք պահակ են կանգնել: ...Վերջաբառին վարժված ականջը երկար ժամանակ պիտի խանգարի տաղաշափության մեջ լավ փոփոխություն կատարելուն»,—Պուշկինը իր հերթին ավելացնում է. «Կարծում հմ, որ որոշ ժամանակ հետո մենք կանցնենք անհանգ բանատողի: Ռուս լեզվի մեջ շատ քիչ հանգ կա: Մեկն առաջացնում է մյուսը: Պլամենն անխուսափելիորեն իր հետևից բաշում է Կամեն: Չովստովոյի հետևից նայում է իսկուսովոն: Ում չեն ձանձրացրել Լյուբովն ու Կրովը, Տրուդնին ու Չուդնին, Վեբնին ու Լիցեմեբնին և այլն» (93, 259—260): Այս շրջանում, ընդամենը մի քանի տարի առաջ Պուշկինի պոեզիան հերքող

Չարենցի որոշ մտքերի («Հեղափոխության մասին «Евгений Онегин»-ի ստորոֆներով ու յամբերով գրելը մենք նույնքան անխմաստ ենք համարում, որքան որ անխմաստ կլինեիր մեր կրասնաարմեյեցիին կաֆտան հագցրնելը» (84, 111),— փոխարինելու են զալիս Պուշկինի սոնետիայի ավանդույթների օգտագործումով գրական փակուղուց դուրս դալու համոզված կարծիքներ. «Պուշկին ստեղծագործողի ու մտածողի ժառանգությունը բնագաւառորեն յուրացնելով միայն մեր սոնետիան կարող է դուրս դալ ստեղծագործական ֆորմալիստական կարգի որոնումների փակուղուց...» (84, 357): Չարենցի կողմից Պուշկինի ավանդույթների օգտագործումն ունի մի շարք կոնկրետ դրսևորումներ, որոնց մասին խոսք կլինի առանձին գործերի բնութայն ժամանակ:

Չարենցի ունեցած տաղաչափական այս ընդհանուր կարգի կողմնորոշումների հենքի վրա այժմ անցնենք նրա գործերի կոնկրետ բնութայնը:

Չարենցի զաղափարական և գեղագիտական անցումը խորհրդանշող «Պոեմ հերոսական» և դեռևս զաղափարական ձախ տրամադրությունների ինքնցիայով գրված «Էլեգիա, գրված Վենետիկում» ստեղծագործությունները հորինված են տաղաչափական միասնան սկզբունքներով, սկզբունքներ, որոնք նոր նրբություններ են ի հայտ բերում տաղաչափության բնագավառում: Նախ, իր դրսևորման բոլոր տարրերով կանոնավորվում է բանաստեղծական ռիթմը ու ձևոր բերում միանգամայն ներդաշնակ, համաչափ ընթացք և ապա նոր տեսք է ստանում այդ ավանդական կանոնավոր ռիթմը: Չարենցն սկսում է լայնորեն կիրառել $9=5+4$ տողաչափը, որը համեմատաբար քիչ կիրառվել է ունեցել իրենից առաջ և ըստ էության Չարենցի կողմից այն հակադրվում էր ավանդական $10=5+5$ և $8=4+4$ չափերին: Չափական $9=5+4$ ձևը մյուս տողաչափերի համեմատությամբ ավելի ճկուն է և բանաստեղծին կայուն չափական շարժմամբ շտաճանափակող: Նրկու անդամների չափական և ամանակային ներդաշնակության բացակայությունը ավելի աշխույժ հրանդ է հաղորդում սլատումին և նույնիսկ համար օգտագործել ավելի կարճ տողեր: Այսպես, «Էլեգիա...»-ի մեջ հաճախակի կարելի է հանդիպել $5+3$ չափական կաղմություն ունեցող տողերի, որոնք, փաստորեն, առանձին փոփոխություն չմտցնելով ռիթմական շարժման մեջ, զալիս են փոխարինելու $5+4$ չափերին:

$9=5+4$ չափերի խաղացկունությունը ապահովվում է ռիթմական

մնացած տարրերի օգտագործման հղանակներով՝ հանգի հնչեղության մոտավորությունը և դասավորության խառը բնույթով:

Նշված գործերում Չարենցը կիրառել է տաղաչափական մի նորույթ՝ ստեղծելով իդական հնչեղության հատածներ: Իգական հատածի առկայությունը մեր բանարվեստում հաճախադեպ չէ, և բացի դա, Չարենցը այս հարցում հղել է ծայր աստիճանի հետևողական:

Ողջո՛ւյն, ողջո՛ւյն մեզ, / իմ ընկերներ,
Իմ հերոսներ նոր՝ / Լուծ երեկ.
Հիմա ձեր կամքն է / Երկրում ելի,
Ձեր հաղթանակն է / ամենուրեք... (82, 229—230):

Ընդգծված բառերն ու վանկերը իրենց վրա շեշտ չեն կրում և ձայնային ելևէջի համեմատաբար փափուկ անցումով միացնում են տողի երկու ռիթմական մասերը:

Չարենցի ձայն շրջանի տաղաչափության որոշ յուրահատկություններ՝ հիմնականում հնչյունական մի քանի ձևեր, սլահայանվում են ձայնության հաղթահարման շրջանի գործերում: Դա մասնավորապես զգալի է «էլեգիա...»-ում:

«Բալլադ քսանըվեցի մասին» գործում նորից իրեն զգացնել է սալիս Չարենցի նախորդ շրջանի տաղաչափությունը՝ համաշեշտ և ուսուցյա ոտանավորը: Տաղաչափական այս որակը Չարենցի դարձից հետո գրած գործերի մեջ կարող է դիտվել սոսկ շեղում կամ անցյալի ինքնաքննադատման շարունակություն, որը թիթևակիորեն զգալի է նաև «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադի վերջին մասում: Իսկ մնացած գործերը ընդհանուր առմամբ ունեն ռիթմական կանոնավոր կազմություն: Այսպես, «Բալլադ զնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին» ստեղծագործությունը ունի չափական 6+5 կազմությունը, ուր զգալի նշանակություն ունեն նաև պարզ ոտքերը: Այս ստեղծագործության մեջ ևս, ինչպես «Պոեմ հերոսական»-ում և «էլեգիա...»-ում կիրառված է իդական հատած:

Կանոնավոր ռիթմերով են հորինված նաև «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադի մի մասը [կիրառված է 12 վանկանի տողը (4+3)+5 բաժանումով, կանոնավոր են տներն ու հանգերը] և «Բալլադ զնդակական» գործը (կիրառված է 11=4+4+3 տաղաչափը): Ըստ էության կանոնավոր չափական կազմություն ունի նաև «Բորիս Ջեկլաձե» ստեղծագործությունը, որը չնչին տատանումներով զրված է 6 և 12(6+6) վանկանի տողերով:

Մինչև «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն, Չարենցի այս շրջանի գործերի մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Խմբապետ Շավարշը»

պոեմը, որն իր տաղաշափական որակով մի նոր ու հիմնավոր գիծ է բացում բանաստեղծի ստեղծագործություն մեջ: Պոեմը, իր ճշմարիտ ու նուրբ հոգեբանական դիտարկումներով, ընդգրկման խորությամբ և գեղարվեստական կատարելությամբ, առանձնահատուկ տեղ է զբաղում Չարենցի ստեղծագործության մեջ և սկիզբ դնում իրականության բանաստեղծական վերարտադրման մի նոր մոտեցման, որը լավագույն արդյունքներ ալից հետագայում: Պոեմը նախատեսված է եղել որպես մեծ, լայնաշունչ պատումի մի ստեղծագործություն, որը 1929 թ. տպագրվել է «Նոր ուղի» ամսագրի № 1-ում հետևյալ տեղեկությամբ. «Մի հատված «Ապստամբություն» չափածո վեսլի առաջին գլխից»: Այդ չափածո վեսլը այդպես էլ չի գրվել, իսկ «Խմբապետ Շավարշը», «Հատված» լինելով հանդերձ, թողնում է ավարտուն և ամբողջական ստեղծագործության տպավորություն:

Պոեմն ունի պատումի մի ուրույն եղանակ, որի գլխավոր նպատակն է հնարավորին չափ բնական ու ճիշտ վերարտադրել ներկայացվող պահը, վիճակը, իրադրությունը: Այդ բնականությունը ընդգրկում է գեղարվեստական խոսքի գրեթե բոլոր տարրերը՝ նյութի ընտրությունը, կերպարի հոգեբանական դարգացումը, մանրամասները, պատկերի կառուցվածքը, բանաստեղծական մտածողությունը, ռիթմի զգացողությունն ու տաղաշափությունը: Ռիթմը այս և ստեղծագործական նույն մոտեցմամբ գրված շատ այլ գործերում ծնվում է նյութի կենդանի զգացողությունից, խոսքի նրբերանգների բնականության պահպանման ոգուց, որը և իր հետ բերում է տաղաշափական տարրերի օգտագործման մի առանձնահատուկ եղանակ: Ստեղծվում է ասելիքի էությունը, պատումի ոճին և բանաստեղծական մտածողությանը հատկանշական ռիթմական շարժում, որը դարգանում է ոչ թե տաղաշափական մեկընդմիջող ընտրված տարրերի կանոնավոր ու ճիշտ համակցմամբ, այլ՝ խոսքի ընթացքին համապատասխան թրթռումներով, տատանումներով ու խաղացկուն հաճախականությամբ:

Բանաստեղծական ձևականություններից, պոետիկայի մշակված ու մշակվող օրենքներից հեռացած Չարենցը կարծիք ոչ թե պոեմ է հորինում, այլ կենդանի տեսանկյունությամբ, բնական արտահայտչաձևերով ու սովորական խոսքով պատմում է մի դեպք: Բայց պատմում է աչնքան իրական հնչերանգով ու ասելիքին համապատասխան ճիշտ ռիթմով, որ որևէ կեղծ շեշտի մասին խոսք անդամ լինել չի կարող: Ու մեր առաջ գծագրվում է դինու մշուշի մեջ հասունացող խմբապետ Շավարշի

կերպարը, կամաց-կամաց բացվում են նրա հոգու ծալքերը, հիշողութ-
յուններն ու խոհերը նրան աստիճանաբար քաշում են իր ապրած օրի-
րի հորձանուտի մեջ և սկիզբ է առնում լարված, դրամատիկ մի պատ-
մություն, որը թե՛ Շավարշի պատմությունն է, թե՛ Հայաստանի խառ-
նակ օրերի պատմության մի էջը: Չարենցը կարողացել է սկզբից մինչև
վերջ (չհաշված վերջին մի քանի տողերը) լարված ու դրամատիկ վիճա-
կին համապատասխան պատումով զարգացնել պոեմը և այդ վիճա-
կին ու պատումին հատկանշական ռիթմական լարումով էլ հասցնել տ-
վարտի:

Նյութի ռիթմին և աղնիվ ներշնչանքին հավատարիմ մնալով՝ Չա-
րենցը այս պոեմում կատարել է տաղաչափական դյուտ, որի դադտ-
նիքը թաքնված է պատկերվող վիճակի կենդանի զգացողության և այդ
զգացողության ռիթմական շերտի անմիջական ու անաղարտ վերար-
տադրման մեջ: Այս տեսակետից հատկապես ուշադրավ է պոեմի չա-
փական կառուցվածքը: Չարենցը հասել է խոսքի բնական արտաբեր-
մանը հատկանշական բազմալիք չափական տատանումների յուրովի հա-
մադրության: Չափածո խոսքի կանոնիկ օրինաչափությունները աղոտ
ձևով դրսևորվում են միայն ռիթմական հունը կարգավորող չափական
գլխավոր միավորի ընտրության մեջ, որը, սակայն, ունի անվերջ տա-
տանումներ: Պոեմի 445 տողերից (+5 տող բազմակետ) 109-ը 11 վան-
կանի են, որին զուգակշիռ կան նաև 10 (97 տող) և 12 (89 տող), 9 (39
տող), 13 (28 տող) և այլ չափերի բազմաթիվ տողեր: Նույն պատկերն է
երևում նաև տողի ներքին բաժանման մեջ, ուր իշխում է 6 վանկանի
կիսատողը (364 հատ), որին զուգակշիռ կան նաև 4 (200 հատ), 5 (173
հատ), 7(107 հատ) և այլ չափի հատույթներ: Պոեմի չափական կա-
ռուցվածքը ամբողջության մեջ ունի այսպիսի տեսք.

Աղյուսակ 6

« Խ մ ր ա պ ն տ Շ ա վ ա ր շ ր »																	
Քանի վանկանի է տողը	2	3	4	6	7	8	9	10	11	12	14	15	16	17			ընդամենը 145
Տողերի թիվը	1	1	2	11	11	32	39	97	109	89	28	16	4	4	1		տող +5 տող բազմակետ
Քանի վանկանի է կիսա- տողը		3			4		5		6		7		2,8,9				
կիսատողերի թիվը		32			139		176		374		106		18				ընդամենը՝ 816
Քանի վանկանի են չա- փական միավորները	2		3		4		5		6		7		8				
Չափական միավորների թիվը	7		49		200		173		364		107		6				ընդամենը՝ 906

Չարենցը կարողացել է տողերի, կիսատողերի, շափական միավորների (ոտքեր, անդամներ) տարբեր ու բաղմալիք ստանունները հաջողությամբ միաձուլել մեկ ամբողջության մեջ և հասնել ներքուստ եռակցված օրգանական միասնության: Ռիթմական այս բաղմաշափությանը ու մինչև Չարենցը չգտնված որակ է: Դերիշխող մեկ գլխավոր շափի (տող, կիսատող, շափական միավոր) և այլ շափերի միասնական օգտագործումը, արտաբուստ պահպանելով շափածոյի բնույթն ու սահմանները, ներքուստ անսահման լայն հնարավորություն է տալիս ասելիքը ճկուն ու անկաշկանդ վերարտադրելու համար: Ահա մի հատված պոեմից, որի հետ ցույց է տրվում նաև շափական կառուցվածքը.

եղ հանկարծ... ծառս եղավ Շավարշի ձին. ի՞նչ,	11=6+5
Ի՞նչ զարմանալի հրաշք Շավարշ...	9=5+4
Դիմացից դուրս թռավ մի հեղատակ, չէ՛ր. կի՛ն.	12=6+6
Ձին սանձեց Շավարշը—ու մնաց:	9=6+3
Ջաննաֆի փեբի էր, կին չէ՛ր, չէ՛.	9=6+3
Ձէր տեսել Շավարշը ալգալիսի կին.	10=6+4
Սարսափած աչքերով կինը նայեց շուրջը—	12=6+6
Աչքերը սև էին, սև ու չինջ:	9=6+3
Սև մազերը թափված ուտերին, կուրծքը բաց.	12=6+6
Ալաբաստրե, ձերմակ ձյունների նման	12=6+6
Շողջողում էր կուրծքը, ինչպես լուսաբացին	12=6+6
Ալաղյաղը, երբ ցնդում է դոմանը:	11=4+7(4+3)

(81, 293)

Ասքի բնականությունը պահպանելու համար Չարենցը օգտագործում է նաև աչդ նպատակին անմիջականորեն ծառայող տաղաչափական այլ հնարանքներ: Դա դրսևորվում է խոսքի շարահյուսական կառուցվածքի և հնչերանդալին արտաբերվածության մեջ: Այս առումով պոեմում զգալի տեղ ունի կարճ նախադասությունների, տողանցումների և կրկնությունների օգտագործումը, որոնք առաջին հերթին ծառայում են պատումի սովորականության ու միաժամանակ լարված, շարժուն ընթացքի պահպանման գործին:

Տողանցը Չարենցի թե՛ այս, թե՛ հետագա շրջանի ստեղծագործություններում զգալի կիրառություն ունի, որը փաստորեն դառնում է նրա խոսքի տաղաչափության կարևոր տարրերից մեկը: Լ. Տիմոֆեևը տողանցը համարում է «...արտահայտչական դադար տողավերջում (կամ կիսատողում), որը ի հայտ է գալիս անկախ խոսքի շարահյուսական շարքից» (175, 44): Իսկ ֆրանսիացի փիլիսոփա, գեղագետ, բանաստեղծ Փան Մարի Գյույոն տողանցին վերագրում է այնպիսի հատկանիշ-

ներ, որոնք ամենակարևորն են բանաստեղծության համար: Նա գրում է, որ տողանցի օգնությամբ «...տողը տեղավորում է ավելի շատ պաշարներ ու զգացմունք, նրանում հավաքվում է, այսպես ասած, առավել լիարժեք էմոցիա, առավել նյարդային ուժ...» (152, 174): Չարենցի տողանցումները կրում են այս հատկանիշները: Չարենցը տողանց կառարում է ավել տողում ասելիքի կոլմինացիոն վիճակում, երբ բառերը գերհագեցված են ապրումով ու հուզմունքով: Եվ երբ խոսքի տրամաբանական ընթացքը ձգտում է շարահյուսական-հնչերանգային ավարտի՝ Չարենցը կոտրում է տողը և այդ ավարտի ձգտող մասը տեղափոխում հաջորդ տող: Այդ սլահին ավելանում է մտքի լարումը և մի տեսակ նյարդային ուժ հաղորդում խոսքի հնչերանգին: Տողանցի կիրառումն ունի նաև մեկ այլ կարևորություն. կարծես խոսքի մեջ տողանցի ենթարկված բառերն ավելի են շեշտվում ու իմաստավորվում, դա նրա պատճառով է բառերի առավել ինքնուրույնությանը բառակապակցությունից դուրս: Ահա կարճ նախադասությունների, կրկնությունների և տողանցման օրինակ.

Խփեց ու խմեց: Նորից խմեց: Մոռալ:

Ու ոչ մի բառ չաճաց: Գլուխը

ծանր՝ դրեց կրկին իր բռնակների վրա:

Այդպես անշարժ—մնաց: Իսկ շուրջը աղմուկ էր (81, 290):

Ճշգրիտ կանոնավորման չենթարկվող չափական կաղմության բնույթին համապատասխան է պոեմի հանգաբանությունը. ինչպես բաղմաղան են չափական միավորները, այնպես էլ բաղմաղան են հանգակաղմության տեսակները: Չարենցը ազատ միացումներով ստեղծում է և՛ մոտավոր ու աղոտ, և՛ համընկնող ու ճիշտ հանգեր: Այս հարցում ևս բանաստեղծի համար գլխավոր նախապայման է եղել բնականության պահպանումը. հանգաբառերը օգտագործված են այնպես, որ դրանք առանձին ուշադրություն չեն բուռնում իրենց վրա. սովորական բառերը չափական ավարտի հետ մեկտեղ ամփոփում են տողը և միայն հանգային զույգ կաղմող հաջորդ տողի հետ կապակցվելիս՝ թեթևակիորեն ամրակալվում հիշողության մեջ՝ նպաստելով տան ուղիղության մեծ միջանկյալ կաղմավորմանը: Ըստ էության հանդի նշանակությունն այս և համանման գործերում կարևոր է սոսկ տողերի կապակցման միջոցով տնային հասունություն ստեղծելու համար: Քանի որ չափական անկանոնությունները խաթարում են տան սահմանները, ուստի, բնական է, որ այդ սահմանները հնարավորին չափ պետք է ուրվագծվեն տողերը շրջա-

ջափակող հնչյունական աղղանշանների միջոցով: Չարենցը հասել է հանգի օգտագործման մի որակի, երբ արտաբույստ պատումի մեջ այն մնում է որպես աննշան, կարեւորություն չունեցող մի գործոն, իսկ ներքուստ՝ ռիթմի կազմավորման գործում ստանում զգալի նշանակություն: Սա ևս Չարենցի տաղաչափական դյուտերից մեկն է և խորապես դիտակցված, ասելիքից աւելի ջանասիրտ բխող մի գյուտ: Ինչո՞ւ, սրովհետեւ լրիվ համընկնող և ուշադրություն դրավող հանգաբառերը նրան կշեղեին ասելիքը ուղղակի, անմիջականորեն վերարտադրելու հնարավորությունից, ճշգրիտ ձայնանմանությամբ կհամընկնեին իրար, կստեղծեին խիստ փակ ու ամուր տներ, խոսքը կդեցին երգեցիկ օրորի մեջ և դրանով իսկ կխանգարեին նրան՝ կանխելով խոսքի հոսքն ու շարժումը: Իսկ այս դեպքում Չարենցը կարծեք հանգի մասին չի էլ մտածում, նա ներշնչված ու արագ պատմում է իր ասելիքը՝ առանց ներքաշվելու հանգի, չափի կամ տան պարտադիր ձևի մեջ, այլ խոսքով՝ հեռու մնալով մտքի փակուղուց: Տեքստի մեջ հանգի բնականության պահպանման նախապայմաններից մեկն էլ սովորական, շարքային հանգաբառերի ընտրության հարցն է: Չարենցը առանց տատանվելու կարող է հանգազույգեր կազմել, ասենք, խալարը—Շավարշը, Թաքիկը—հաւյուրապատիկ, արդեն—այգը, մյուսները—Բնել էր, լուսաբացը—հարբած էր, և երբ—եռեխաներ, քափեց—տալը և շատ այլ համանման հնչյունական կազմություն ունեցող բառաձևերով:

Չարենցի նախորդ շրջանի տրամադրությունների հաղթահարումը «խմբապետ Շավարշը» պոեմով տոնեց իր մեծագույն հաղթանակը: Այս պոեմով Չարենցը բաց արեց շափածո խոսքի մի նոր ճանապարհ, ռիթմական նոր հնարավորություններ բացահայտեց պոեզիայի բնագավառում և նոր որակ ստեղծեց տաղաչափության մեջ, որը ընկած է նրա տաղաչափության հետագա զարգացման հիմքում:

Այս սարիներին գրած շատ գործերում ակնհայտորեն նկատելի է Չարենցի անցումը դասական տաղաչափության: $10=5+5$ ավանդական չափով են գրված բազմաթիվ գործեր, այդ թվում «Մուսայիս» («Նախաղջիկ էիր...»), «Պատասխան թշնամիներին», «Դաշնակցականներին», «Խոհ», «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում», «Մեծ սուօրյան», «Գանդրահեր տղան», «Ներքող առ քննադատ ՌՌ» բանաստեղծություններն ու պոեմները, նաև մի շարք մանր ստեղծագործություններ: Չգալի կիրառություն ունեն նաև $12=6+6$ («Երկու սոնետ Արիփիկի հիշատակին»), $8=4+4$ («Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ ՌՌ-ին, գրված Երևանից», «Հրաժեշտ Լենինգրադին») չափերը: Դասական այս չափերի հետ մեկ-

անդ Չարենցը լայնորեն օգտագործում է իր իսկ կողմից շրջանառության մեջ դրած $9=5+4$ տողաչափը, գրելով այնպիսի ուշագրավ գործեր, ինչպիսիք են «Երգ մաքառումի», «Մեռած պոետին», «Հատվածներ չգրված պոեմից», «Զուգունե մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26 1917» ըստեղծագործությունները և որոշ հատվածներ «Ars poetica» շարքից: Քիչ չեն նաև կայուն չափերի ղգալի տատանումներով գրված պոեմներն ու բանաստեղծությունները («Homo Sapiens», «Այրած երգեր», «Օվկիանի երգը», «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից», մասամբ՝ «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպոլիսյան ամրոցում»):

Ավանդական չափերի օգտագործումը Չարենցին ամենևին չի կաշկանդում: Ընդհակառակը, նույնիսկ ամենից շատ օգտագործված տողաչափերին նա կարողանում է հաղորդել նոր հնչերանգ և նորովի կիրառել այդ չափին բնորոշ ռիթմը: Այսպես, $10=5+5$ տողաչափը անկրկնելի կիրառություն ունի «Մեծ առօրյան» պոեմում. այնպես, ինչպես Չարենցն է օգտագործում այդ չափը՝ իրենից առաջ բացարձակապես ոչ ոք չի կիրառել: Չարենցը շարահյուսական, հնչերանգային սերտ կապակցվածություն ունեցող բառաշարքերը այնպես է դասավորում տողերի մեջ, որ միանգամից անհայտանում է ընտրված չափին հատկանշական երգեցիկ-մեղիդային օրորը: Բառաշարքերի այսպիսի դասավորությունից առաջացող հաճախակի տողանցումները և նյութի պատմողական, մանրամասն բնույթը երբեմն այն տպավորությունն են ստեղծում, որ կարծես վերանում է չափածոյի և արձակի սահմանը, կարծես տողերը անընդմեջ հոսքով հաջորդում են իրար և ներքին չափական բաժանումներով հանդերձ, պահպանում ղգալի աղատություն.

Նա թթված դեմքով բացեց իր հսկա
Հաշվեմատյանը, մի վերջին անգամ }
Բուժ, գծգոհ դեմքով իր շուրջը նայեց—
Եվ խորասուզվեց իր մանրակրկիտ,
Անվերջ, չհատնող հաշիվների մեջ—
«Հը, հո չե՞ս հարբել գիշերը»—նրան }
Հարցրեց Կարոն, հաշվապահը—Նա
Լուռ, անթարթ, նայեց նրա աչքերին }
Եվ ասաց.— «Այո՛... մի փոքր... երեկ...
Ժողովից հետո...»—եվ կրկին նա լուռ }
Քեքվեց իր հսկա մաշյանի վրա
Եվ խորասուզվեց հաշիվների մեջ (83, 102):

Բառաշարքերի այսպիսի դասավորության հետևանքով հրեման խախտվում է նաև հատածի տեղը և շափական 5÷5 բաժանումը մասնակիորեն ենթարկվում է նախադասությունների իմաստային բաժանմանը: Հիշյալ հատվածում «Հը, հո չե՞ս հարբել զիշերը»—նրան», «Եվ ասաց.—«Այո՞...մի փոքր... երեկ...» տողերը, իրենց ռիթմական կազմության մեջ ունենալով հանդերձ 5+5 բաժանումը, այնուամենայնիվ, ենթարկվում են իմաստային հատույթավորման՝ ստանալով շափական 8+2 և 3+7 տեսքը: Ու թեև շափական այս բաժանումները նախորդ և հաջորդ տողերի իններցիայով հաղթահարում և ընկնում են 5+5 ռիթմական շարժման մեջ, այնուամենայնիվ, զգալիորեն խախտվում, ավելի ճիշտ, թուլանում է հատածի դերը և խզում է առաջանում տողի իմաստային ու ռիթմական մասերի միջև: Իսկ այս տեսակի տողեր պոեմում շատ կան:

Չարենցը այսպես ազատ է վարվում նաև տնաստման և հանգակազմության հարցում: Կայուն քառատող կամ այլ շափերի տներ չկան: Ընդհանրապես կարելի է ասել, որ տան հասկացություն այս գործում ամենևին չկա: Խոսքը, առանց ռիթմական մեծ դադարների, անընդմեջ հոսքով բնթանում է առաջ: Այդ թվացյալ դադարները կարող էին ձևավորվել մտքի ավարտի հետ մեկտեղ, սակայն, քանի որ միտքը մեկ ավարտվում է տողամիջում, մեկ տողավերջի բառից առաջ, այդ իսկ պատճառով դադարների հաճախականությունը կորցնում է իր կայունությունը և դադարում ռիթմական դեր կատարելուց: Այս երևույթին զգալիորեն նպաստում է նաև հանգակազմության որակը: Հանգերի կապակցությունների մեջ ևս Չարենցը չի ստեղծում հանգավորման կայուն կարգ: Տողերն իրար հետ միանում են մեկ խաչաձև, մեկ օղակաձև, մեկ կից, մեկ խառը զուգորդմամբ: Անշափ թույլ է նաև հանգի հնչեղությունը. մոտավոր, աղոտ հանգաբառերը առանձին ռիթմական դեր ձևոք չեն բերում, իսկ եթե ավելացնենք և այն, որ կան նաև չհանգավորվող տողեր, գրեթե անհանգ հատվածներ, ապա ավելի պարզ կդառնա, թե ինչքան աննշան է հանգի դերը ռիթմի կազմավորման հարցում:

Չարենցը, լինելով տաղաշափական այս սկզբունքների առաջին կիրառողը, միաժամանակ, եղավ նաև առաջին տեսաբանը, մի քանի տարի հետո իր օրագրի էջերում գրելով, որ «Յուրաքանչյուր բանաստեղծություն—ինքնին արդեն արհեստական է, այսինքն մի համակարգում, որ մարդը բնության օրենքներին հակառակ, ի՛նքն է մտցնում: Կյանքի մեջ. —Բնության ադեկվատ կարգը—պրոզան է, բանաստեղծությունը մի՛շտ հնարավոր է, միշտ սուբյեկտիվ» (84, 479): Իսկ հուշա-

գիրներին Գ. Աբովը այսպիսի մտքեր է արձանագրել Չարենցի խոսքերից. «Վերջին հաշվով կեղծ բան է բանաստեղծությունը, ... փոխանակ անմիջականորեն զգացումդ արտահայտելու, ինչպես մարդ անում է կյանքում, նստում են տանը, պատրաստում են խոհեր, հուլզեր, հնարում են պատկերներ, հանգեր են մշակում, այդ ամենը չափի մեջ են դնում, թե՛ «համեցեք ձեզ զգացումներ»։ Անմիջական չէ։ Բայց առանց զրան էլ ձեր շես գանի» (58, 104)։

Չարենցը ամենայն լրջությամբ է մոտենում բանաստեղծությանը և կամենում հնարավորին չափ այն մոտեցնել խոսքի բնական վիճակին, իսկ դա ստիպում է նրան ներքուստ վերակառուցել բանաստեղծությունը։ Դասական ձևեր, որն իր անմիջական հետքն է թողնում ռիթմի վրա, և պոեզիայի հնարավոր կանոնավոր շափերը մասամբ մոտեցնում պոզայիկ «անկանոնության»։ Չարենցի մեջ պոզայիկ որոշ տարրերի ներթափանցմամբ՝ Չարենցը ստեղծում է բանաստեղծական խոսքի առանձնահատուկ մի տեսակ, որը ներքուստ ձևով է բերում զգալի արձակայնություն։

10=5+5 չափական կաղմություն ունեցող մնացած գործերում գրեթե միշտ էլ պահպանվում է տողի և նախադասության, ռիթմական և իմաստային հատուկների համընկնելիությունը, այլ խոսքով՝ ռիթմը կնխարկվում է ընդունված կարգ ու կանոնին։ Ահա մի հատված «Խոհ» բանաստեղծությունից.

Եվ երբ հուշ դառնա | այսօրվա ներկան,
Ու դարը այս մեծ | փոխվի երազի,
Եվ դու, իմ հեռու, | զալի՞ք բարեկամ,
Կարդալու լինես | իմ կյանքի մասին,—
Իմացի՛ր, որ մեր | օրերի խորքում
Ե՛ս էլ եմ եղել | կրքերին գերի,—
Հասկացի՛ր սրտիս | հուլզերը հորդուն
Եվ պայծա՛ր նայիր | անցած պատկերիս... (83, 40)։

Տողի և նախադասության համընկնող դասավորության դեպքեր բավականին կան 9=5+4 չափով գրված ստեղծագործությունների մեջ։ Այս չափին Չարենցը մեծ կարևորություն է տալիս և կարծեք այդ ձևի մեջ փորձում համատեղել իր որոնումների և դասական ավանդույթների որոշակի տարրեր։ Դասական ավանդույթների հիշատակությունը առաջին հերթին կապվում է Պուշկինի անվան հետ։

«Էպիգրամական լուսաբաց»-ում մեկ անգամ չէ, որ Չարենցը բարդ ու հարուստ կյանքի բանաստեղծական լիարժեք վերարտադրման համար

հիշում է Պուշկինի անունը, ասելով, որ այդպիսի երգի համար «Քնա՛րն է պեսք Ալեքսանդրի» (83, 30): Բացի այս կարգի հիշատակություններից, որոնց մասին խոսք արդեն եղել է, Չարենցը հաճախակի, կոնկրետ գործերի առիթով, ակնարկում է իր ստեղծագործության վրա Պուշկինի արվեստի թողած ներգործության մասին: Այսպես, «Չուգունե մարդը» պոեմում դարձյալ վերհիշելով «զանգուր պոետին», Չարենցը ավելացնում է. «Նրա հանգով է, որ հյուսեցի նս էլ այս երգս...» (83, 68): Իսկ իր գործերի թարգմանիչ Ա. Գատովին գրած մի նամակում «Հոկտեմբեր 25—26 1917» ստեղծագործության մասին ասում է, որ այն «գրված է քառոտնյա չամբերով, «Պղնձե հեծյալ»-ի ոճով, բնորոշ հատածներով, մասամբ պատերնակյան վարիացիաների մաներայով» (ՄԱ, 1967, № 9, էջ 94):

Թե՛ «Չուգունե մարդը», թե՛ «Հոկտեմբեր 25—26 1917»-ը ըստ էության ունեն տաղաչափական նույն կառուցվածքը, ուստի և Պուշկինի «հանգով» (այսինքն՝ ձևով) գրելու Չարենցի վկայակոչումները հրկու գործերի համար էլ հավասարապես կիրառելի են: Սակայն, մինչև տաղաչափական առնչություններին անցնելը, անհրաժեշտ է ճշտել մեկ հարց. քառոտնյա չամբի հարցը, որով գրված է Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը» և ոչ թե Չարենցի «Հոկտեմբեր...»-ը, նաև «Չուգունե մարդը»: Չարենցի վկայությունը, թե «Հոկտեմբեր...»-ը «գրված է քառոտնյա չամբով», «Պղնձե հեծյալ»-ի ոճով», պեսք է ընդունել ոչ թե ուղղակի ձևով, այլ, առաջին հերթին, որպես ողու թարգմանչին տաղաչափական կողմնորոշում տալու ցուցում: Չարենցի պոեմների չափական կազմությունը ամենևին էլ քառոտնյա չամբը չէ, այլ $9=5+4$ չափական դասավորություն ունեցող տողը, ուր 5 վանկանի միավորը ընդհանուր առմամբ բաղադրված է $2+3$ վանկանի միավորների խառը գումարից (իսկ երբեմն ուղղակի կազմված է 5 վանկանի միավորներից՝ «Անծայրածիր մի / անսահման երթ / Տարուբերվում է / քաղաքում հար...» (83, 72), իսկ 4 վանկանի միավորը կազմված է երկու երկվանկ ետքերից՝ հիմնականում չամբերից (թեև հաճախակի պատահում են նաև քորեյներ ու քառավանկ պոեմներ): Ասվածը հաստատելու համար քննենք մի հատված «Հոկտեմբեր 25—26 1917» պոեմից.

Երկինքը գո՛րշ է:— / Պղտո՞ր նեա՛ն
Դանդա՛ղ՝ խո՛ւմ է / իր ափերի՛ն,
Նվ մառախո՛ւղը / ծխանմա՛ն
Իջե՛լ է թա՛նձր: / Պալատների՛,
Մութ ֆատաղնե՛րը / մառախուղո՛ւմ,

$9=5(3+2)+4(2+2)$
 $9=5(2+3)+4$
 $9=5+4$
 $9=5(3+2)+4$
 $9=5+4$

կարծն՝ս ճոռն՝ում է / մի անտես ձե՛ռք.
Անծայրածի՛ր մի / անսահման ե՛րթ
Տարուբերվո՛ւմ է / քաղաքում հա՛ր.—
Ամենուրե՛ք, օ, / ամենուրե՛ք
Ետո՛ւմ է ե՛րթը : այդ անդադա՛րու—

$$9 = 5(2 + 3) + 4$$

$$9 = 5 + 4$$

$$9 = 5 + 4$$

$$9 = 5 + 4$$

$$9 = 5(3 + 2) + 4$$

(83, 72):

Նախ, այս հատվածում շատ խայտաբղետ է տողի ներքին չափակումը կառուցվածքը (2, 3, 4, 5 վանկանի միավորներ) և ապա՝ տարբեր են նաև ոտքերի տեսակները. այս հատվածի մեջ կա ընդամենը չորս յամբ, իսկ մյուս տեսակի միավորներից կան քորեյ (3 հատ), ամֆիբրաքուր (5 հատ), չորրորդ պևոն (9 հատ) և 5 հատ պինտոն (հնգավանկ միավոր): Բացի դա, յամբական ոտքերի ընթացքին միշտ չէ, որ համապատասխանում է նաև շեշտադրության կարգը: Յամբերի առկայության պայմաններում պետք է շեշտվեին առաջին հնգավանկ կիսատողում 2-րդ և 4-րդ, իսկ հաջորդ քառավանկ կիսատողում դարձյալ 2-րդ և 4-րդ վանկերը, որը 9 վանկանի տողի համար ստանում է 2, 4, 7, 9 հերթականությունը: Մեջբերված հատվածում շեշտադրության այդ կարգը 19 տողի մեջ հանդիպում է ընդամենը մեկ անգամ, իսկ մնացած դեպքերում առկա են 2-րդ (5 անգամ), 7-րդ (9 անգամ) վանկերի շեշտանկումներ: Դրա փոխարեն միշտ կայուն են 4-րդ և 9-րդ շեշտերը: Ամբողջ պոեմի 133 տողերի (մեկ տող է հաշվվել 7 անգամ հանդիպող երկու ինքնուրույն 5, 4 վանկերի բաժանված 9 վանկանի տողը, չի հաշվվել վերջին կիսատողը) շեշտադրության կարգը ունի հետևյալ սլատկերը. 2, 4, 7, 9 շեշտադրությունը հանդիպում է 42 տողում (32 %), 7-րդ վանկի շեշտանկումով 2, 4, 9 շեշտադրությունը՝ 27 տողում (20 %), 2-րդ վանկի շեշտանկումով 4, 7, 9 շեշտադրությունը 20 տողում (15 %), 2-րդ և 7-րդ վանկերի շեշտանկումով 4, 9 շեշտադրությունը՝ 12 տողում (9 %): Իսկ մնացած 32 տողերը, որ ունեն շեշտադրության տարբեր ձևեր [5, 9 (5 տող), 5, 7, 9 (5 տող), 2, 4, 8, 9 (3 տող), 3, 5, 7, 9 (3 տող), 4, 8 (3 տող), 2, 4, 8 (2 տող), 2, 5, 7, 9 (2 տող), 3, 5, 9 (2 տող), 2, 4, 8, 9 (1 տող), 2, 4, 6, 9 (1 տող), 2, 3, 5, 9 (1 տող), 2, 5, 9 (1 տող), 3, 5, 8, 9 (1 տող), 3, 5, 8 (1 տող), 5, 8, 9 (1 տող)], կազմում են ամբողջի 24 %-ը: Այնպես որ քառուսյա յամբի երեմն իրոք առկա ութմը չի դառնում խոսքի ընդհանուր չափական հիմք, քանի որ խախտվում է և՛ յամբական ոտքերի չափը, և՛ ճշգրիտ շեշտադրության կարգը: Չափական այս կազմությունն ունի նաև «Չուգունե մարդը» պոեմը: Հավանաբար, Չարենցը նշված միտքը հայտ-

Յեւել է, ելնելով այն նախադրյալից, որ թե՛ «Հոկտեմբեր 25—26 1917» և թե՛ «Չուգունի մարդ» պոեմների հատածները չնչին բացառությամբ ունեն իզական կազմութիւն, որով տողը բաժանվում է $5(4+1)+4$ մասերի, և որի հետևանքով տողը երբեմն կարելի է կարդալ այնպես, որ յամբեր ձևավորվեն: Ըստ այդմ պոեմի առաջին երկու տողերը շափաբաժանվում են այսպես.

Երկին / քր գորշ / է,— /| Պղտոր / նեան
Կտնդա՛ղ / խիտ'ւմ / է /| իր փերի'ն...

$9 = 2 + 2 + 1 + 2 + 2$

$9 = 2 + 2 + 1 + 4$

Սակայն հաջորդ՝ երրորդ տողը արդեն անհնար է յամբերի բաժանել, քացի դա, այսպիսի բաժանումը խորթ է հայերենի տաղաչափությանը:

Ու թեև այս գործերի տողաչափերի յամբական միտվածությունն ակնհայտ է, այնուամենայնիվ, այդ միտվածությունը չէր կարող կատարյալ և լիարժեք դրսևորում ունենալ, քանի որ դուռ յամբական ոտանավորը բնորոշ չէ հայերենի տաղաչափությանը: Չարենցի տաղաչափական հակվածության վերջնական արդյունքն այն է, որ ստացվել է անդամավոր-ոտանավոր հորինվածքի մի ուրույն համաձուլվածք, որի ռիթմական նկարագիրը, իր մեջ ունենալով հանդերձ յամբերի կուտակումներ, այնուամենայնիվ, իր ամբողջության մեջ ենթարկվում է անդամավոր $5+4$ բաժանմանը:

Չարենցի և Պուշկինի տաղաչափության առնչություններին հանդամանորեն անդրադարձել է է. Զրբաշյանը: Բացահայտելով մի քանի նրբերանգներ և գիտականորեն հիմնավորելով որոշ հարցեր (տողանց, հատածների առատություն), նա խոսում է նաև տողաչափերի մասին՝ դարգացնելով այն միտքը, որ Չարենցի գործերին բնորոշ է յամբական կառուցվածքը: Միաժամանակ, նա խոսում է նաև յամբական տողաչափերի մեջ հայկական ոտանավորի վանկական բնույթի ներթափանցման մասին, գրելով. «Կարելի է ասել, որ մեր առջև պուշկինյան ոտանավորի և ազգային տաղաչափության գծերի մի հետաքրքիր համադրություն է...» (97, 405—406):

Պոեմի շափի վերաբերյալ Չարենցի հիշատակված վկայությունն անքննադատ օգտագործվել է ոմանց կողմից, տեղիք տալով սխալ եզրակացությունների (89, 59):

Քննարկվող ստեղծագործությունների մեջ տաղաչափական նշանակալի դեր ունի հատածի տեսակը, որի հարցում Չարենցի հիշատակած «Պղնձե հեծյալի» «բնորոշ հատածները և պատերազմական վարիացիաների մանրաները» համընկնում են: Պուշկինը, «Պղնձե հեծյալը»

հորինելիս, հետեւել է խոսքի բնական, ռեալիստական պատումի եղանակին և իր ասելիքը այնպես վերարտադրել, որ խոսքի բնական արտահայտչականությանը համապատասխան գոյացել են տաղաչափական որոշակի սկզբունքներ: Նախ՝ ազատ է տողերի հոսքը, շարժումը, որը իր հետ բերում է տողանցումների հաճախակի կիրառություն, երկրորդ՝ ամբողջական արտահայտությունները երբեմն տրոհվում և դասավորվում են տարբեր տողերում, երբեմն մի նախադասությունը ավարտվում է տողամիջում և սկսվում մյուսը: Այսպես.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный чёлн
По ней стремился одиноко (172, 384).

Նույն կառուցվածքն ունեն նաև Բ. Պաստերնակի որոշ բանաստեղծություններ, որոնք ևս եղել են Չարենցի ուշագրության ոլորտում: Ահա մի հատված նրա «Թևմա» բանաստեղծությունից.

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
Скала и--Пушкин. Тот, кто и сейчас,
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
Не нашу дичь: не домыслы втупик
Поставленного грека, не загадку,
Но предка: плоскогубого хамита,
Как оспу, перенёсшего пески,
Изрытого, как оспою, пустыней,
И больше ничего. Скала и шторм (171, 111).

Տողերի կառուցման այս սկզբունքն է, որ յուրացնում է Չարենցը և վարպետորեն միավորում իր խոսքի ռիթմական մնացած տարրերի հետ:

Պուշկինի «Պղնձե հեծյալից» Չարենցը վերցրել է ևս մի մանրուք. երբ տողը ավարտվում է հատածի մոտ իբրև ավարտուն կիսատող, իսկ հաջորդ տողը սկսվում է նոր պարբերությունից, բայց խորքից, իբրև երկրորդ հատած կամ կիսատող, որը ինքնուրույն տողի նշանակություն ունի: Այդ կարգի տողերն ունեն այսպիսի տեսք.

Ահում է աշը—
Ինչո՞ւ է նա... (83, 73):

«Հոկտեմբեր 25—26 1917» և «Չուգունե մարդը» պոեմները «Պղնձե հեծյալը» հիշեցնում են նաև հանդավորման տեսանկյունից: Պուշկինը ստեղծել է բավականին ազատ հանգավորման կարգ, իշխող կից հանգադուրների հետ մեկտեղ առատորեն կիրառելով նաև խաչածե, օղակածե դուգորդումներ: Նույն սկզբունքին է հետևել նաև Չարենցը: Հանդաբանության մեջ նկատելի տարբերություն կա միայն հանգաբաների հնչյունական կազմության միջև: Ի հակադրություն Պուշկինի, որը թույլ հանգերի հետ մեկտեղ ավելի հետամուտ է համեմատաբար ուժեղ ու համընկնող հանգաբաների օգտագործման (ВОЛН—ПОЛН, СЛУЖИТ—ТУЖИТ, ЖИВУЕ—СТОРОЖЕВУЕ, ПЕРРОГА—ВЕРГА և այլն), Չարենցը րաջառապես հակված է մոտավոր ու թույլ հանգորանաթյան:

Չարենցի և Պուշկինի տաղաչափական առնչությունների առիթով մենում է ավելացնել և այն, որ հիշյալ գործերում չկան կանոնավոր տրներ, տողաչափերի կայուն միավորմամբ ստեղծվող ռիթմական միություններ: Դա առաջին հերթին չափածոյի մեջ արձակ-խոսակցական լեզվի տարրեր մտցնելու հետևանք է, որը կապվում է ասելիքի բնականության պահպանման և իրապաշտական մտածողության հետ:

9=5+4 չափական կազմություն ունեցող մյուս գործերից «Երգ մաքառումի», «Մեռած պոետին» բանաստեղծություններն ունեն տաղաչափական կանոնավոր կառուցվածք. սրանցում գրեթե չկան տողանցումներ, իսկ շարահյուսական-հնչերանգային սերտ կապակցությունները նկատելիորեն համընկնում են տողերի չափական երկարության հետ: Իսկ «էպիքական ֆրագմենտները» իրենց ռիթմով նմանվում են «Պոեմ հերոսական» և «էլեգիա, գրված Վենետիկում» ստեղծագործություններին, որոնք իրենց հերթին տաղաչափական առնչություններ ունեն «Չուգունե մարդը» և «Հոկտեմբեր...» պոեմների հետ:

Խառը չափերով գրված բանաստեղծություններից առավել ուշադրություն է գրավում «Homo Sapiens» չափածո նովելը, որն իր չափական կազմությամբ նմանվում է «Խմբապետ Շավարշը» պոեմին, իսկ մնացած տաղաչափական յուրահատկություններով (պատմողական բնույթը, պատումի բնականությունը, տողանցումները, անհավասար հատածները, սերտ կապակցությունների կիսումները տարբեր տողերի միջև) առնչվում թե՛ «Խմբապետ Շավարշը» պոեմի և թե՛ «էպիքական լուսաբաց»-ում ղեկավարված ու ռիթմական այս որակներն ունեցող, արդեն քննված, շատ ալլ գործերի հետ:

Տասերեք թվի ամառը, հունիսին,	$11 = 5 + 6$
Նայիրյան քաղաքի մի փողոցով խաղաղ	$12 = 6 + 6$
Անցնում էր, հոգսը հրեանին	$8 = 3 + 5$
Տասերվեց տարեկան մի տղա:—	$9 = 6 + 3$
Վտիտ էր: Միջահասակ: Ուսերը նեղ:	$11 = 3 + 4 + 4$
Գանգուր մազեր ունիր, գունատ ճակատ:	$10 = 6 + 4$
Հագին սև շապիկ սատինն՝	$8 = 5 + 3$
Խունացած, առնվազը երեք ամառ հագած:	$13 = 7(3 + 4) + 6$

(83, 77)

Ինչպես «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում, այս գործում ևս ռիթմական շարժումը կարգավորող հիմնական չափական միավորը 6 վանկանիք անդամն է, որի հետ խառը տատանումներով կան բազմաթիվ այլ չափեր:

Խաղացկուն չափերով է գրված նաև «Օվկիանի երգը» բանաստեղծությունը, որի 64 տողերն ունեն չափական հետևյալ կազմությունը՝ $12 = 6 + 6$ (23 տող), $10 = 6 + 4$ (22 տող), $11 = 4 + 7(3 + 4)$ (5 տող), $11 = 7(4 + 3) + 4$ (5 տող) և $13 = 7(4 + 3) + 6$ (9 տող): Փաստորեն բանաստեղծության չափական կառուցվածքի հիմքում ընկած են $12:10:12:10$ հերթագայության մեջ տողերը, որոնց հետ 10 վանկանի տողերի փոխարեն երբեմն օգտագործվում է 11 վանկանի տողը, իսկ 12 վանկանիների փոխարեն՝ 13 վանկանի տողը: Ընդհանրության մեջ ստեղծվում է տողաչափերի օրինաչափ դասավորություն՝ 12 վանկանի տողերը իրենց փոխարինող 13 վանկանի տողերի հետ ընդհանուր գումարով հասնում են 32-ի ($23 + 9$), նույն չափի են հասնում նաև 10 վանկանիները 11 վանկանի տողերի հետ միասին ($22 + 10$): Վիճակագրական այս քննությունը հստակորեն բացահայտում է մի փաստ. այն, որ այս բանաստեղծության ռիթմական ղեկավարության հիմքում ընկած են կանոնավոր չափերը, սակայն, բանի որ Չարենցը սկզբունքորեն չէր ցանկանում տողերը մկրատել և անպայմանորեն դրանք հավասարեցնել, այլ ամեն ինչ ենթարկում էր ներշնչանքի ազատ հորդումին, ուստի, բնական է, որ իրենց անմիջական դրսևորմամբ այդ տողերն ունենան նաև ռիթմական որոշ տատանումներ (դարմանալին այն է, որ ամբողջության մեջ այդ տատանումներն անգամ հավասարակշռված են):

«Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» չափածո նովելը ևս ունի տաղաչափական այն կառուցվածքը, ինչ «Օվկիանի երգը»: Այստեղ ևս բանաստեղծի ռիթմական ղեկավարությունն ունի իշխող

կանոնավոր շափական հիմք ($10 = 6 + 4$), որի հետ ղուգակցված են այլ շափեր՝ հիմնականում $12 = 6 + 6$ կաղմություն ունեցող տողեր¹:

Չափական տատանումներով հարուստ են նաև 12 վանկանի տողաշափերը, որոնք ունեն $6 + 6$ բաժանում: Բավական է հիշատակել միայն այն փաստը, որ այս շափով գրված գրեթե բոլոր գործերում էլ կան շեղումներ և համեմատաբար ճիշտ են միայն երկու գործ՝ Արփիկի հիշատակին ձոնված երկու սոնետները, որոնցից երկրորդում միայն մեկ տեղ կա շափի կոտրում (8 -րդ տող՝ $6 + 6$ -ի փոխարեն՝ $6 + 4$) և «Մանկություն» նովելը, որի 176 տողից 40-ը ունեն խախտումներ (22 տող՝ $6 + 4$, 14 տող՝ $7 + 6$ կամ $6 + 7$ և 4 տող այլ շափեր): Իսկ մնացած գործերում շափական տատանումներն ավելի շատ են. այդ բնույթի են «Թուղթ Ակսել Բակունցին...» և «Այրած հրգեր» բանաստեղծությունները: Այս շափական տատանումների մեջ հետաքրքիրն այն է, որ տարբեր շափերի ղուգակցումով ստեղծվում է միասեռ ու ռիթմական որակ: Չափական տարբեր միավորները, իրենց անկայուն հաճախականությամբ հանգերձ, խոսքի ընդհանուր ու ռիթմական շարժման մեջ ոչ թի խորթանում են, այլ մի աեսակ որոնում, գտնում են իրար և կապակցվում՝ ստեղծելով հարուստ ու բաղմալիք ու ռիթմական հոսք: Այսուհանգերձ, միշտ էլ պահպանվում է իշխող շափական միավորների ու ռիթմի կարգավորող դերն ու նշանակությունը: Այս դեպքում այդ կարգի միավոր է 6 վանկանի կիսատողը.

Մենք երգեր ենք գրել:—Իմացե՛լ ենք, սակայն,

$12 = 6 + 6$

Որ խոսքը, շեշտը մեր յուրաքանչյուր,

$10 = 6 + 4$

Բաժանվելով մտքի՝ց մեր, մեր խոհերից—

$11 = 7 + 4$

Դառնում է ո՛չ թե լոկ դատարկ հնչյուն,

$10 = 6 + 4$

Ալ բարձրացող, ելնող սիրունդներ

$10 = 6 + 4$

Սրտին, մտքին, ոգուն ու տենչանքին նետած

$12 = 6 + 6$

Մի գրողակ, կամ սե նշավանքի նշան:—

$12 = 6 + 6$

(83, 36)

Կանոնավոր շափական կաղմություն ունեցող գործեր «Էպիբական լուսաբաց» գրքում և «Լիրիքական անտրակտ» շարքում քիչ կան, իրրև օրինակ կարելի է առանձնացնել «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս...», «Հրաժեշտ Լենինգրադին» բանաստեղծությունները, որոնք ունեն $8(4 + 4)$ կաղմություն և մի քանի մանր գործեր՝ գրված $10(5 + 5)$ շափով:

¹ Չափածո նովելի տաղաշափական կառուցվածքի հանգամանակից բնությունը կատարել է է. Զրբաշյանը (94, 243):

«Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս...» գործը, որը կարծեք «Թուղթ Լեկսել Բակունցին...» բանաստեղծության յուրովի սկիզբը կամ շարունակությունը լինի՝ Չարենցի գրական հավատամքի լիակատար զրահորդմաներից մեկը լինելով հանդերձ, գալիս է բացահայտելու և դործնական կիրառություն տալու շափածո խոսքի այն պարզ ու հստակ տեսակին, որի մասին այնքան խոսում է ինքը: Այս ստեղծագործության մեջ Չարենցը, դարձյալ առավելինով պուշկինյան ավանդույթներին, փորձում է իր խոսքը շարագրել նրա ոգով, ոճով ու տաղաչափությամբ.

Գրում եմ քեզ ևս պարզ հանգով,
Ռիթմով՝ հստակ, յամբով մեկին,
Գրում եմ քեզ կարոտանքով,
Ինչպես Պուշկինը Դելիգին... (33, 25):

Չարենցի այս ստեղծագործության շափական ռիթմը գոյանում է $4+4$ քառավանկ միավորներից, որոնք երբեմն կադմված են լինում $(2+2)+(2+2)$ երկվանկ ոտքերից: Սակայն երկվանկ ոտքերի առկայությունը կայուն չէ, ուստի ոտքերի ռիթմը առանձին դեմ չունի և իշխում է անդամի ռիթմը.

եվ կարգալու՛վ Ալեքսանդրի՛ն՝	$8=4+4$
կրկին անդա՛մ ևս հասկացա՛,	$8=4(2+2)+4$
Թե ինչո՛ւ է նրա՛ անդրի՛ն	$8=4+4(2+2)$
Սերունդների՛ սրտո՛ւմ կեցա՛ծ:	$8=4+4(2+2)$

(33, 26)

Այս հատվածում կան 6 յամբական ոտքեր և 5 պեոններ: Բանաստեղծությանն առավելապես բնորոշ է շափական կադմության այս տեսակը, ու թեև առկա են նաև յամբական ոտքեր, այնուամենայնիվ, դրանք չեն, որ կարգավորում են ռիթմը:

Շեշտի դիրքի տեսակետից վիճակագրությունը ևս հաստատում է նշված պատկերը: 8 վանկանի տողին հատկանշական 2, 4, 6, 8 շեշտադրության կարգը 184 տողի մեջ հանդիպում է 39 անգամ (21,2 %), 6-րդ վանկի շեշտանկում առկա է 38 տողում (20,7 %), 2-րդ վանկի՝ 31 տողում (16,8 %), 2-րդ և 6-րդ վանկերի՝ 24 տողում (13 %): Դրա հետ մեկտեղ հանդիպում են շեշտադրության 3, 6, 8 հաջորդականությունը՝ 18 տող (9, 8 %), 1, 4, 6, 8՝ 10 տող (5, 45 %), 4, 5, 8՝ 8 տող (4, 3 %), 2, 4, 5, 8՝ 6 տող (3, 3 %): Հանդիպում են նաև շեշտադրության այլ ձևեր՝ ամբողջության մեջ 10 տող (5,45 %): Շեշտանկման և շեշտի դիրքի փոփոխության այս տվյալները հաստատում են, որ այս

բանաստեղծության չափական հիմքը յամբական ոտքը չէ։ Միաժամանակ, անուրանալի է բանաստեղծության յամբական միտվածության բնույթը, որը իր հերթին ասպացուցում է Չարենցի վկայության ընդհանուր կողմնորոշման ճշտությունը։

«էպիքական լուսաբաց» և «Լիրիքական անտրակտ» շարքերում դասական տաղաչափության ավանդույթների նորովի կիրառությունը նկատելի է նաև բանաստեղծական տան կաղմության հարցում։ Հատվող տողերի հետ մեկտեղ, նա հրաժարվում է նաև անկաղմակերպ, խտրիւրված բանաստեղծական տների կիրառությունից և անցնում կանոնավոր տների։ «Այսօր գերում է ինձ օկտավների հեռուն» (83, 131), — գրում է բանաստեղծը և ասպա բացահայտում իր միտքը, ասելով, որ այդ ձևը «զուսպ է, սեղմ», «ուր տողն իր տեղն ունի, ուր չեն հրում իրար տողերն, ինչպես ցուլեր...»։ Այս մոտեցումն ուղղված էր ձախ շրջանի թափթփված ձևերի դեմ, մի մոտեցում, որը դեռևս 1924 թ. հրաշալի ձևակերպում է ստացել նաև բանաստեղծական կեղծ նորաձևություններից բավականին հեռու կանգնած մի բանաստեղծի՝ Ս. Նսենինի տողերում.

Писали раньше
Ямбом и октавой.
Классическая форма
Умерла,

Но ныне, в век наш
Величавый,
Я вновь ей вздернул
Удуга (153, 101).

Չարենցը թեև օկտավներով գրել է ընդամենը մեկ գործ՝ «Մանկություն» չափածո նովելը, այնուամենայնիվ, զուսպ ու սեղմ տողերի ըսկըվբունքը իր արտացոլումն է գտել նաև մի քանի այլ գործերում։ Նա հատկապես կարեորություն է տալիս ութ տողանի տներին, որոնցով գրված են «Նրգ մաքառումի», «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս...» գործերը։ Օկտավի և ութ տողանի տների մեջ կան տարբերություններ, որ պետք է հաշվի առնել. օկտավը ունի հանգավորման կայուն կարգ՝ abababcc ձևով, որի միջոցով ստեղծվում են ամուր կապակցված ռիթմական պարբերություններ, իսկ ութ տողանի տունը կարող է ունենալ հանգավորման տարբեր ձևեր։ Բանաստեղծական տան ամուր և ինքնատիպ կառուցվածք ունի «Մուսայիս» («Նախ աղջիկ էիր...») բանաստեղծությունը, որը կաղմված է հաղվադեպ հանդիսւող հինգ տողանի տներից և ունի հանգավորման abaab ձևը։ Կան նաև քառատող տներով գրված ստեղծագործություններ («Մուսայիս»՝ «Ահա կրկին...», «Մահվան քայլերդ»)։

Այս շրջանում գրված գործերում իսպառ վերանում է նաև նախորդ շրջանի հնչյունական արտառոցությունը, իսկ եղած մի քանի դեպքերը հնչյունական ձայնանմանության հաջող օրինակներ են, որոնք կառուցվածքով նման են իրար և ներքին հանգ են ստեղծում տողավերջի և չիսատողի միջև.

Դումանը շոյող է, ինչպես ղեփյառ,
Ձիերի գովյունը, ինչպես երգ... (Յ1, 291):
Մարդիկ են ահա այնտեղ հաճում
նվ առածում են այնտեղ գառներ... (83, 15):
Այն երկրում ուր դու մի օր լացիր
Ու մարմոհացիր այն սև բոցում... (83, 50):

Չարենցի «էպիքական լուսաբաց»-ը և «լիրիքական անտրակտ»-ը քանաստեղծական արվեստի հավաստ հանգանակ և գործունեության ծրագիր լինելով հանդերձ, նաև այդ դավանանքի և ծրագրի գործնական կիրառության եղակի նմուշ են: Այդ ծրագրի առկայությունն ու դրա գործադրումը բացահայտորեն նկատելի են նաև տաղաչափության ասպարեղում, ուր նույնպես տեսաբան և տեսությունը կիրառող Չարենցը միասնական են ու մեկը մյուսին լրացնող: Տաղաչափական այն հիմնական որակը, որին հասավ Չարենցը՝ իրենից ներկայացնում է անկրկնելի մի երևույթ, որը, անվերջ որոնումների բարձրագույն արտահայտություն լինելով հանդերձ, նոր առանձնահատկություններ պետք է դրսևորեր հաջորդ՝ «Գիրք ճանապարհի» գրքում և այնուհետև գրված բազմաթիվ ստեղծագործություններում:

«էպիքական լուսաբաց»-ի մեջ գրական մեծ ճանապարհների մասին Չարենցը հաճախ էր խոսում.

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր ու դժվարին վերելք:—
Սին տենչերի փոշին մեր խոհերից քերենք
Ու ճանապարհ ընկնենք, մե՛ծ ճանապարհ նորից (83, 37):

Նվ իզուր չէ, որ նրա հաջորդ ու վերջին մատյանը կոչվեց հենց այդպես՝ «Գիրք ճանապարհի», խորհրդանշական մի վերնագիր, որը նա վերցրել էր շինական փիլիսոփա Լաո Յզեից (58, 319): Գիրքն ամփոփից, կուտակեց բանաստեղծի տարիների փորձն ու իմաստությունը և մեր պոեզիայի մեջ հզորացրեց փիլիսոփայական երակը:

«Գիրք ճանապարհի»-ն ամեն տեսակետից բազմաշերտ ու հարուստ համադրությունների գիրք է. մասնավորապես բանաստեղծական արվեստի տեսակետից այն իրենից ներկայացնում է Չարենցի անցած ճանապարհի որոնումների ու նվաճումների և դասական ավանդույթների մի յուրահատուկ համադրություն:

Ինչպես միշտ, այս տարիներին ես, բովանդակության և այլ հարցերի հետ մեկտեղ, Չարենցը կարևոր տեղ է հատկացնում ձևի ու տաղաչափության հարցերին և մեծագույն հարգանքով խոսելով Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի մասին, գտնում, որ բոլոր դեպքերում «նրանց ձևը թելադրված է XIX դարի և, համենայն դեպս, մինչև ռեվոլյուցիոն էպոխայի կողմից» (58, 285): «Ձևի հարցում Չարենցը իրեն համարում էր ինքնուրույն և չէր թաքցնում իր համակրություններն ու հակակրությունները: — Արձանագրում է հուշագիրը՝ Վալերի Կիրպոտինը: — Նա: գտնում էր, որ ձևի հարցերում պայքարն անհրաժեշտ է ստեղծագործական մրցակցության, պոետական գյուտերի, նոր ուղիների հարթելու համար.» (58, 285): Ձևի և տաղաչափության հարցերի նկատմամբ Չարենցի ունեցած լուրջ ու հետևողական վերաբերմունքը երևում է նաև ընդհանուր, տեսական բնույթի հարցեր արծարծելիս: Այս տեսակետից կարևոր են հայերենի տաղաչափության վանկական համակարգի վերաբերյալ Չարենցի գրառումները (84, 478), որոնք անշափ կարևոր են նրա այս շրջանի տաղաչափական դիրքորոշումը և սկզբունքները պարզելու համար: «Գիրք ճանապարհի»-ի տաղաչափությունն ունի բարդ նկարագիր. բաղմամպիսի միացումների, դասական տաղաչափական ձևերի կիրառության, անկրկնելի համադրությունների մի հարուստ հավաքածու է այն: Այս տեսակետից գիրքը ոչ միայն Չարենցի ստեղծագործության, այլև մեր պոեզիայի տաղաչափության զարգացման կարևոր ու արժեքավոր փուլերից մեկն է:

«Գիրք ճանապարհի»-ն տաղաչափական տեսակետից պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու հիմնական խմբի. ըստ այդմ կձևավորվեն կանոնավոր ռիթմերով և անկանոն ռիթմերով գրված ստեղծագործություններ: Ասվում է պայմանականորեն, որովհետև անկանոն ռիթմ հասկացությունը արդեն պայմանական է, քանի որ անկանոն ռիթմերը իրենց հերթին ունեն ներքին օրինաչափություններ, որը նրանց դարձնում է իրենց տեսակի մեջ կանոնավոր: Քննությունը սկսենք անկանոն ռիթմերով գրված ստեղծագործություններից, որոնք իրենց հերթին կարիք ունեն ներքին վերախմբավորման: Այսպես. «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս», «Զրահապատ «Վարդան դորա-

վար» պոեմների ռիթմական դադանիքը կարելի է պարզաբանել միևնույն ձևով, այլ կերպ պետք է մոտենալ «Մասվան տեսիլ»-ին ու «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքին, մեկ այլ սկզբունքով պետք է քննել «Արիլև», «Թե՞ Պլերո» պոեմը, տաղաչափական առանձին ուշադրություն են պահանջում նաև «Գալիքի որմնադիրները», «Համայնական դաշտերի սերմնացանները» գործերը:

Այս ստեղծագործությունների ռիթմը ճիշտ ընկալելու համար հարկավոր է կարողանալ ինչպես հարկն է կարդալ այդ գործերը, մի կարևոր հանգամանք, որին ժամանակին ուշադրություն էր հրավիրում Չարենցը. «...եթե բանաստեղծությունն—արվեստ է..., ապա պետք է որ երբեք հայ ժողովուրդը սովորի կարդալ բանաստեղծությունն իբրև բանաստեղծություն...: ...«Բանաստեղծական կոլտուրա» արդեն ոչ այլ ինչ է նշանակում, եթե ոչ սովորեցնել ժողովրդին ըմբռնել բանաստեղծական շաբլոն, որպես բաների ա՛յլ համակարգում» (84, 479): Այս մոտեցումն անհրաժեշտ է կիրառել հատկապես անկանոն ռիթմերով գրված ըստ ստեղծագործությունների «ա՛յլ համակարգում»-ը ճիշտ ընկալելու համար, հակառակ դեպքում անհնար կլինի կողմնորոշվել Չարենցի բարդ ու նմանը չունեցող տաղաչափության մեջ:

Անկանոն ռիթմերով գրված առաջին ենթատեսակի գործերը՝ «Դեպի լյառը Մասիս», «Զրահապատ...», «Պատմության քառուղիներով», որոնք իրենց տաղաչափական որակով օրգանապես կապված են «Խմբապետ Շավարշը» պոեմին, գրված են տարբեր չափի տողերով, օգտագործված են տարբեր տեսակի անդամներ, որոնք էլ ստեղծում են անկանոնության տպավորություն, բայց եթե կարողանանք ճիշտ բռնել տողերի զարկերակը, ապա կճշտվեն տողերի չափական տատանումների սահմանները: Այս ստեղծագործությունների չափական հիմնական միավորը 6 վանկանի անդամն է, որը շատ հաճախ համընկնում է տողի հատածի հետ: Անդամի ու հատածի արտասանական դադարները միանալով ստեղծում են խոսքի ռիթմավորման հիմնական պայմանը: Վեց վանկանի անդամը շատ հաճախ տատանումներ է տալիս՝ հասնելով 3, 4, 5, 7, 8 վանկաչափի, նույն կարգի տատանումներ առկա են նաև տողաչափերի մեջ՝ գերիշխող 12 վանկանի տողերին տարբեր քանակությամբ զուգակցված են 8, 9, 10, 11, 13, 14 վանկանի տողեր: Այնպես որ տողերն իրենց ներքին չափական կազմությամբ և տարբեր չափեր ունեցող տողերի հերթագայությամբ որակապես նման են: Այս տատանումների մեջ ռիթմական շարժումը կարգավորվում է հիմնականում 6 վանկանի անդամների միջոցով: Չափական տատանումները, ներ-

վարս պոեմների ռիթմական զարտեհը կարելի է պարզաբանել միևնույն ձևով, այլ կերպ պետք է մոտենալ «Մահվան աեսիլք»-ին ու «Ծաղերը և խորհուրդներ» շարքին, մեկ այլ սկզբունքով պետք է քննել «Արքիվ»-ը, ինչ «Պերո» պոեմը, տաղաչափական առանձին ուղադրություն են պահանջում «Ծան Գլխիքը որմնադիրները», «Համայնական դաշտերի սերմ-նացանները» գործերը:

Այս ստեղծագործությունների ռիթմը ճիշտ ընկալելու համար հարկավոր է կարողանալ ինչպես հարկել է կարող այդ գործերը, մի կարևոր հանգամանք, որին ժամանակին ուղադրություն էր հրավիրում Չարեցը. «...կից բանաստեղծություն—ալլևետ է...», այսպես է որ երբեք չհայ ժողովուրդը սովորի կարգալ բանաստեղծություն իբրև բանաստեղծություն...: ...«Բանաստեղծական կալուստ» արդեն ոչ այլ ինչ է նշանակում, եթե ոչ սովորեցնել ժողովրդին ըմբռնել բանաստեղծական շարքը, որպես բաների ալլ համակարգում» (84, 479): Այս մոտեցումն անհրաժեշտ է կիրառել հասկապես անկասեռ ռիթմերով զրգած ըստեղծագործությունների «ալլ համակարգում»-ը ճիշտ ընկալելու համար, չակառակ դեպքում անհնար կլինի կողմնորոշվել Չարեցի բարդ ու նմանը շունչոտ տաղաչափության մեջ:

Անկասեռ ռիթմերով զրգած առաջին եկամտեակի գործերը՝ «Դեպի լլառը Մախո», «Զրահապատ...», «Պատմության քառուղիներով», որոնք իրենց տաղաչափական որակով օրգանապես կապված են «Սմբապետ Շավարշ» պոեմին, զրգած են տարբեր լափի տողերով, օգտագործված են տարբեր տեսակի անդամներ, որոնք էլ ստեղծում են անկանոնության տպավորություն, բայց եթե կարողանանք ճիշտ բռնել տողերի զարկերակը, ապա կնշտվեն տողերի լափական տառանդմաների սահմանները: Այս ստեղծագործությունների լափական հիմնական միավորը 6 վանկանի անդամն է, որը շատ հաճախ համընկնում է տողի հատածի հետ: Անդամի ու հատածի արտասանական դաղաբերը միանալով ստեղծում են խոսքի ռիթմավորման հիմնական պայմանը: Վեց վանկանի անդամը շատ հաճախ տառանդման էր տալիս՝ հասնելով 3, 4, 5, 7, 8 վանկալափի, նույն կարգի տառանդմաներ առկա են նաև տղաչափերի մեջ՝ գերլիշխող 12 վանկանի տողերին տարբեր քանակությամբ զուգակցված են 8, 9, 10, 11, 13, 14 վանկանի տողերը: Անպակաս որ տողերն իրենց ներքին լափական կազմությամբ և տարբեր լափեր ունեցող տողերի հերթագայությամբ որակապես նման են: Այս տառանդմաների մեջ ռիթմական շարժումը կարգավորվում է հիմնականում 6 վանկանի անդամների միջոցով: Զափական տառանդմաները, ներ-

դաշնակությանը վարժված մեր զգայության մեջ, ձուլում են հանդարտ-վել, ձուլվել, միանալ 6 վանկանի միավորներին: Մականի մյուս կողմից այդ գործերի լարված ու տեղադիր բնույթը թույլ չի տալիս այդ տառանդմաները զգայության մեջ համալարվել, բանի որ այդ գեղարվեստի ներքին էներգիան կիսական և համալարի ռիթմերը տեղադիր դանդաղություն կմտնեն նյութի խոռվարելու բռնազգայության մեջ: Անկախի կենդանի շունչը թեև չի ընդունում տաղաչափական ճշգրիտ դրսևորում, բայց, այնուամենայնիվ, գործում են ռիթմական օրինաչափություններ, որոնք արտաքին անկանոնության մեջ ստեղծում են ներքին արտաքին կարգ ու կանոն: Այդ օրինաչափությունները ձևավորված են մի կողմից, որը հարկ է նշանակել, որ ստեղծվում է ռիթմական զգայության մի մակարդակ, ուր բառերն ու արտահայտությունները, հեռու մնալով կանոնավոր սխեմատիկ դասավորությունից, մեկ կամ երկու պարզունակ լափամենքից, իրենց բնական շարահարմամբ, այնուամենայնիվ, գտնվում են տաղաչափական որոշակի տարրերի ձգողական դաշտում: Այդ տարրերը թեև շատ են, բազմաժանտակ ու իրենց դասավորությամբ անկանոն, բայց և այնպես դրանք կան և ամբողջությամբ մեջ ստեղծում են միասնա ռիթմական հոտանք, որի մեջ ներքուստ ձևավորվում են բարդ, երբեմն խճողված, սովորական աչքի համար անտեսանելի ռիթմական օրինաչափություններ: Այդ օրինաչափություններն առկա են ինչ տողաչափերի, ինչ անդամի ու հատածի, ինչ առանցքումների և խոսքի շարահյուսական-հնչյունաչափի արտաբերվածության, ինչ տան կազմության, ինչ հանգաբանության և ինչ ալլադերի մեջ, որոնք ներքուստ կապակցված են և փոխադարձաբար մեկը մյուսին լրացնող:

Հիշյալ երեք պոեմների լափական կազմության ճիշտ բացահայտման համար ստորև բերվում են տողաչափերի և անդամների հաճախականության վիճակագրական աղյուսակներ:

Աղյուսակ 7

Երեքի լլառը Մախո

Քանի վանկանի է տողը	12	10	13	11	9	8	6	14	5	7	16	18
Տողերի թիվը	63	68	26	23	23	8	7	4	2	1	1	1
Քանի վանկանի է անդամը	6	4	7	3	5	9						
Անդամների թիվը	262	80	51	30	30	1						

Ընդամենը՝ 333 տող - 2
տող բազմակետ

«Պատմութեան քառուղիներով»

Քանի վանկանի է տողը	12	10	13	11	9	8	7	6	14		ընդամենը 322
Տողերի թիվը	151	59	32	32	23	8	7	6	4		տող 16 տող բազմակետ
Քանի վանկանի է տնդամը	6	4	7	5	3	8					
Անդամների թիվը	426	56	51	42	25	9					ընդամենը՝ 609

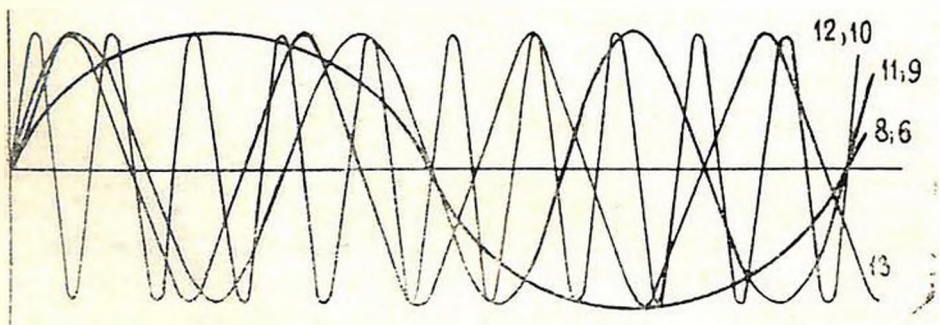
Աղյուսակ 9

«Զբաղմունք» «Վարդան դորավար»

Քանի վանկանի է տողը	12	9	13	10	11	14	8	6	15	7	17	16	4	ընդամենը 157 տող— 1 տող բազմակետ
Տողերի թիվը	45	21	18	16	13	12	10	7	7	4	2	1	1	
Քանի վանկանի է տնդամը	6	7	3	5	4	9	8							
Անդամների թիվը	159	39	28	27	16	15	9							ընդամենը՝ 293

Այս աղյուսակների տվյալների հիման վրա կարելի է կազմել նաև տարբեր չափական միավորների ուղիղանի տասանումների գրաֆիկներ, որոնց միջոցով ավելի բացահայտ կնկատվեն չափական գլխավոր միավորների և առկա այլ միավորների միահյուսված միասնական ընթացքը:

Այսպես, «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմի տողաչափերի ուղիղանի ալիքների հաճախականությունը, գրաֆիկական ձևով պատկերելիս, մոտավորապես կունենա այսպիսի տեսք.



Իբրև ռիթմական ալիքի միավոր վերցվում է 6 վանկանի տողը. 6 և 8 վանկանի տողերը միասին տրված են մեկ ալիքով, մեկական ալիքներով են տրված նաև 11, 9 և 12, 10 վանկանի տողերը: 13 վանկանի տողը պատկերված է առանձին ալիքով: Ալիքներին համապատասխանող տողաշափերը նշված են գրաֆիկի վրա:

Տաղաչափական ընդհանուր կարգի նմանություններով հանդերձ, այս գործերն ունեն նաև այլ կարգի մերձեցման հղրեր, որոնք և շատ դեպքերում ընկած են ձևական նմանությունների հիմքում:

Թե՛ «Դեպի լյառը Մասիս», թե՛ «Զրահապատ...» պոեմներում դեպքերը ծավալվում են մի գիշերվա ընթացքում (հիշենք, որ այդպես է նաև «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում), հերոսները ներկայանում են որևէ վճռական, բախտորոշ հոգեվիճակի մեջ, նրանք ապրում են հոգեբանական ծանր դրամա, կասկածներն ու տաղնապնդերը անբաժան են նրանցից: Ահա միանման հուզումնալից, դրամատիկ վիճակների պատկերումն էլ ստեղծում է խոսքի ղգացողություն մի տեսակ, որից և սկիզբ է առնում ռիթմը: Այս տեսանկյունից քննենք «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը. ինչքան հարազատ է Չարենցին ողբերգական գիշերվա այդ ահավոր դրաման: Կարծեք Աբովյանը ինքն է, կարծեք իր մասին է գրել, և ինքն էլ ամբողջ էությունմբ ձուլվում է Աբովյանի կերպարին. երկու գրող, բայց մի կերպար և դրամանալիորեն հոգեհարազատ ու անշափ բնորոշ երկուսին էլ: Շատ հարմար է ընտրված պահը. կյանքի վերջին գիշերը և անդարձ հեռացումի որոշումը: Ճակատադրական դեպքից առաջ բնական է, որ մարդ մտաբերի իր անցյալը, մի անգամ էլ խորհի իր արածի ու չարածի մասին, մտածի՝ թե ինչի՞ համար է անցել իր կյանքը և ինչպես է գնահատվել ինքը: Եվ Չարենցը մեզ մտցնում է գրողի խոհերի, կասկածների ու մորմոքների հոգեվիճակի մեջ.

Ի՞նչ է ասում այդ զիրք և ի՞նչ է բաբառում.
Ձուր չէ՞ արդյո՞ վատնել անհատենլի իր ձիւրքը.
Եվ չի՞ արդյո՞ Լոյլ իր ողջունած հեռում
Մի քիառան վատբաբ,—և այդ զիրք՝
Իր արշուճով, սրտի յուրաքանչյուր նյարդով.
Իր վերջին նիզով հորինած—
Ձե՞ արդյո՞ խեղճության ու սխալի արդյուն՞
Սերունդների երբին ի վնաս... (83, 218):

Ինչպիսի հարազատությունմբ է Չարենցը որսացել այդ երկմտություն ու կասկածների բնական հնչերանգը: Մի՞թե այդ տաղնապալի կասկածներն ու խոհերը կարող էին հոսել ու գնալ միալար ռիթմով կամ,

ասենք, երկար ու ծանրաբեռնված տողերի ընթացքով, անդամների կայուն չափաբերմամբ: Գործը չէր կարող գրվել նաև կարճ տողերով, որովհետև կարճ տողերի ռիթմը չէր կարող վերարտադրել ապրումի ներքին լարվածությունն ու ահագնությունը: Չարենցը անչափ բնական թրթիռներով է որսացել այդ ողբերգական գիշերվա իրադարձությունները և այդ ամենը վերարտադրել նյութին հարազատ ռիթմական նրբերանգներով: Պոեմը ներքնապես չափական տարբեր միավորների մեկ օրգանական միասնություն է, տարբեր չափերի միավորումը ստեղծում է համադրական ռիթմ՝ անչափ բնորոշ նյութի ղգացողությունն ու պատումի եղանակին:

Նույն սկզբունքով են գրված նաև մյուս պոեմները: Այս ստեղծագործություններին մի առանձին ռիթմական լարում է հաղորդում տողանցի, կրկնությունների և հեռագրական կտրուկ ոճի օգտագործումը: Տողանցի օգտագործման տեխնիկան պահանջում է մեծ նրբություն. սխալ կիրառության դեպքում այն անչափ վատ է անդրադառնում ռիթմի վրա: Չարենցը արդեն վարպետացել էր այս հարցում: Այս ստեղծագործությունների մեջ ևս նաու այդ հնարանքին դիմում է՝ ելնելով ասիլիքի բնույթից, որով և ավելի է ուժեղացնում խոսքի ներքին էներգիան ու նյարդային ուժը.

Երկար, երկար կարդաց:—Մի երկու տեղ)

Նկատեց փոքրիկ վրիպումներ)

Եվ մատիտով ուղղեց:—Հետո թեթև)

Այլ ուղղումներ արավ,—սակայն անվերջ)

Գիտակցության տակից, իր էության)

Մութ խորքերից, ուր միտքը վախենում էր թափանցել—

Տազնապալից աճում էր ահանման մի բան՝

Կասկածի պես անորոշ ու անձև... (83, 217—218),

Նույն նպատակին է ծառայում նաև հեռագրային կարճ, կտրուկ ձևերի կիրառությունը: Այդ հնարանքի շնորհիվ, ի հաշիվ բառերի իմաստային հագեցվածության, ուժեղանում է նրանց ռիթմական ինքնուրույնությունը, որի հետևանքով բառերը, նաև կարճ բառակապակցությունները հանդես են գալիս որպես ինքնուրույն նախադասություններ և իրենց պարտադիր դադարներով ավելի շարժուն ու դրամատիկ դարձնում պատումը: Այս հնարանքը ավելի շատ կիրառված է «Ջրահալատ «Վարդան դորավար» պոեմում: Երբեմն ղգալով, որ մեկ կամ երկու բառից կաղմված նախադասությունների մեջ հնարավոր չէ պարփակել ասելիքը՝

նա ստեղծում է նաև տող-նախադասություններ, որի հետևանքով ամեն տող դառնում է շարահյուսական, արտասանական ու իմաստային միա-
վոր՝ ավելի կտրուկ դարձնելով խոսքի ութմական հնչերանդը:

Այս պոեմում կրկին հերոսը ներկայանում է իր հոգեկան դրամա-
տիկ ապրումներով: Եկել է հեռագիր, հարկավոր է ճշտել սեփական դիր-
քորոշումը, զրահապատի բախտը, ժողովրդի ճակատագիրը: Տագնապով
ու ծանրածանր մտքերով անցնում է գիշերը:

Ահով է լցված օդը:

Նա նայում է երկար: Ականջ դնում: Լուռ է:

Բայց լռությունը այնքան է անհանգիստ:

Լռությունը շնչում է տագնապով: Լռությունը ժխոր է (83, 272):

Այս նույն տաղաչափական հատկանիշների հետ մեկտեղ, խոսքի
ութմական լարումն ընդգծելու համար, Չարենցը կիրառում է նաև կրկի-
նությունների հնարանքը: Նման հնարանքի կիրառումով դրամատի-
կական բնույթ ունեցող խոսքը դառնում է ծայր աստիճան լարված ու
տենդագին: «Պատմության քառուղիներով» պոեմում հարցում ու հե-
տորական դիմում արտահայտող բառերի կրկնությամբ նա, մոլեգին
տոնով, իր երկրի երթի, բախտի ու պատմության համար պատասխան է
պահանջում.

...եվ ճանապարհը մեր այս

ե՞րբ է արդյոք, ե՞րբ է փայլատակել, օ, ե՞րբ,

ե՞րբ է վառվել լույսով դալիբնափայլ,—

եվ ո՞վ, և ո՞վ է մեր ապագային տվել

Անխղիի ընթացք ու դադափար... (83, 208):

Կրկնությունները, նպաստելով ութմի ահագնացմանը, նույն չափով
էլ նպաստում են իմաստի տրամաբանական զարգացմանը՝ անընդհատ
ընդգծելով ու հիշողության մեջ ամրակայելով այն հիմնական դադա-
փարը, որի շուրջ ծավալվում է խոսքը:

Տաղաչափական այս առանձնահատկությունների հետ սերտորեն
առնչվում են նաև տան կառուցվածքն ու հանգաբանությունը:

Բանաստեղծական տները ևս իրենց ներքին կառուցվածքով նույն-
քան տատանվող են և անկանոն, որքան և տողաչափերը: Բ. Տումաշև-
կին կանոնավոր տան համար նշում է երեք պայման. նախ հանգը՝
«Տունը ընդհանրապես որոշվում է հանգերի հետևողականությամբ»,
երկրորդ՝ «Տարբեր տողաչափերի հերթադալության որոշումը», երրորդ՝
տան միության «ութմական-հնչերանգային ավարտվածությունը» (180,

206, 209, 211): Եթե հաշվի առնենք այս նախապայմանները, ապա նշված գործերում տան հասկացության մասին թերևս խոսք լինել չի կարող: Միտքը կոնկրետացնենք մեկ օրինակի վրա.

եվ նա մնաց:—Հասցեակ մի շարժումով	10
Գիրքը ծալեց, գրեց արկղում ավանդական,	12
Հետո հավարեց նամակները ու մի	11
Դստն հայացքով—Երկա՞ր, վերջի՞ն անգամ	10
Դիտեց թղթերը, արկղը, պատերը սենյակի	13
Արկղը փակեց, հագավ վերարկուն,	9
Գլխարկը գրեց կոնաստակին—	9
Եվ ելավ դուրս (83, 220):	4

Այստեղ զգալիորեն թույլ է հանգի հնչեղությունը, հաճախ մոտավոր, ասոնանսային հանգերը վերածվում են դիստոնանսային հանգերի, թուլանում է տողերի հնչյունական կապը և անշափ աղոտ է դառնում տվյալ հատույթի հանգային ամբողջացումը: Զի պահպանվում տարբեոտ տողաչափերի հերթագայության ճշգրտությունը (անկանոն կերպով իրար են հաջորդում 10, 12, 11, 13, 9, 4 վանկանի տողեր): Զի պահպանվում տան շարահյուսական, արտասանական և հնչերանգային միասնությունը:

Տները, ըստ ասելիքի իմաստային դարգացման, բաժանվում են ինքնուրույն շարահյուսական միավորների, մեծանում է տողի ռիթմական ինքնուրույնությունը: Բացի դա, հաճախ միևնույն տողի մեջ անգամ կարելի է տարբերակել մի քանի շարահյուսական, արտասանական միավորներ, որոնք իրենց հերթին թուլացնում են տան ներքին ամրությունը: Այս ամենին պետք է ավելացնել և այն, որ ընդհանրության մեջ ոչ մի օրինաչափություն չկա տարբեր տների հաջորդականության միջև:

Բանաստեղծական տների այս անկանոնությունը պոեմների ընդհանուր ռիթմական նկարագրի մեջ դիտվում է որպես որոշակի կառուցվածք: Այլ կերպ լինել չէր էլ կարող. հակառակ դեպքում կանոնավոր տները կայուն դադարներով ու համաչափ կրկնություններով կթուլացնեին խոսքի լարվածությունը: Այս տեսակետից օրինաչափ նմանություն կա տողերի չափական կազմության և տների անհավասար տողաչափերի հաջորդականության միջև:

Ընդհանրապես, այս պոեմների տնային կառուցվածքի մասին խոսելիս, հարկավոր է ուշադրություն դարձնել ևս մեկ առանձնահատկության: Չափածո ստեղծագործություններում, երբ խոսքը դարգանում է

համեմատաբար հանդարտ ու կայուն շափերով՝ տները ընդգծելու համար օգտագործվում են բացառմբե՝ միջտնային տարածություններ, սակայն, երբ ստեղծագործությունը գրվում է խառը շափերով, կամ քնարականությունը փոխվում է էպիկականության և կամ խոսքը լարված ու շարժուն բնույթ ունի, այդ դեպքում միջտնային տարածությունները վերանում են և խոսքը զարգանում է հոծ կառուցվածքով: Վերջին դեպքում տների ռիթմական միությունը շունի այն ինքնուրույնությունն ու համեմատաբար տևական դադարը, ինչ առաջին դեպքում. դա նպաստում է ասելիքի արագընթաց, շնորհմիջոց զարգացմանը: Այս առանձնահատկությունը ևս պայմանավորված է քնարիկվող երկերի ռիթմական ընդհանուր նկարագրով և խոսքի էությունը:

Այս շրջանում ևս, ինչպես միշտ, Չարենցը բարձր է գնահատում հանգի գերը շափածո խոսքի կառուցվածքի մեջ: Ահա թե ինչ է գրում նա 1934 թ. Ա. Գատովին. «Ինչ վերաբերում է «Դաշնակներին» և «Հանդիպմանը», ապա անկեղծ ասած, դրանք ինձ դուր չեկան, թերևս միայն այն պատճառով, որ թարգմանված են առանց հանգի... Բանաստեղծություններն ինքնին պետք է գրեթե հանճարեղ լինեն, որպեսզի հնչեն առանց հանգի,— արդյոք այդ չի՞ պատճառը, որ շատ քչերին է հաջողվում սպիտակ ոտանավորը» (84, 440—441): Հանգի անհրաժեշտության և միևնույն ժամանակ խանգարիչ դերի ըմբռնումը նրան մղում են որոնելու հանգի օգտագործման նոր ձևեր, ուր թե հանգ լինի և թե այդ հանգը չխանգարի ասելիքի ուղղակի, անկաշկանդ դրսևորմանը: Այս մոտեցումը նրան մղում է է՛լ ավելի զարգացնելու և կատարելագործելու առձայնությամբ հանգը: Չարենցը կարծեք ցանկանում է ազատվել հանգից, որպես մտածողությունը կաշկանդող գործոնից, բայց և չի ուզում զրկվել նրա ընձեռած ռիթմական հնարավորություններից: Երկընտրանքի մեջ՝ հանգի դասական նշանակության և կիրառության նոր ձևերի համադրումով, նա գտնում է ճշմարիտ ուղին: Առձայնությամբ հանգը լիահունչ չլինելով, տևական ուշադրություն չի բեռնում իր վրա, տողերը ամուր չի կապակցում իրար, կարծեք ընթերցման ժամանակ այդպիսի հանգերը մեր զգայության մեջ սկսում են աստիճանաբար մարել և մոտենալ խոսքի ազատ պատումին: Այդուհանդերձ, այդպիսի հանգը նաև կառուցում է խոսքը:

Հիշյալ երեք պոեմներում ակներև է տողաշափերի, տան ներքին կառուցվածքի անկանոնությունների և հանգի հնչեղության որակի միաձուլ կապը: Միմիայն հանգավորման նշված ձևը կարող էր ներդաշնակել անընդհատ տատանվող տողաշափերի և տան ներքին կանոնավորության

շարունակական խախտման հետ: Հանգր գալիս է լրացնելու, ամբողջացնելու այդ գործերին հատկանշական ռիթմական որակը և միաձուլվելով այդ նպատակին ծառայող տաղաչափական մնացած գործոններին՝ միատեսակ դարձնում ռիթմի դրսևորման եղանակները:

Դեռ ավելին, խոսքի իմաստային անշեղ վարգացման համար տեղ-տեղ կաշկանդող են թվում նաև առձայնությային հանգերը, անգամ ըստեղծվում են գրեթե տարբեր հնչեղություն ունեցող դիսոնանսային հանգեր, որոնք, սակայն, ձուլվում, անէանում են ամբողջի մեջ և մնում աննկատ, աննշմար: Պոեմներում հանգի տեսակներն ըստ հնչեղության ունեն հետևյալ պատկերը.

Աղյուսակ 10

Պոեմները	Հանգի տեսակները		
	ճիշտ	առձայնությային	դիսոնանս
«Պատմության քառուղիներով»	86 հատ—26,7%	236 հատ—73,3%	—
«Դեպի լյառը Մասիս»	72 հատ—30,9%	141 հատ—60,5%	20 հատ—8,6%
«Զրահապատ...»	52 հատ—33,1%	97 հատ—61,8%	8 հատ—5,1%

Աղյուսակի տվյալներից բացահայտորեն պարզ է դառնում առձայնությային հանգերի գերակշռության փաստը: Հարկ է ավելացնել և այն, որ ճիշտ հանգերը չունեն լիահունչ, հարուստ հնչեղություն և ըստ հընչման որակի այնքան էլ հեռու չեն առձայնությային հանգերից:

Այսպիսով, քննությունը ցույց է տալիս, որ «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս» և «Զրահապատ «Վարդան զորավար» պոեմները տողաչափերի, տան կաղմության, հանգաբանության և շարահյուսական-հնչերանգային արտաբերվածության տեսակետից ներկայացնում են մեկը մյուսով պայմանավորված ռիթմական ամբողջություն, որը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի տաղաչափության միայն մի տեսակն է:

Ռիթմական տեսակետից միանգամայն այլ որակ են ներկայացնում «Մահվան տեսիլ» պոեմն ու մի շարք այլ գործեր: Եթե նախորդ պոեմներում չափական նվաղագույն միավոր էր համարվում կիսատողի հետ

համընկնող անդամը, ապա այս գործում չափական միավոր է սոսկ կիսատողը, որն ավելի երկար է և հասնում է 8—9 վանկի: Բացի հատածների տողամիջյան դադարից, որը տողը բաժանում է հավասար մասերի, տողի չափը կարգավորելու ուրիշ հնարավորություն չկա: 8—9 վանկանի կիսատողերը ներքուստ ոչ մի չափական կանոնավորության կամ դասավորության չեն ենթարկվում: Պարզ ոտքերը անդամներ չեն կազմում, այլ խառը դասավորությամբ տեղավորվում են մեկ երկար շնչի մեջ, որը դադար է առնում հատածի մոտ և տողավերջում: Հատածները ստեղծում են կալուն չափական կիսատողեր, որոնք և կարգավորում են ուրիշը: Չափական նվազագույն միավորի մեծացումը՝ 4—6-ից 8—9-ը վանկի հասցնելը, նպաստում է բառերի ներքին ազատ շարահարմանը և ասելիքի անբռնազբոսիկ վերարտադրմանը: Բանաստեղծի խոսքը մինչև տողի հատածը և հատածից մինչև տողավերջը ղարդանում է անկաշկանդ ընթացքով. փաստորեն կիսատողերի մեջ գործում են ազատ ոտանավորի օրինաչափություններ: Չարենցը ազատ ոտանավորը ներմուծում է կանոնավոր ձևերի մեջ և ստեղծում ուրիշի նոր տարատեսակ՝ ներքուստ հախուռն ու ահագնացող, արտաքուստ՝ շնչին տատանումներով համաչափ ու կանոնավոր: Պոեմի սկիզբը այն տպավորություն է թողնում, որ կարծես Չարենցը ձգտել է ավելի ազատ ու անհամաչափ ուրիշի, ավելի լայն ու տատանվող տողերի: Պոեմի «Մուտք» հատվածը մինչև Ա մասը գրված է այդպիսի հախուռն, չափ ու սահման չճանաչող տողերով, որոնց երկարությունը տատանվում է 25 և 8 վանկաչափերի միջև: Սակայն Ա գլխից սկսած մինչև վերջ Չարենցն ընտրում է այդ տողերի միջին չափը՝ հիմնականում 16, նաև 17—18 վանկանի տողը և այդպես էլ շարունակում մինչև վերջ՝ տեղ-տեղ իջնելով 15 և մի քանի անգամ միայն հասնելով 19 վանկանի չափի (հատուկենտ կան նաև այլ տողաչափեր): Այսպես.

Մեր զեմից անցնում էին այդ || մանուկներ մեռալ և ծերեր, 16=8+8
 Հաշմանդամ սերունդներ ամբողջ՝ || Եղևնի հնձանին ընծա... 16=8+8
 Նախիրներ էին անցնում հոծ, || սարսափած կույրերի պես երև, 17=8+9
 Եվ ցանքսեր, արտեր ոսկեզօծ՝ || զեռ ո՞չ մի ձևերով չհնձած... 16=8+8
 ...Սրածված սերունդներ էին || արդ անցնում քաղաքներ քանդած, 16=8+8
 Հեղեղի պես պրծած, տեղահան, || զնում էր երկիր մի ամբողջ,— 17=9+8
 Անցնում էր արմատից պոկած, || անխնա կտրած մի անտառ,— 16=8+8
 Սարսափած նախիրի նման՝ || սպանդից փախած մի ամբողջ... 16=8+8

(83, 260—261)

Սիւալ է այս պոեմում կիսատողերի մեջ շափական կարգ ու կանոն որոնել, երբեմն թվում է, թե որոշ տողեր ունեն այդպիսի դասավորութիւն, ասենք $16=8(5+3)+8(5+3)$ ձևով, սակայն սրանք պատահական բնույթ ունեն և ամբողջութեան մեջ չեն պահպանվում:

Պոեմի տողաշափերի և կիսատողերի վանկաշափերի պատկերը ունի հետևյալ տեսքը.

Աղյուսակ 11

«Մ ա հ վ ա ն տ ե ս ի լ»

Քանի վանկանի է տողը	16	17	18	15	19	12	14	13	25	20	21	10	23	11	8	6
Տողերի թիվը	387	206	66	38	13	10	8	4	2	2	2	2	1	1	1	1 ընդամենը՝ 744
Քանի վանկանի է կիսատողը	8	9	7	6	5	4	10	11								
Կիսատողերի թիվը	1025	354	62	42	10	6	4	2								ընդամենը՝ 1505

Չարենցի այս պոեմում զգալի է Ատոմ Յարճանյանի պոետական կուլտուրայի ազդեցությունը: Չարենցի «Մահվան տեսիլ»-ը Յարճանյանի տողերի անպարագիծ ճախրանքի և դասական պոեզիայի կանոնավոր շատ ավանդույթների մի յուրահատուկ համադրություն է: Այս առնչությունը պատահականություն չէ. Յարճանյանի պոեզիան, մասնավորապես տաղաշափությունը, լեզվամտածողությունը, բառարվեստն ու պատկերավորման համակարգը թե անցյալում և թե այս տարիներին զգալիորեն իրենց վրա են բեռնել Չարենցի ուշադրությունը. «Ա՛յ տղա, դու թափանցի՞լ ես Սիւամանթոյի տաղաշափության գաղտնիքի մեջ..., — ասել է նա Վ. Նորենցին, — հնի՛ց, շա՛տ հնի՛ց է գալիս... և ո՞նց է վերակենդանացրել, թարմացրել այդ հնագույն ձևը և սաղացրել նոր բովանդակությանը, ստեղծել իր այդ վարմանալի ձուլվածքը...» (58, 200): Փորձենք զուգադրել երկու բանաստեղծների երկու «Մահվան տեսիլները»: Չարենցի պոեմի վերը բերված հատվածը համեմատենք Յարճանյանի հետևյալ տողերի հետ.

...Ու ամեն կողմի սոսկումով կը սուրան հալածված՝
 նախիրները հրդեհվող ցորյաններուն մեջեն...
 Փողոցներուն մեջ մորթված սերունդներ կը տեսնեմ,
 նվ ամբոխներ անպատմելի սրածութենէ դարձող... (111, 79):

Յարճանյանի բանաստեղծության և Չարենցի պոեմի չափերը թեև տարբեր են, բայց երկուսի համար էլ ընդհանուր է տրամադրությունը, ոգին, 200

որն էլ հենց ութմի ակունքն է: Դժվար չէ նկատել, որ Չարենցը տեղ-տեղ օգտագործում է Յարճանյանի բառերն ու մտածողության ձևը, օգտագործում է ոչ թե արհեստական ներմուծումով, այլ միևնույն ցավի զգացողությունն է, որ շոշափման եզրեր է գտնում նախորդի արվեստի հետ: Ավելորդ չէ հիշատակել, որ պոեմի բնաբանը՝ «կոտորած, կոտորած, կոտորած...» Չարենցը վերցրել է Յարճանյանի այս նույն գործից և ընդհանրապես ներշնչվել նրա կորովի, բայց ողբերգական քնարից: Տաղաչափության տեսակետից Յարճանյանի խոսքի ազատությունը Չարենցը սեղմում է ավելի նեղ չափի՝ կիսատողի մեջ, իսկ խոսքի ներքին ազատությունը կանոնավորելու համար՝ ավելի ճշգրտությամբ կիրառում ութմի մյուս պայմանները:

«Մահվան տեսիլ»-ը գրված է կանոնավոր փակ քառատող տներով: Բանաստեղծական տողերի լայնությունը, որը ծանրաբեռնված է խոհերով ու տեսիլներով, հնարավորություն չի տալիս պոեմը զարգացնել խորությամբ, այսինքն տները մեծացնելով: Այսպիսի հագեցված ու լայն տողերի համար միակ հարմարը մնում է քառատող տները: Չարենցը խաչաձև ու կուռ հանգավորում ունեցող քառատող տներով էլ զրել է ամբողջ պոեմը՝ դրանով իսկ նպաստելով ներքին ազատություն ունեցող տողերի համախմբմանն ու կայուն պարբերություններով ութմական հաճախականության կարգավորմանը:

Պոեմի ութմը կարգավորելու, տողերը կապակցելու, ամբողջացնելու համար կարևոր նշանակություն ունի հանգը: Նրկար ու լայնածավալ տողերից հետո ութմական զգայությունը ինչ-որ բան է որոնում. դրանք դեռևս իրար հետ չօղակված, իրար չգտած հանգերն են, որ ձգտում են կապակցվել մեկը մյուսին: Լայնաշունչ տողերի մեջ առձայնությամբ հանգը անպայման կմարեր և չէր կարողանա երկար տարածության մեջ շարունակել իր որոնումը, իսկ հնչեղ հանգերը ավելի մեծ ձգողական ուժ ունեն և ութմական զգայության մեջ հիշվում, պահպանվում են այնքան, մինչև որ, վերջ ի վերջո, հայտնաբերում են իրար ու կապակցվում: Դա մեծապես նպաստում է ութմի ամբողջանն ու կազմակերպվածությանը: Այս հարցի վերաբերյալ այլ կարծիք է հայտնել Պ. Շարաբխանյանը: Նա գրում է. «Այդքան մեծ միջոցով՝ 32 վանկով իրարից հեռացած բառերի հանգակցությունը, մանավանդ, որ դրանք մեծ մասամբ անճիշտ հանգեր են, բոլորովին անզգալի է մնում» (ԲՆՀ, 1969, № 2, էջ 158): Սա վիճելի կարծիք է: Հանգերի տեսակների վիճակագրությունը պոեմում ունի այսպիսի տեսք. ճիշտ հանգեր 322 հատ (43, 3%), մոտավոր՝ 422 հատ (56, 7%):

Ծիշտ է, թեև մոտավոր հանգերը կազմում են պոեմի կեսից ավելին, սակայն դրանք մեծ մասամբ այնպիսի հանգեր են, որոնք ոչ թե սոսկ մեկ կամ երկու հնչյունով են ներդաշնակություն ստեղծում, այլ ամբողջ բառերով և տարբերվում են իրարից միայն մեկ-երկու հնչյունով: Ահա այդպիսի հանգեր՝ քափով—քափուր, հյուսիս—հիսուսիմ, անծիր—արծիվ, դանդաղ—անդարձ, ֆերթող—հերթով, նաղատ—աղաղակ, գագաթի—նա—կատին, հեղեղ—ցեղեր, ահա—վահան, մարմարե—բարբառել, կարմիր—զարմից, առաջին—բառաչի և այլն: Այսպիսի հանգերը միշտ էլ ունեն ուժեղ դաշնակ, քանի որ ունեն նեցուկի համընկնող բաղաձայնների և ձայնավորների առատություն: Ընդ որում այդ համահնչյունությունը շարունակ ուժգնանում է ներքին հանգի առատ զդտագործումով: Իսկ հնչյունական թույլ դաշնակ առաջացնող հանգեր թեև կան, բայց դրանց թիվը քիչ է: Այնպես որ, սխալ է այն կարծիքը, թե պոեմում հանգակցությունը «բոլորովին անզգալի է մնում»: Կարևոր է նշել նաև այն փաստը, որ մոտավոր հանգեր Չարենցը հիմնականում օգտագործում է քառատող տան 1-ին և 3-րդ տողերը հանգավորելու համար, իսկ 2-րդ և 4-րդ տողերը մեծ մասամբ ունեն ուժեղ հանգավորում: Սրա կարևորությունը նրանում է, որ հատկապես 2-րդ—4-րդ տողերի հանգակցումն է առավել ընդգծվող ու տպավորվող, որը և ավարտում ու ամփոփում է քառատող տան ռիթմը:

Վերջնահանգերի և ներքին հանգերի միջոցով Չարենցը պոեմում ստեղծում է հնչյունական տեսակետից ամուր և կապակցված բանաստեղծական տներ:

Եվ անցնում էին ղորքերից ոտնակոխ արված պարտեզներ,
Հրդեհից մոխրացած հյուղեր, բաղաքներ մեռալ և շեններ,—
Եվ գետեր՝ տապից շորացած, ցորյանի հրդեհված դեզեր,
Եվ գայլեր՝ մարդուց գաղազած, և մկեն՝ ղառամ, և շեն՝... (83, 261):

Տողերի տարբեր մասերում անընդհատ կրկնվող դանադան նույնահունչ վերջավորությունները (ից, եր, ած) տողերը կարծես դարձնում են ավելի շափաքերական, ներքուստ կայուն ու ռիթմիկ: Ներքին հանգը վերջնահանգերի հետ մեկտեղ ուժեղ հնչյունական ցանց է ստեղծում տան մեջ և այն դարձնում ներձուլված մի ամբողջություն:

Չարենցի այս պոեմում բազմակողմանի ու հարուստ կիրառություն ունի ներքին հանգը: Ներքին հանգը, հատածի մոտ կիսատողերի հնչյունական ավարտի ընդգծումով, մեծապես նպաստում է երկար ու ներքուստ աղատ տողերի ռիթմավորմանը: Ներքին հանգի միջոցով կիսա-

տողը ձեռք է բերում ավարտուն շափական միավորի արժեք և տողը ներքուստ տրոհում հավասար մասերի: Ճիշտ է նկատում է. Ջրբաշյանը. «Ներքին հանգը ռիթմական ինքնուրույնություն է տալիս կիսատողին, վերածում է այն առանձին միավորի» (97, 332): «Մահվան տեսիլ»-ում ներքին հանգը հատկապես օգտագործվում է կիսատողի ռիթմական միավոր լինելը ընդգծելու և հատածի դադարը տեսական դարձնելու համար.

Նախ այնպես մեզ թվաց, թե նա, // դազադի մարդն այդ դաճած
կրում է իր մարմնի վրա՝ // վիթխարի գլուխներ երկու,
Քայց կաոբը երբ բիշ մոտեցավ // և կանգնեց մի պահ մեր առաջ.—
Մենք տեսանք դազադի վրա— // վիթխարի մի գլուխ և մի կուղ:
(83, 245)

Այս քառատողում տողամիջի ա հանգը (նա—վրա—մոտեցավ—վրա) թե՛ ինքնուրույնաբար, թե՛ տողավերջի գաճախ—առաջ հանդաբառերի հետ ունեցած հնչյունական կապով՝ նպաստում է շափական շարքերի ավարտի ազդարարմանն ու ռիթմական նշանակությունը ընդգծմանը: Կիսատողի ավարտի ընդգծման հետ մեկտեղ, Չարենցը ներքին հանգերով կապակցում է նաև տողերի տարբեր մասերում տեղադրված բառերը՝ ներքնապես ամրացնելով, միավորելով քառատողի բառային կաղմը.

Խարույկի շուրջը թափված // մենք տեսնում ենք ղենքեր, ոսկորներ,
Մարդկային դանդեր, հնօրյա // դրահներ, մի հին հրացան—
Եվ տեսնում ենք ապա, ալլալված // հայացքով նայում ենք երբ վեր—
Ստերի ճյուղերից կախված // կմախքներ՝ տապից շորացած:
(83, 231)

Կիսատողի ած(ա) հանգի հետ մեկտեղ, քառատողում ռիթմական նշանակալի դեր են կատարում նաև եր հանգով վերջացող բառերը, որոնք հնչյունական միասնություն են ստեղծում խոսքի մեջ և տունը դարձնում միաձույլ ռիթմական միություն:

«Մահվան տեսիլ» պոեմում ներքին հանգի կիրառությունը, ինչպես նշվեց, շատ առատ է և բաղմատեսակ: Բավական է նշել այն փաստը, որ պոեմի 184 տներից 112-ում 63 տարբեր դասավորությամբ կիրառված է այդ հնարանքը: Տարբեր է նաև ներքին հանգերի հնչեղությունը. խառը ձևով պատահում են և՛ ճիշտ, և՛ մոտավոր, և՛ թույլ հանգեր: Ներքին հանգի դասավորության և հնչեղության այս բաղմատեսակությունը խոսքը զերծ է պահում միապաղաղ կառուցվածքից և ապահովում բանաստեղծի ներքին ազատությունը:

Այս ստեղծագործության մեջ ևս պարզ երևում է, որ տաղաչափական տարբեր գործոններ (բանատողերի չափական մոտավոր հավասարությունը, տան կայուն կառուցվածքը, համահունչ հանգավորումը, ներքին հանգի առատությունը) գտնվում են համակցական սերտ միասնության մեջ և մեկը մյուսի հետ ունեցած փոխալայմանավորվածությունամբ ստեղծում միասնական ուրվմիկա:

Ազատ ոտանավորի որոշ օրինաչափություններ գործում են նաև «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքի մի քանի բանաստեղծությունների մեջ («Տաղ սիրո ձոնված ապագայի պարմանիներին», «Տաղ եկվորներին ողջունելու համար», «Երկրորդ տաղ եկվորների համար», «Տաղ ձոնված խիզախ ճանապարհորդին», «Տաղ հիվանդների համար», «Տաղ՝ ձոնված մեռյալներին», «Յոթը խորհուրդ քաղաք կառուցողներին»): Այս գործերում ուրվմի հիմնական միավորը բանաստեղծական տողն է, որը տրամաբանական ու հնչերանգային դադարներով ստեղծում է առավել չափով ազատ ոտանավորին բնորոշ ուրվական հատուկներ: Տողաչափերն այդ գործերում շատ առաձգական են. 11, 12, 13 վանկանի տողերին անմիջապես հաջորդում կամ նախորդում են 21, 22, 23, 24 վանկանի տողեր, որոնք ընդհանուր առմամբ չունեն չափական ներքին օրինաչափություններ: Չափական տեսակետից ձևավորվում է ազատ ոտանավոր, որը սակայն ուրվական աղոտ կանոնավորություն է զրոսկորում տողերի ներսում անկանոն, բայց հաճախակի հանդիպող միատեսակ չափական միավորների, մեծ մասամբ կայուն քառատող հատուկավորման և տողերի հանգային կապակցությունների միջոցով: Ասվածը կոնկրետացնենք մեկ օրինակով.

Դուր գնում եք մոխրանալու և դառնալու տարերք,

14 = 4 + 4 + 4 + 2

խառնվելու հողին ու ջրին,—

9 = 4 + 5

էլ ի՞նչ ասեմ ևս ձեզ.—անիմաստ ևս բառերը,

13 = 4 + 2 + 4 + 3

Գուցե ա՛յն միայն, որ վախճանվելը վիճակված է,

21 = 5 + 5 + 4 + 2 + 5

ալա՜ղ, յուրաքանչյուրիս...

(83, 386)

Տարբեր տողաչափերի մեջ հաճախակի հանդիպող քառավանկ (այլ դեպքերում 6 վանկանի) միավորները ուրվական ենթազդացողություն մեջ ստեղծում են ներքին թույլ համանմանություններ, բայց չեն վերաճում օրինաչափության և չեն կարգավորում ուրվմը, այլ ուղղակի տողերի մեջ ստեղծում են միատեսակ տարրեր: Այս գործերում Չարենցը կառողանում է աստիճանաբար, բայց ոչ լիարժեքորեն պոկվել կանոնա-

վոր ութմերի ձգողական ուժից և նվաճել ազատ ոտանավորի սահմանները:

Այս շարքի մի քանի բանաստեղծություններում («Տաղ՝ ձոնված գրքերին», «Տաղ՝ ձոնված մանրանկարիչներին», «Տաղ՝ ձոնված բնությանը», «Յոթը խորհուրդ գալիքի սերմնացաններին», «Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասաններին») չափական միատեսակ միավորների կրկնությունը դառնում է ավելի հաճախագեղ և խոսքի ուժով զգալիորեն մոտեցնում տաղաչափական այն որակին, որը հատուկ էր «Խմբապետ Շավարշը», «Դեպի լյառը Մասիս» և համանման այլ գործերի: Բաղմատեսակ միավորներով գրված տողաչափերի մասին հետաքրքիր մի դիտողություն ունի Գ. Շենգելին. «Այդպիսի բանաստեղծության արտահայտչական նշանակությունը հետևյալն է. խողովունը հարմարվում է այն ոտքերով տողերին, որոնք ներկայացված են տվյալ բանաստեղծության տողերի որոշակի մեծամասնությամբ... Մեր ութմական զգացողությունը ձգտում է հավասարեցնել մի տողը մյուսին, այդ պատճառով հանդիպելով ավելի կարճ տողերի, մենք ձգտում ենք այն հավասարեցնել գերակշռողի հետ՝ մերթ ավելի հանդարտ..., մերթ միջտողային դադարի ձգձգումով..., հանդիպելով ավելի երկար տողի, մենք նույն հավասարակշռության ձգտումով այն արագ ենք արտասանում... Սրա վրա է կառուցվում բաղմատաբ տողերի «խաղը» (186, 84): Ազատ ոտանավորի տարբեր ոտքերի ու տողաչափերի զգայական հավասարեցման մասին Շենգելու արտահայտած այս միտքը ընդհանրապես բնորոշ է խաղացկուն չափերով գրված գործերին: Անկախ նրանից, թե մենք գիտակցաբար տողերն ու ներքին չափական միավորները կհավասարեցնենք իրար, թե ոչ, բոլոր դեպքերում միատեսակ միավորների առատությունը ազդում է ութմի վրա և այն մղում կանոնավորման: Նշված գործերում չափական հավասարակշռություն մեծ մասամբ ստեղծվում է 6 վանկանի անդամների գերակշռությամբ: Օրինակ՝

Ահավասիկ, ո՛վ դուք, իմ առաջին	$10 = 6 + 4$
խորհուրդը, որ գալիս է կյանքից ու դարերից.—	$13 = 3 + 6 + 4$
Զմուռանա՛ք երբեք, երբ հյուսելու լինեք ձեր	
երգը շառաշուն,	$18 = 6 + 6 + 6$
Որ երգը երկրի՞ց է աճում, և ո՛չ թե ձայներից	
կա՛մ բառերից:	$18 = 3 + 5 + 6 + 4$
(83, 397)	

«Տաղեր և խորհուրդներ» շարքի բանաստեղծությունները իրենց ութմական առանձնահատկություններով կապակցվելով մի կողմից

«Խմբապետ Շավարշը», «Դեպի լյառը Մասիս» և նման այլ գործերի, իսկ մյուս կողմից՝ «Մահվան տեսիլ» պոեմի տաղաչափության հետ, իրենց մեջ համադրելով այս երկու ձևերից եկող որոշ առանձնահատկություններ, մի քանի գործերում (առաջին խմբի) ստեղծում են աղատ ոտանավորի մի տեսակ, որը կարծես Չարենցի տաղաչափության բնականոն վարճացման արդյունքը լինի։ Տաղաչափական այդ ձևը, մասնակի առընչություն ունենալով Ա. Յարճանյանի արվեստի հետ, ըստ էության Չարենցի համար ոչ թե դրսից վերցրած մի բան էր, այլ ամբողջովին պատրաստվել ու հասունացել էր իր իսկ ստեղծագործության մեջ՝ դառնալով որոնումների օրինաչափ դրսևորումներից մեկը։

Չափական որոշ անկանոնություններ կան նաև «Աքիլլես, թե՞ Պյեռո» պոեմում։ Կիրառված են երկու հիմնական չափեր՝ տատանումներ ունեցող 12 վանկանի տողը՝ 6 (նաև 4, 7) վանկանի անդամներով և 10 վանկանի տողը՝ կայուն հնգավանկ անդամներով։ Պոեմը սկսվում է 6 վանկանի անդամի խաղացկուն կիրառությամբ. չափական այս ձևն ընկած է գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Թատրոնի Տնօրենի խոսքի հիմքում։ Իսկ մյուս կարևոր կերպարի՝ Հերոսի խոսքը ամբողջությամբ գրված է 10 (5+5) չափով։ Այս չափն ունեն նաև Հերոսի խոսքն ընդմիջող բացականչությունները, վերջում այս չափի է վերածվում նաև Թատրոնի Տնօրենի խոսքը։ Այս գործի համար հետաքրքիր է պոեմում արտահայտված կարծիքը 10 վանկանի չափի մասին։ Թատրոնի Տնօրենը, դառնալով Հերոսին, ասում է.

Դուք որքան էլ այստեղ վերամբարձ,

Տասվանկանի չափով, մեր արխաիկ

Վարպետների հանգով բարբառեցիք վսեմ... (83, 355—356)։

Հետաքրքիրն այս գործի չափի իմաստավորումն է, որը համարվում է «վերամբարձ» ու «արխաիկ» և կիրառվում Հերոսի մեծամիտ ոճը երգիծելու համար։ Սակայն դա պայմանական մոտեցում է և չպետք է մոռանալ, որ 10(5+5) չափը մեր բանավիճարկում ամենից շատ կիրառված ու հղկված տեսակներից մեկն է։

Հերոսի և Թատրոնի Տնօրենի խոսքի մեջ թեև Չարենցը պահպանում է չափի տարբերությունը, այնուամենայնիվ, աստիճանական անցումներով 10 (6+4, 4+6), Թատրոնի Տնօրենի խոսքն էլ վերջնականապես անցնում է 10 (5+5) չափի։ Լավ կլիներ, որ Չարենցը երկու գլխավոր հերոսների խոսքի չափական տարբերությունը մինչև վերջ պահպաներ, որովհետև չափը ինքնին նպաստում է խոսքի ոճավորմանը՝ դառնալով

տովյալ անձնավորութեան խոսակցութեանը հատկանշական և նրան բնորոշող ուրիշական գործոն:

Անկանոն չափերի կողքին «Գիրք ճանապարհի»-ում մեծ տեղ ունեն նաև կանոնավոր չափերը: Այս բնույթի գործերի քննարկումը սկսենք «Սասունցի Դավիթը» պոեմից: Աղղային էպոսից և Թումանյանի, Իսահակյանի մշակումներից Չարենցի գործը ունի երկու հիմնական տարբերություն: Նախ, կիրառելով Թումանյանի մշակման սյուժետային տարբերակը՝ Չարենցը ավանդական որոշ դեպքերի ու կերպարների տվել է գաղափարական այլ մեկնաբանություն և ապա՝ օգտագործել տաղաչափական նոր ձևեր, որոնք չեն հանդիպում ոչ էպոսի տարբեր պատումներում և ոչ էլ մինչև Չարենցը եղած մշակումներում: Նա օգտագործեց 9 վանկանի տողաչափը՝ տողամիջի կայուն դադարով, որը տողը բաժանում է $5+4$ մասերի: Հնգավանկ տնդամի կաղնություն մեջ խառը դուգակցումներով մտնում են յամբական և անապեստյան ոտքեր, իսկ քառավանկ միավորի կաղմի մեջ մտնում է կամ երկու յամբ, կամ մեկ պետոն, կամ մեկ եռավանկ և մեկ միավանկ բառերի միացություն: Պոեմի աչս միաուրիթ կառուցվածքը ընթանում է ծալրից ծալր: Խոսքի միապաղաղ ընթացքին նպաստում է նաև միանման հանգերի կից ու տեղական օգտագործումը.

Իշխեց նա այսպես, դուցադնը մեր
Քառասուն տարի—եվ ահա ծեր
Մազերին նրա, դիսին հուրհեր
Իջավ մառախուղ, ցրտին ձմեռ—
Դարձավ նա դառամ ու ալհեր,
Եվ կամաց-կամաց դուցադնին ծեր
Սկսեց պատել, ինչպես գիշեր,
Վիշտ անբուժելի ու մահաբեր (83, 176):

Ճիշտ այս կառուցվածքն ունի նաև «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմը, միայն այն տարբերությամբ, որ դրանում կիրառված են ութ տողանի կայուն տներ, որոնք ավելի միապաղաղ են դարձնում գործը:

Այս պոեմներն ունեն տաղաչափական այլ կարգի առանձնահատկություններ: «Սասունցի Դավիթը» պոեմում Չարենցը օգտագործել է կից հանգավորում, իսկ կից հանգավորումը միշտ էլ տների տատանում է տալիս, քանի որ հեշտանում է մոտիկ հանգի շնորհիվ մեծ կամ փոքր տներ կազմելը: Կից հանգավորում ունեցող տողախմբերի այս առաձգականությունը Չարենցի պոեմում նպաստում են նաև շարունակաբար

կրկնվող նույնահանգ վերջավորությունները: Դա անշափ հեշտացնում է խոսքի ընթացքին համապատասխան, մտքի, պատկերի ավարտի հետ մեկտեղ ցանկացած տեղում շարահյուսական-արտասանական դադարի ազդարարումը: Նման կառուցվածքը իր հերթին ստեղծում է տների բաց չափական ամբողջություն, որը կարող է տողախմբերի տարբեր պարունակություններով, առանց ռիթմի խախտման, հեշտությամբ երկարել ու կարճանալ: Այս դեպքում տան ծավալը 2 տողից երբեմն հասնում է 10—11 տողի:

Թե «Սասունցի Դավիթը» և թե «Գովք...» պոեմները, ինչպես նշվեց, գրված են կից ու նույնատիպ հանգավորման սկզբունքով. ամբողջ տներ, տների բարդումներ երբեմն գրվում են միևնույն ձայնավորի հանգավորումով: Այս առանձնահատկության բացահայտման հնարավորությունը տալիս է հենց ինքը՝ Չարենցը: «Գովք...»-ի ԼԸ գլխում նա գրում է.

Փա՛ռք մաքառումին քո անդադար,
Քո ուսմիկ հանգին, որ դարեդար,
Ճորտության միջով, հունով դժվար,
Կտրել է մթին մի ճանապարհ... (83, 305):

Ուշագրություն դարձնենք «Ուսմիկ հանգ» արտահայտությանը: Այս արտահայտությունը բացատրելու, որով և հանգավորման այս ձևն ու սկզբունքը պարզաբանելու համար փորձենք ետ գնալ դեպի հայ միջնադարյան պոեզիան, իսկ մինչ այդ լսենք Չարենցին՝ միջնադարյան պոեզիայի հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքը ստուգելու համար. «...ես տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները... չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ գույների ու երանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով: Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբեր են խորհրդային մյուս բոլոր պոետների դորժածած ձևերից» (84, 273): Անցյալի փորձը ստեղծագործաբար յուրացնելու նպատակով՝ Չարենցը բավականին նոր նրբերանգներ ու ձևեր է վերցնում հայ միջնադարյան պոեզիայից և միաձուլում իր խոսքին: Նույնահունչ վերջավորություն ունեցող հանգավորման ձևը ևս վերցված է հայ միջնադարյան պոեզիայից: Միջնադարի հայ բանաստեղծները առատորեն օգտագործել են տողերի նույնահանգ կառուցվածք ու դասավորություն: Այդպես են գրված Ֆրիկի, Կ. Երզնկացու, Մ. Նաղաշի, Գ. Աղթամարցու, Ն. Հովնաթանի շատ գործեր: Եթե սկզբնական շրջա-

նում՝ XIII—XIV դարերում ամբողջական գործեր գրվում էին նույնա-
հանգ կառուցվածքով (Ֆրիկ, Կ. Երզնկացի), ապա Մ. Նաղաշից սկսած
միևնույն ստեղծագործության մեջ կիրառում են մի քանի հանգեր: Օրի-
նակ, Ֆրիկի «Գանդատ» բանաստեղծությունը գրված է միատեսակ ի
հանգով, ու հանգով է գրված նրա «Ընդդեմ ֆալաքին» գործը: Նույն կամ
մոտավորապես նույն սկզբունքն է իշխում նաև մյուս բանաստեղծների
բանարվեստում: Ահա մի հատված Ֆրիկի «Գանդատ»-ից.

Աստված արդար և հիրավի,
եվ ողորմած համեմայնի.
Հանդես ունիմ բան մի վիճի,
Թե դու լսես քո ծառայի:
Այս է դարձանք հիանալի,
Որ կու լինի վերա երկրի.
Եվ հիացումն ազգի ազգի,
Զոր տեւանեմք ի հաշիարհի (141, 143):

Եվ այսպես շարունակ մինչև վերջ: Ահա, հանդավորման այս ձևն է,
որ ժառանգել է Զարենցը և այն կիրառել որոշակի նպատակադրումով:
Հանգի այս տեսակի կիրառումով բանաստեղծը ձգտել է պարզ, մատ-
չելի, հին ավանդույթների ունեցող հանգաբանության, իր խոսքով ասած՝
«ռամիկ հանգի», որպեսզի իր պոետական արվեստը ավելի մոտեցնի
ավանդական բանաստեղծությանը: Այս մոտեցումը, կոնկրետ «Սասուն-
ցի Դավիթը» պոեմում, պայմանավորված է նաև նյութի ընտրությամբ՝
միջնադարյան ժամանակների նյութը մշակված է միջնադարյան բա-
նաստեղծական արվեստի հնարաններով: «Գովք»-ում ևս Զարենցը փոր-
ձել է առատորեն կիրառել միջնադարյան պոետիկայի տարրեր: Ահա մի
հատված.

Երգում եմ ահա այս գովքը ես
Խաղողի մեր բորբ ու լուսատեսը,
Մեր դինու՝ պայծառ ու հրակեղ,
Մեր արվեստների մեծահանդես:
Եվ դպրությունն եմ մեր երգում ես
Գեղեցկությունը դպրության վես,
Որ օրերում այս պարգևն մեզ
Հուզեր հրահուր և մրգեր կե՞ղ (83, 295):

Զարենցի հանգաբանության այս ձևը թեև ժամանակին սխալ դիր-
քերից քննադատվեց. «Զարենցն իր «Գովքի» և մի շարք այլ բանաստեղ-
ծությունների մեջ սկսել է ընդօրինակել Շնորհալու և միջնադարյան տա-

ղերգունների ծուլը, միապաղաղ հանգաբանությունը: Հետադիմություն է, թողած ժամանակակից զուգահեռ ու մեջընդմեջ աշխույժ հանգակազմությունը՝ դիմել Շնորհալու շարականների օգնությանը» (ԽԳ, 1936, № 3—4, էջ 188), այնուամենայնիվ այն, դասական ավանդույթների նորովի օգտագործման տեսակետից, զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում և ունի օգտագործման հստակ նպատակադրում:

Այս երկու պոեմները հանգի դասավորության տեսակետից ունեն ևս մեկ առանձնահատկություն: Չարենցը հաճախ որևէ տան հանգը (որով երբեմն գրված է ամբողջ տունը) փոխանցում է հաջորդ տուն և այդ հանգով գրում հաջորդ տան միայն առաջին տողը, իսկ մյուս տողերի համար ներմուծում նոր հանգ: Սա բանաստեղծական մի հնարք է, որը բառի փոխանցման ձևով մի տնից մյուսը դարձյալ կիրառվել է միջնադարյան պոեզիայում և ունի իր տնվանումը՝ զանջիրլամա կամ շըղթայակերպ: Այս հնարքը, ըստ Շ. Գրիգորյանի, կիրառվել է թե բանաստեղծների և թե աշուղների կողմից (22, 136): Այն ունի իր տարատեսակները. շղթայակերպի մի յուրահատուկ տարատեսակ կարելի է համարել նաև հանգերի փոխանցումը: Շ. Գրիգորյանը Գ. Նարեկացուց բերում է բառի փոխանցման մի օրինակ, որը կատարյալ կիրառություն ունի նրա «Համբարձման» վերնագրով սաղի մեջ:

Բերենք այս բնույթի մեկ օրինակ Հովհաննես Կարենցուց.

Սիրոյդ պատահեցայ, խելացնոր եղայ,
Լեռնէ-լեռ շրջելով՝ ես եմ մոլորած.
Երբ քոյ սիրոյդ կամացն՝ խելացն որ եղայ,
Գիշեր-ցերեկ միտքըս եղավ մոլորած:
Մոլորած ժուռ գալով՝ դուրանալ չունիմ,
Քրնանալն ասեն թէ դուր՝ ան ալ չունիմ,
Ձորէ-ձոր ընկնելով՝ դուրան ալ չունիմ,
Ձորս դիհս գետիւր առիլ է՝ զիս բոլորած:
Բոլորած լուսին է սիրելուս երես... (55, 68):

Այս հնարքը՝ հանգի փոխանցման տարբերակով հրաշալի ձևով է կիրառել Չարենցը: Այգպիս ևն գրված «Գովք...»-ի Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԸ, ԺԹ, Ի, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ և այլ զուխներ, որոնք փաստորեն համարակալված առանձին տներ են: Ահա սկիզբը.

Ա. Օրերում այս ջերմ ու հողմածեծ,
Երբ շառաշում են բանակներ մեծ,
Եվ Արարատից մինչ րարծրաբերձ
Հիմալայները այն հրկնահեծ
Նլած պայքարի շաշում են, տե՛ս,

Դասակարգերի ղորքերն հրկեղ,—
Ողևորութիւնս պայծառատես
Երգում եմ ահա այս գովքը ևս:

Բ. Երգում եմ ահա այս գովքը ևս
Մեր օրերում այս՝ բաղմաշառաշ,

* * * * *
Սրբեց մրրիկը այն փրկաբար:—

Գ. Օ, Հոկտեմբեր՝ դու ազատաբար,
Որ ջրերի պես ելած հորդուն՝

Օր բեղմնավորող և օր խնդուն (83, 293—294):

Այս կարգի օրինակներ կան նաև «Սասունցի Դավիթը» ստեղծում (ԺԴ գլխի վերջին տնից ԺԵ գլխի առաջին տուն, ԻԳ-ից՝ ԻԴ և այլն):

Կարելի է մտածել, որ այս հնարքը իր հիմքում ունի ժողովրդական լեզվամտածողությանը բնորոշ մի առանձնահատկություն, այն, որ խոսակու ընթացքում երբեմն կրկնում են իրենց կամ խոսակցի վերջին միտքը (բառը, արտահայտությունը) և ապա շարունակում ասելիքը: Այս հրնարքը անմիջական կապ է ստեղծում խոսքի տարբեր փուլերի միջև և նպաստում նրանց սերտաճմանը: Նույն կերպ հանգը կամ բառը անցնելով հաջորդ տուն, ներքին ամուր կապ է ստեղծում չափածո խոսքի տարբեր հատույթների միջև:

Միջնադարյան (նաև անտիկ շրջանի) բանաստեղծության հետ Չարենցի ունեցած կապերը ընդգծելու համար, նշենք, որ նա գրել է նաև ակրոստիքոսներ (ակրոստիքոսներ են գրել Գ. Նարեկացին, Ն. Շնորհալին, Գ. Աղթամարցին և ուրիշներ):

Պոեմներից «Նորքը» առանձին հատաքրքրություն է ներկայացնում հանգավորման բաղմաղանության տեսակետից: Չարենցը կարծիք ցանկանում է ցույց տալ, թե կոնկրետ հանգի դասավորության տեսակետից որքան անսպառ հնարավորություններ կան տաղաչափական կայուն և անփոփոխ թվացող ձևերի մեջ: Հավանաբար Չարենցը մտադիր է եղել ամեն տան համար հանգավորման նոր ձև ստեղծել և դա, որոշ կրկնություններով, նրան հաջողվել է: Հանգավորման այդ բաղմաղան ձևերն ունեն այսպիսի տեսք (նշվում է հանգավորման կարգը և համապատասխան տները):

abbaacca—Ա, Բ
 abbacddc—Գ
 ababacac—Դ, Թ, ԻԱ
 abbaacaca—Ե
 ababcaac—Զ
 ababcaca—Է
 ababbcbcb—Ը
 ababcedcd—Ժ

ababcedcd—ԺԱ, ԺԵ, ԺԳ, ԺԵ, ԺԹ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԷ
 ababaaaa—ԺԳ
 abbaabba—ԺԶ
 abbaa~ca—ԺԷ
 abbaacac—ԺԸ
 abababab—Ի
 ababcbcb—ԻԳ, ԻԸ
 abbacbbc—ԻԶ
 abcbcedcd—ԻԹ

29 տան մեջ օգտագործված է հանգավորման 17 ձև: Այս փաստը ևս դալիս է վիկայելու, որ Չարենցը ելքեր չի եղել պատրաստի ձևերի, տաղաչափական քարացած հնարանքների գերի, այլ անընդմեջ որոնումներով ամեն անգամ մի նոր, ինքնատիպ կողմ է բացահայտել ռիթմական համակարգերի մեջ:

Տաղաչափական առանձին տեսակ են ներկայացնում ընդունված կայուն կառուցվածք ունեցող բանաստեղծական ձևերը, որոնց թվում, առաջին հերթին, քառյակները կամ ռուբայաթները, դիստիքոսները և բեյթերը: Ռուբայաթների մի գիրք Չարենցը հրատարակել էր դեռևս 1927 թ., իսկ «Գիրք ճանապարհի»-ում այս բնույթի գործերը ևս քիչ չեն և զետեղված են «Գիրք իմացության» շարքում:

Տաղաչափական այս ձևերը իրենց թեմատիկայով և կառուցվածքով ունեն հին կիրառություն: Չարենցը, թեև իր այս ստեղծագործությունների մեջ օգտագործել է արևելյան ձևեր, այնուամենայնիվ, իր մտածողությամբ հետևել է ոչ այնքան արևելյան պոետների թեմատիկային, պատկերավորման համակարգին ու կոլորիտին, որքան՝ արևմտյան և առաջին հերթին՝ Գյոթեի, որին նա բազմիցս անդրադառնում է իր քառյակների և դիստիքոսների մեջ և տեղ-տեղ ուղղակի արձագանքում նրա մտքերին ու դատողություններին: Այս մասին հետաքրքիր դիտողություններ ունի Հ. Հակոբյանը իր «Գյոթեն և Չարենցը» հոդվածում (ՍԳ, 1974, № 8):

Ընդհանրապես քառյակներին բնորոշ է խոհը, փիլիսոփայությունը, զգացմունքայնությունը և բանաստեղծի համար առաջնակարգ խնդիր է քառյակի ձևը ծառայեցնել խոր և նուրբ դատողություններ անելու գործին: Քառյակի հիմքը կազմում է որևէ կարևոր միտք, առանց որի քառյակը (նաև բեյթն ու դիստիքոսը) կղրկվեն իրենց ժանրային պատկանելությունից: Քառյակի տեսակը ընդհանրապես բարձր է գնահատվել գրողների ու գրականագետների կողմից (2, 379): Չարենցը իր այս փոք-

բաժավալ գործերում փորձեց բանաստեղծական ձևակերպում տալ փիլիսոփայության, դիալեկտիկական մատերիալիզմի որոշ գրույթներին: Չարենցը չհետևեց սիրո, պինու, կյանքի անցողիկության հավերժական թեմաներին, այլ մարմնավորեց իր ժամանակի դադափարները, դրանց հետ տեղ տալով նաև այլ կարգի խոհերի ու մտքերի: Ոչ միայն խեղճ արվեստի, այլև ներքին կառուցվածքի տեսակետից Չարենցը դարձյալ հեռու մնաց արևելյան բանաստեղծների կրկնապնդում, հնչյունական ձայնանմանություններով հարուստ, ճոխ ու շուշլ բառային կազմ ունեցող քառյակներից: Չարենցի խոսքը զուտ է, իսկ քառյակների կառուցվածքը ընդհանուր առմամբ չոր ու ամուր՝ առանց խիստ ընդգծվող կերկնակների ու լիաձայն, շքեղ հանգաբանության: Բայց, բոլոր դեպքերում, Չարենցը պահպանել է բանաստեղծության այդ տեսակին բնորոշ ճիշտ կառուցվածք՝ աշխատելով չափական և հնչյունական, տեսակետից սերտորեն կապակցել տողերն ու պատկերները: Դեռ ավելին, նա երբեմն ստեղծում է նաև ներքին հանգեր, հնչյունական ազդանշաններով ամփափանդելով չափական շարքի դադարները:

Ձգում ես ու՝ անհուն ու խոր՝ ինչպե՜ս մի հանք անսպառ,
 Բացվում է հաբ, ահով դժվար ու խորանում քո ոգին.
 Դեռ ի՞նչ գանձեր—անհուն, անծիր—պիտի հանես դու աշխարհ,
 Եթե անդու կյանքիդ վրա անդուտ գիշեր շորի (83, 412):

Կարճ կառուցվածքի բանաստեղծություններում, մասնավորապես քառյակներում և բեյթերում, ուրիշը անպայման ձգտում է կանոնավոր ու ներդաշնակ ընթացքի: Այդպիսի համաչափ ուրիշի ստեղծման գործում մեծ նշանակություն ունի թե՛ կանոնավոր չափերի կիրառությունը և թե՛ հանգի հնչեղությունն ու դասավորությունը, որոնք կոչված են ձևավորելու ոչ միայն համաչափ, այլև՝ ավարտուն ու ամփոփ ուրիշ:

Քառյակներում 1—2-րդ տողերը կից հանդավորումով (առօռ դասավորության դեպքում) կամ առանց հանդավորման (շնաբ խաչաձև դասավորության դեպքում) ստեղծում են մի թերավարտ երկտող, որը ավարտուն տեսքով՝ բեյթի, դիստիքոսի անվան տակ երբեմն ունի առանձին գործածություն, երրորդ տողը իմաստային նոր թափ է հաղորդում ասելիքին, իսկ ուրիշական տեսակետից ստեղծում առկախ, անավարտ շարժում, հանգի սպասում, ուրիշի և մտքի տրամաբանական ամբողջացման ձգտում, որն արդեն իր իմաստային ու ուրիշական ավարտուն ու կայուն տեսքն է ստանում կառուցվածքն ամփոփող չորրորդ տողի միջոցով: Այս դեպքում արդեն կառուցվածքային կարևոր դեր է

կատարում հանգը, որն օղակում և միավորում է տողերը. $aa0a$ հանգավորման դեպքում հատկապես մեծ նշանակություն է ստանում շորրորդ տողի հանգը, որի անհրաժեշտությունը ավելի է շեշտվում երրորդ շահնգավորված տողի առկայությամբ. «...ռուբայիներում ամենազիսավորը (ձևի տեսակետից) այն է, որ հանգերը, հատկապես շորրորդ եզրափակիչ տողում առանձնապես դիպուկ հնչեն, հակառակ դեպքում հանգը կորչում է կրկնություններում և դրանով իսկ քառատողից ստացվում է թերավարտ, աղոտ տպավորություն (83, 440),—նրբանկատորեն գրում էր Զարենցը:

Բացի սողավերջի հանգերից այս տեսակի գործերում ղզալի դեր ունի նաև ներքին հանգը: Ներքին հանգը նախ նայաստում է կայուն դասավորություն ունեցող անդամների շեշտմանը, որոնք ներքին հանգով ձեռք են բերում համեմատաբար ավելի մեծ ինքնուրույնություն և փոքր դադարների ավելի ղզալի տեսականություն: Ներքին հանգն ունի նաև մեկ այլ հետաքրքիր կիրառություն. $aa0a$ հանգավորման դեպքում 3-րդ շահնգավորված տողը ներքին հանգով բաժանվում է երկու կիսատողերի և օղակվում նախորդ և հաջորդ տողերի հետ, որով կարծեք վերանում է տողի անհանգ լինելու տպավորությունը.

Դու Տերյանից սովորեցիր լսել տրտունջը հոգու,—

Ս'յն, որ մեր մեջ նվում է միշտ, գանգատվում ու մորմորում.

Բայց արդ՝ բո մեջ ծայր է առնում ա'յլ մեղեդի մի անվերջ—

Թումանյանի հուրն է անշեջ բո կրակը բորբոքում:—

(83, 410)

Երրորդ տողի առաջին կիսատողը, որ ավարտվում է առնում բառով, հաջողությամբ հանգավորվում ու կապակցվում է նախորդ տողի մոռմոռում և հաջորդ տողի բորբոքում բառերի հետ, իսկ երրորդ տողի երկրորդ կիսատողը հանգավորվում է շորրորդ տողի առաջին կիսատողի հետ (անվերջ—անշեջ): Հաճախ $aa0a$ հանգավորում ունեցող քառյակների երրորդ տողը ինքն է բաժանվում ներքին հանգերով մասերի և ինքն իր մեջ մարում իր առկախությունը. ահա է քառյակի 3-րդ տողը՝ «Լինում է միշտ, դա լույս անվիշտ և երջանիկ այն ժամին» (83, 411):

Չափական տեսակետից կանոնավոր կառուցվածք ունեն միայն «Գիրք ճանապարհի»-ում ղետեղված 24 ռուբայիները, որոնցից 22-ը ունեն $15=8(4+4)+7(4+3)$, իսկ երկուսը՝ $14=7+7$ կառուցվածքը, իսկ 1926 թ. գրածներն ունեն չափական անկանոնություններ, որի հետևանքով ղզալիորեն տարբերվում են քառյակի դասական կառուցվածքից: Այդ գործերը (թվով 44) մեծ մասամբ շունեն կայուն վանկային—անդա-

մաժութը կազմութիւն, դրանց մի մասն ունի վանկաշէտական հորին-
վածք, մի մասը գրված է համաշէտ տաղաչափական սկզբունքներով:
Վնկայուն են նաև ոտքերի շափով գրված քառյակները. խախտում-
ներ կան միևնույն շափը ունեցող, բայց շէտի տարբեր դիրք ունեցող
ոտքերի միջև, բացի դա, անկանոն կերպով տվյալ շափի ոտքերին ավել-
յանում են այլ շափ ունեցող ոտքեր:

Մտել ևն տոնական դոներից—և դրախտ ևն կարծել

այս տունը $18 = 9(3 \div 3 + 3) \div 9(3 \div 3 + 3)$

Սահմանված ձևերով մի վերին՝ անխախտ ևն կարծել

այս տունը:— $16 = 8(3 + 2 + 3) \div 8(3 + 2 + 3)$

Ստեի դոներից մենք մտանք՝ քանդելով սյուներն ու

հիմերը— $18 = 9(3 + 3 + 3) \div 9(3 + 3 + 3)$

եվ դիտենք՝ ձևերերով ձեր շինված մի գնդա՞ն է

անձև այս տունը: $18 = 9(3 \div 3 \div 3) \div 9(3 \div 3 \div 3)$

(82, 215)

Եռավանկ ոտքերով գրված այս քառյակի երկրորդ տողում կան եր-
կու երկվանկ չամբական ոտքեր, որոնք կոտրում են ընդհանուր շափը, իսկ
22 եռավանկ ոտքերից 15-ը անապետներ են, 7-ը՝ ամֆիբրաքոսներ, ո-
րոնք իրենց հերթին փոխում են բառերի շէտական ելեւջավորումը:

Ռիթմական հատակութիւնը շունեն նաև համաշէտ տաղաչափության
սկզբունքով հորինված որոշ քառյակներ:

1926 թ. գրված քառյակների համար տաղաչափական այս առանձնա-
հատկութիւնները պատահականութիւն չպիտք է համարվեն, քանի որ
դրանք նկատելիորեն իրենց վրա կրում են ձախության շրջանի որո-
շումների հետքերը: Առանձնահատուկն այն է, որ Չարենցը փորձել է
տաղաչափական նոր ձևերբերումները պատվաստել հնագույն ավան-
դույթներ ունեցող դասական բանաստեղծության մի այնպիսի տեսակի,
ինչպիսին քառյակն է: Հետագա տարիներին դրած քառյակներում Չա-
րենցը հիմնավորապես փոխեց իր կողմնորոշումը և ավելի հավատարիմ
մնաց դասական կառուցվածքին:

Ինչպես նշվեց, քառյակներից բացի Չարենցը գրել է նաև բեյթեր
ու դիստիքոսներ: Ընդհանրապես պիտք է նշել, որ քառյակների, բեյթե-
րի ու դիստիքոսների միջև կա կառուցվածքային որոշ նույնութիւն,
քանի որ, վերջ ի վերջո, բեյթերն ու դիստիքոսները իրենց կազմությամբ
մտնում են քառյակի կառուցվածքի մեջ, ավելի ճիշտ նրա մի մասն են:
Իսկ երբեմն, երկար տաղաչափեր ունեցող բեյթերն ու դիստիքոսները ի-
րենց մեջ թաքցնում են քառյակի ձևը և եթե կիսատողերը, որոնք ա-

վարտվում են ներքին հանգերով, դարձնենք առանձին տողեր՝ կստանանք սովորական քառյակ:

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Չարենցի դիստիքոսները, որի ժանրը նա հավանաբար վերցրել է Գյոթեից և որոշ գործերում ներքին փիլիսոփայական զրույց սկսել մեծ «ոլիմպացու» հետ: Չարենցը զգալի չափով պահպանել է անտիկ շրջանի էլեգիական դիստիքոսներին հատկանշական տաղաչափական ձևերը՝ տողերի անհանգ վերջավորությունը և անհամաչափությունը (էլեգիական դիստիքոսների առաջին տողը գրվել է հեկզամետրով, երկրորդը՝ պենտամետրով): «Գիրք ճանապարհի»-ում ղետեղված 51 դիստիքոսներից 29-ը գրված է անհամաչափ 14—16, 15—14, 15—16, 15—17, 16—14, 16—15, 16—17, 17—14, 17—15, 17—16, 18—17, 20—15, իսկ 22-ը՝ 14, 15, 16, 17, 18 վանկանի տողերով: 51 դիստիքոսից միայն 3-ն է հանգավորված (դիստիքոսները ընդհանուր առմամբ չէր հանգավորում նաև Գյոթեն): Հարց կարող է առաջանալ, թե ինչպե՞ս է ութմ ստեղծվում անհավասարաչափ և անհանգ տողերի միջև: Ռիթմ այս բնույթի գործերում առավել չափով ստեղծվում է հնչերանգի և ասելիքի տրամաբանական ավարտվածության միջոցով: Դիստիքոսները որպես ավարտուն երկտողեր գլխավորապես ընկալվում են որևէ մտքի կամ խոհի արտասանական-հնչերանգային ավարտվածությամբ.

Կարո՞ղ ես բեղ կոփել աշնայես, որ քո մեջ ամփոփես անցյալը,
Բայց և լինես ներկայում—նոր, քան նորերը բոլոր (83, 423):

Իսկ համաչափ դիստիքոսների ութմավորմանը նպաստում են չափական համանմանությունները, որոնք երբեմն ուժեղանում են ներքին հանդերձ.

Մեր պատմության դառնաշունչ, չար ու խորշակ գիշերում
Ո՞նց է ծաղկել զվարթուն մեր բերթությունն հնամյա (83, 417):

Քառյակների, դիստիքոսների և բեյթերի բանաստեղծական տեսակների կիրառությունը մեկ անգամ ևս ցույց է տալիս Չարենցի տաղաչափական ձևերի բազմազանությունը: Ամենակարևորն այն է, որ այդ հին ձևերը՝ անտիկ շրջանի դիստիքոսն ու միջնադարյան արևելքի ռուբային և բեյթը Չարենցի գրչի տակ ստացել են նոր, արդիական բովանդակություն: Իզուր չեն ասված նրա խոսքերը.

Ա՛խ, արթնանում է հաճախ ձեզ—մեռած համարվող.—

Կյա՛նք, քո ծիլերը հաճախ—հին կերպաբանք են հագնում (83, 422):

Ժողովածուի «Արվեստ քերթության» և «Զանազան բանաստեղծություններ ու թարգմանություններ» բաժինները տաղաչափության տեսակետից առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում: Խոսենք միայն «Heinrich Heine» բանաստեղծության մասին: Սա այն գործերից մեկն է, որ Չարենցը գրել է հոգեկան խոր ապրումների պահին, երբ նրան կրկին պաշարել էին կասկածներն ու տաղնապալի մտատանջությունները իր օրերի ու ժամանակակիցների մասին: Հայնեն նրան նույնքան հարազատ է, որքան Աբովյանը:

Բանաստեղծ բարեկամի հետ հոգեպես հաղորդակցվելու այս պահի համար Չարենցը կրկին կարողացել է գտնել տրամագրությունը համապատասխան պատումի ձև ու բնորոշ ուժի: Չարենցի ներքին ջղաձգումները լարում են ուժով: Այդ են վկայում շարունակ տատանվող տողաչափերը, կարճ նախադասությունների օգտագործումը, տողանցումը, բառերի նյարդային կրկնությունը, պատումի ձևը...

Նա դեռ կա:—Այսօր էլ նա նստել է
ինքնագոհ, կառչած իր բույնին,—
եվ նա նո՛ւյնն է, նո՛ւյն ֆիլիստեր՝
Չնայած դիմակի զույնին (83, 452):

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի տաղաչափությունը ամբողջական ներկայացնելու համար պետք է խոսիլ նաև հանգաբանության և բանաստեղծական հնչյունաբանության որոշ առանձնատուր կողմերի մասին:

Չարենցը փորձեց տարածել և սովորական դարձնել իդական հանգը: Ամբողջ ժողովածուի մեջ, չհաշված միայն «Աքիլլևս, թե՞ Պյերոս» պոեմն ու դիստիքոսները, մոտ 276 անգամ հանդիպում են իդական հանգեր: Սա փոքր թիվ չէ, քանի որ իդական հանգը, ինչպես ասվել է, բնորոշ չէ մեր լեզվին: Ամբողջությամբ իդական հանգով են գրված երկու ակրոստիքոս, «Heinrich Heine» և «Հայնենին» բանաստեղծությունների ղգալի մասը: Իդական հանգերը մեծ մասամբ զույգ են կաղմում նույնատեսակ հանգերի հետ, պատահում են նաև իդական և արական հանգերի զուգակցումներ, որոնց հնչյունական կապը, սակայն, միասեռ չէ:

Իդական հանգը արականի համեմատ փոխում է հնչեղության և բանգը. շեշտը մի վանկ էս ընկնելով և տողավերջի վանկը ազատելով շեշտից՝ թուլացնում, մարում է հաջորդ տողի սովասումը և դրանով ավելի ընդգծում տողի ինքնուրույնությունը:

Հանգի օգտագործման մի առանձնատուր կողմ է նաև տողերի

հանգավորումն ըստ իմաստի: Իմաստային հանգավորումը ավելի է նըպաստում բանաստեղծական տողերի ու տների տրամաբանական ամբողջացմանը: Հանգաբանության այս կողմին ժամանակին մեծ ուշադրություն էր դարձնում հասկապես Վ. Մայակովսկին (68, 545): Հանգաբանության այդ առանձնահատկությանն անդրադարձել է նաև Մ. Աբեղյանը (2, 353): Այս ելակետից տարբերվում է հանգի դասավորության երկու ձև. ըստ այդմ կլինեն առաջնային հանգեր, որոնք երբեմն ստացվում են պատահաբար և առաջին ոգեշնչման արդյունք են և երկրորդային, որոնք արդեն կապված են առաջինին: Դժվարը այդ երկրորդային հանգի ընտրությունն է, որովհետև դա նախ պետք է նույնահանգ լինի առաջինի հետ, երկրորդ՝ պետք է տողի մեջ ունենա իր նշանակությունը և երրորդ՝ հնարավորության դեպքում պետք է իմաստով կապվի նախորդ հանգաբառի հետ: Առաջնային և երկրորդային հանգերի համար շատ բնորոշ են Տինյանովի տերմինները. «Հանգի մեջ, որպես ութմի գործոնի, մենք տեսնում ենք երկու պահ՝ պրոգրեսիվ պահ (1-ին հանգավորվող անդամը և ռեգրեսիվ պահ (2-րդ հանգավորվող անդամը)» (181, 60): Սակայն ստեղծագործական պրոցեսի ժամանակ քիչ է պատահում, որ «պրոգրեսիվ» և «ռեգրեսիվ» հանգերի մեջ հիշյալ երեք պայմանները պահպանվեն: Ավելի քիչ պահպանվում է իմաստային հանգավորումը: «Սասունցի Դավիթը» պոեմում կարգում ենք այսպիսի տողեր.

Որ դնա Սասմա երկրին տիրե,
 Որ Սասմա քաղաքը ավիրե,
 Որ ժողովրդին ամբողջ գերե,
 Տեղահան անե, Մարը բերե (83, 186):

Տիրել հասկացությունը իր ետևից քաշում բերում է իմաստով սերտորեն կապված այնպիսի բառեր, ինչպիսիք են ավերելը, դերելը, բերելը:

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն ունի նաև ուրույն բանաստեղծական հնչյունաբանություն, որի միջոցով ուժեղացվում է խոսքի արտահայտչականությունը: Այն նպաստում է նաև տողերի հնչյունական կայունացմանը, ստեղծվում է հնչյունական ցանց, որը միասեռ, միաձայն հնչեղություն է ստեղծում խոսքի մեջ: Հնչյունական կուտակումները տրվյալ բառակազմի մեջ ստանում են իմաստավորված արժեք և նպաստում նյութի հնչյունական բացահայտմանը:

Չարենցը այս շրջանում առատորեն օգտագործում է, այսպես ասած, բաղաձայնույթային կապակցություններ, դրանք թերի բաղաձայնույթ-

ներ են, որ ստեղծվում են հիմնականում երկու բառերի կցումով: Այդ կապակցությունները ստեղծվում են տողի զխավոր բառերին հատկանշական բաղաձայն հնչյունների կրկնությամբ, որի հետևանքով բառերը կապակցվում են նաև հնչյունաբանորեն: Ահա օրինակներ՝ «զազիր ու զառամյալ», «զազիր ու բազմազան», «բռնություն բիրտ» («Պատմություն քառուղիներով»), «գժոխք դժնի», «կախված կմախքներ», «խուշքով թեթև», «խանդով խուլաբար» («Մահվան տեսիլ»), «ճարտար ճորտեր», «խարխուլ խուղեր», «քարաքանդակ քաղաքներ», «ներբող նրբակերտ», «շաղում է շողեր» («Գուլք...») և այլն: Այս կապակցություններն են, որ ծաղկավելով վերածվում են լիարժեք բաղաձայնությունների:

Չարենցը հաճախ Մայակովսկու պես (68, 552) բաղաձայնային օգտագործում է խոսքի ամենազխավոր բառը շրջանակելու համար՝ ավելի ընդգծելով տվյալ բառի ուժն ու տեականությունը: Այս հնարքի կիրառության նպատակը զխավոր իմաստակիր բառին համապատասխան հնչյունական պատրանք ստեղծելու մեջ է (ներքոհիշյալ օրինակներում այդպիսի բառեր են մահը և դժնին ու զարհուրելին)։

Մենք ափ ենք ելնում միասին և նայում ենք մեր շուրջը մի պահ.—

Լուսնյուն է, մռայլ մառախուղ, իսկ վերից գունատ մի մահիկ

Իր մեռյալ լույսի հետ մեկտեղ տարածում է տխրություն ու ա՜հ

Այդ անծիր եղբորի վրա անսահման Սոսկումի ու Մահի:

Այդ տեսիլը դժնի է և ժանտաժանտ, անփայլ է և գոհնական,

Եվ զարհուրելի է, ինչպես զառանցանք, և անիմաստ է հավետ... (83, 226, 224)։

Բաղաձայնային միջոցով Չարենցը հաճախ որևէ հատվածի համար ստեղծում է իշխող հնչյունական կազմ, որը ներսից հնչյունական ամուր շաղախով ձուլում է բառերն ու տողերն իրար: Ստեղծվում է մտքի, պատկերի, բառի, ռիթմի ամրակուռ ու սերտ միություն:

Յ՛, մռայլախոս դպիրներ սե՛,—

Դո՛ւ Շնորհալի՛, և դո՛ւ, նարե՛կ,

Դո՛ւք—մաղաղաբյա և հանճարեղ,

Դո՛ւք—զարհուրելի, ինչպես Դարեհ,

Դո՛ւք—պատան մտրի, դո՛ւք—անարև,

Որ սրտի համար դարե՛ր, դարե՛ր

Կերտել եր գազաղ—պատյան բարի,

Եվ ոգու համար—գժնյա տառեր (83, 299)։

Չարենցը հաջողությամբ օգտագործում է նաև ամինատարածված բնույթի բաղաձայնային, որը խոսքին հաղորդում է ներդաշնակ համահնչյունություն և ռիթմի ընթացքը դարձնում երգիցիկ ու նվագային:

Ասաց— և խփեց քնարին նա մոմե մատներով դեղին
Աչքերում ամեհի մի հուր, մորուքով մերկությունը ծածկած,—
եվ ձայնը նրա ընարի, որ նման էր ձայնին թիթեղի,
Հնչում էր ինչպես մի հիւլանդ, մահամերձ ընկած մանկան լաց:
(83, 229)

Ն, Մ՝ հնչյունների նրբին, երաժշտական հյուսվածք կա այս տողերի մեջ,
որոնք իմաստային կոդմից անկախ ունեն զուտ ութմական նշանա-
կություն և զգայության մեջ գործում են որպես ուրույն ութմական
ֆակտուրա:

Պատահում են բանաստեղծական այնպիսի հատվածներ, որոնց մեջ
բաղաձայնութի հիշյալ ձևերը համադրվում ու համընկնում են.

Շահատակողներ ժանտաղածան.—
Թեյմուրլենի՝ շարաշք ու շարածանս,
Ձինգիղխան՝ զորքով բազմահաղար,
Արբասներ՝ զարհուր ու զանաղան,
Եվ ուս արքաներ արնաբաժան...
Օ՛, ժանտ արքաներ, ձեր սրբազան
Արշավանքներում որքան տեսանք.
Փորձանքներ դժնի ու տարածամ... (83, 304):

Այս հատվածում գ, չ, ջ, դ, տ հնչյունները շարունակաբար հնչում
և օղակում են շարություն, դաժանություն և համանման իմաստ արտա-
հայտող ժանտաղածան. Ջինգիղխան, զորհ, զարհուր, ժանտ, դժնի բա-
ռերը, միևնույն ժամանակ ստեղծվում է ներքուստ միաձուլված կուռ
ու ամբողջական բանաստեղծական տուն, իսկ այդ ամենի հետ մեկտեղ
սարբեր հնչումներով խոսքը ստանում է բազմաձայն երաժշտության
բնույթ: Այս տեսակետից կատարյալ է «Մառ մորմոքում է Մայրա-
մուտը» տողով սկսվող տրիոլետը, որը Չարենցը գրել է 1937 թվականին:
Ծանր կսկիծների ու մայրամուտի անմխիթար մորմոքների նվազներ են
թաքնված այդ տողերի, բառերի ու հնչյունների մեջ.

Մառ մորմոքում է Մայրամուտը—
Ու մղահոտ է մովից մաղում:
Մարում է մութը մթնշաղում,—
Մառ մորմոքում է Մայրամուտը:
Մխում է մարգը, մարդը, մութը,—
Մզլել է միրգը մեր մաղախում...
Մառ մորմոքում է Մայրամուտը,
Մառ մղահոտ է մովից մաղում... (ԳԹ, 1967, № 3):

Բանաստեղծության մեջ ապրումն ու հույզը այնքան են ներթոփել բառերի ու հնչյունների խորքը, որ անհնար է որևէ խղում տեսնել դրանց միջև:

Չարենցի ստեղծագործության մեջ բաղաձայնույթի կիրառության ձևերով հանդիպում են նաև առձայնույթի օրինակներ: Առձայնույթն ունի դրսևորման մի կարևոր կողմ, որը բաղաձայնույթի մեջ այնքան էլ չի արտահայտվում՝ դա հանգը խորքից նախապատրաստելու դերն է: Տողամիջում շարունակաբար կրկնվում է հանդի, երբեմն նաև ներքին հանգի հիմնական ձայնավորը, որը նպաստում է հանդի կաղմավորմանն ու հնչյունության խորացմանը: Հեգելը, խոսելով այս երևույթի մասին, գրում էր, որ առձայնույթը «մոտենում է հանգին, քանի որ այն իրենից ներկայացնում է նույն տառերի միանման հնչողական կրկնություն բառի մեջտեղում կամ տարբեր բառերի վերջում» (151, 218): Վերցնենք մի հատված «Գեվը...»-ից.

Անլուր գերության ճանապարհով
Անցած դարույթն՝ գեղջկաբաբու,
Որ հասած մինչև արևն այս վառ,
Այսօրվա մեր բոլոր արևն անմար—
Հորդում ես ահա որպես վարար
Գետ մաքրամարուր ու կենարար... (53, 305):

Այս հատվածի մեջ ձայնավորների հանդիպման հաճախականությունն ունի այսպիսի տեսք՝ ա—29 անգամ, ե—7, օ(ո)—7, ու—5, ի—1: Ա ձայնավորի առատությունը, ստեղծելով հանգի վերջավորությունը համապատասխան հնչյունների գերակշռություն, նպաստում է տողավերջի հանգի խորացմանն ու տեականությանը:

Տաղաչափական բաղմաղան ձևերի ու հնարքների, չափածո խոսքի հին ու նոր առանձնահատկությունների համադրությունից ստեղծված նոր ութմական համաձուլվածքների, նրբատոների մի անսպառ շտեմարան է Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն: Այս գրքում նա ի մի բերեց իր տաղաչափական բոլոր որոնումները և հասավ մի արդյունքի, որն անկրկնելի է իր հարստությամբ, համադրականությամբ, բաղմաշերտությամբ և միայն Չարենցին բնորոշ ինքնատիպությամբ: Նա յուրացրեց հայ և համաշխարհային գրականության փորձը, այդ ամենը համատեղեց իր որոնումների հետ և հասավ մի որակի, որը ուսումնասիրության դարձ կարող է հանդիսանալ ետադերյացյան պոեզիայի բոլոր ուղղությունների համար: Իսկ ութմի և իմաստի միաւնության տեսակետից Չարենցի պոեզիան պատկանում է բանաստեղծական եղակի երև-

վույթներին թվին: Եթե ընդունելու լինենք, որ «ռիթմը իմաստի արձագանքն է» [(Ստաուֆերա), (175, 7)], ապա կարող ենք խոսել նաև իմաստավորված ուրիշ մասին: Խոսքի իմաստի, պատկերավորման համակարգի հետ մեկտեղ ասելիքի լիարժեք դրսևորման համար կարևոր է նաև ուրիշի զգացողությունը, առանց որի տողերը կզրկվեն ասելիքին ու պատկերավորման համակարգին հատկանշական միասնեւ որակից, կկորցնեն իրենց ներքին էներգիան: Չարենցը աներևակայելիորեն նրբազգաց ու ճիշտ է այս հարցում՝ սկսած մեծ գործերից մինչև երկու տողանի բեյթերն ու գիստիքոսները: Հատկապես Չարենցի ստեղծագործության մեջ է, որ ուրիշը կարծեք տողերի ու բառերի միջով հոսող արյուն ու կենսահայտ լինի, այդ տողերի ու բառերի զարկնալը բռնելով՝ կարելի է զգալ բանաստեղծի սրտի աշխատանքը, հոգեվիճակն ու ասյրումները, որոնք և անչափ բնականորեն իրենց ձևն են գտել ասելիքի ուրիշական կադմուսյան մեջ: Ռիթմը Չարենցի համար եղել է ներշնչանքը աներևույթ ու անտես ձևով կարգավորող ներքին մի հզոր ու բնական ուժ, որը բանաստեղծի ներքին կրակն է ու շիկացումը: Նա ամենայն նրբությամբ էր զգում ուրիշի գոյացումը և անդամ անուններ տալիս դրանց, որոնք նրա համար մեկ «պարզ» էին, մեկ «կորուվի», մեկ «անտանելի» (83, 25, 10 է, 130): Չարենցը, իր երակներում շարժվող արյան պես, զգում էր անտեսանելի, անշոշափելի, անորսալի ուրիշների առկայությունը, խոստովանում ուրիշի աննկատելիության մասին («Ու անտես ամենքին, ինչպես ուրիշը», «Ու ուրիշի նման անտես...», 81, 270, 271), բայց, միաժամանակ, մեծ բանաստեղծի գերզգայուն նյարդերով տեսնում այդ անտեսանելին, շոշափում անշոշափելին, որսում անորսալին և այդ ամենը ավիշի պես ներարկում բառի ու պատկերի, տողի ու արտահայտության մաշկի տակ՝ բառն ու պատկերը, տողն ու արտահայտությունը դարձնելով ապրող ու կենդանի մի օրգանիզմ: Կարելի է ասել, որ խզում բանաստեղծի էության ու զգացողության և խոսքի իմաստի ու ուրիշի միջև բացարձակապես չկա: Չարենցը շատ է բնական, բանաստեղծն ու բառը շատ են միաձուլվ, զգացողությունն ու պատկերը հարադատորեն կապված են իրար և հղացումի ու կատարման միջև չկա ոչ մի օտարություն, ոչ մի կեղծ ու արհեստական երանգ: Այդ իսկ պատճառով, տեղին է կրկնել, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ուրիշը իրոք որ իմաստի արձագանքն է և ոչ միայն իմաստի, այլև՝ բանաստեղծի զգայական վիճակի, այլև՝ ժամանակի ձայների ու տրամադրությունների:

Այս ամենով հանդերձ, տաղաչափության բնագավառում «Գիրք

Ճանապարհին» Չարենցի համար շեղավ վերջին սահման: Նա դեռ շարունակում էր իր որոնումների ճանապարհը՝ իր բանաբով հասնել մեջ ձևավորելով նոր որակ. բնականոն ձևով անընդհատ դարգուցող բանաստեղծի համար դա միանգամայն սովորական երևույթ է:

Չարենցը շարունակում է թեմաների, կյանքի անմիջական վերարտադրման նոր եղանակներին, տաղաչափական ձևերի, ռիթմական հնարանքների հետևողական որոնումը: Գրում է «Կոմիտասի համար», «Նավդիկե» պոեմները և մեծ կտավի ալլ գործեր, Ա. Խանջյանին նվիրված սոնետների մի փունջ՝ «Նաիրյան դոֆին» վերնագրով, «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստուծո» տետրապտիրոսը, բաղմամբիվ ծավալուն ու փոքր բանաստեղծություններ: Տաղաչափական տեսակետից նա ավելի հակվում է դեպի դասական ձևերը. դրա ապացույցն է՝ մի կողմից զուսպ ու ծանր ռիթմերի օգտագործումը, մյուս կողմից՝ սոնետների, ռոնդոների առկայությունը:

«Կոմիտասի համար» պոեմում նկատելի է հանդաբանության մի առանձնահատկություն, որի հետքերը կան Չարենցի նախորդ շրջանի գործերում, առավել շափով «Սասունցի Դավիթը» պոեմում: Դա միավանկ կարճ հանգաբառերի օգտագործումն է, որոնց միջոցով տողերն ստանում են հատուկ կտրուկ ավարտ.

Բայց հայրենի երկրում քո,
Մայր քաղաքում նրա մեծ—
Պատվանդանի վրա նոր
Եվ մրտերի վրա մեր,—
Ահա մարմինը քո սուրբ... (85, 513):

Չարենցի ստեղծագործության մեջ հնչյունական կրկնությունները առատ կիրառություն ունեն նաև այս շրջանում:

Բանաստեղծական հնչյունաբանությունը ասելիքի իմաստին ծառայեցնելու մի անկրկնելի նմուշ է նրա «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստուծո» վերնագրով բանաստեղծությունը, որ նա գրել է ծանր ապրումների մեջ, մոտալուտ ողբերգական վախճանի զգացողությամբ, մենակ մնացած անօգնական մարդու տառապագին խոհանոցով, որը թե աղոթք է և թե դայրույթ.

Եվ ես դիմում եմ քեզ ո՛վ անծանոթ դարձյալ,—
Ինչպես վկան անեղծ՝ Նարեկացին,—
Քանզի՞ կարոտ ոգու և անարյուն հացի—
Տեսնում եմ լոկ—կացին արեգնացյալ:
...եվ ահա ես,—ահեղ, ինչպես Նարեկացին,
Եվ զարհուրյալ այնպես, և մենակյաց՝

էլ ու՛մ դիմեմ, էլ ու՛ր,—արդ՝ Քեզանից բացի:

Ինչո՞ւ այսպէս անօգ ևս մնացի (ԳԹ, 1967, № 20):

Եվ այսպէս անընդմեջ 99 տող, որոնց մեջ Չարենցը ց, ձ, ծ, գ հնչյունների միջոցով օղակում է խոսքի իմաստային հիմնական ուժը կրող այնպիսի խորհրդանշական բառեր, ինչպիսիք են նաբեկացի, արեգնացյալ, կացին, հաց, այգաբաց, մենակյաց: Իսկ 99 թիվը հատուկ խորհուրդ է բովանդակում, որն իր մեջ ունի 3 թվի բարդումները՝ 9, 33, 99 ձևով: Խորհրդանշական է նաև բանաստեղծության տների թիվը, որը հավասար է 7-ի, հետաքրքիր բաժանում ունի նաև տների համարակալումը՝ Թվերի այս մոգությունը ամենայն հավանականությամբ գալիս է Դանտեից, որի «Աստվածային կատակերգության» մեջ 3 թիվը ունի որոշակի խորհուրդ: «Դժոխք»-ի հայերեն թարգմանության առաջաբանում Ա. Զիվելեիգովը գրում է. «Պոեմը բաղկացած է 100 երգից, բաժանվում է երեք մասի, որոնցից յուրաքանչյուրում կա 33 երգ, հարյուրերորդը ներածականի բնույթ է կրում: Այս թվերն այսպէս թե այնպէս համապատասխանում էին թվերի մոգականության վերաբերյալ ուսմունքին, որը վաղուց ի վեր սահմանել էր, որ գոյություն ունեն երեք մոգական թվեր — 3, 9 և 10, որոնց մեջ մի առանձին իմաստ է պարունակվում» (23, 10): Միջնադարյան պոետիկայի այս «ձևային կոմպոզիցիան», որն ինքնատիպ կերպով օգտագործել է Չարենցը, ներքին անստեսանելի լարերով գնում կապվում է նաև նաբեկացու բառ ու բանով գրված տողերին և ստեղծում միջնադարյան ուրույն մի կոլորիտ:

Բացի այս ամենից, թվերը Չարենցի համար դառնում են յուրահատուկ խորհրդանշաններ, որոնք, իրենց մեջ թաքցնելով կյանքի մղձավանջային մի պատմություն, կարծեք գալիս են փոխարինելու բառերի լեզվին: Դրա բնորոշ արտահայտությունն է «16—9—1936» վերնագրով բանաստեղծությունը (86, 348):

«Դիրք ճանապարհի» ժողովածուից հետո Չարենցի գրած ստեղծագործություններում ձևավորվում է տաղաչափական մի որակ, որը, զարգացումը լինելով նախորդ ձեռքբերումների, միևնույն ժամանակ նոր հարստություն էր կուտակում եղածին: Այս տեսակետից կարելի է առանձնացնել սոնետի և ռոնդոյի բանաստեղծական տեսակների առկայությունը: Սոնետներ Չարենցը թեև գրել էր նաև նախորդ տարիներին, սակայն այս շրջանում ավելի մեծ տեղ է տալիս այդ ձևին, անգամ գրում է սոնետների փունջ (գուցե պսա՞կ), որոնք, դժբախտաբար, առ այսօր անտիպ են: Իսկ տպագրված մի շարք գործերով («Ես ինչպես ձեզ շփրեմ...», «Կարմիր սոնետ», «Երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին», «Դըժ-

վար, դժնի տենդով...», «Վալերի Բրյուսովին», «Իմ լուսաստղը») կարելի է ներկայացնել ու վերլուծել սոնետի այն «փիլիսոփայությունը», որի մասին նրբին դիտողություններ է անում Յ. Բելևերը (ВЛ, 1965, № 10, էջ 190—208): Լեոնդոյի ժանրը թեև նորություն չէր, բայց մասսայականացված էլ չէր: Զարենցը այս ձևով գրել է երկու գործ («Իմ մուսային» և «Քույր իմ քարե...»), որոնցից առաջինը ընդգծվող յամբերով գրված հրաշալի մի օրինակ է. «Մաքուր իմ սեր, միակ իմ դեմ» (ՏԶ, 349): Անսպառ և աներևակայելիորեն հարուստ է Զարենցի տեխնիկական զինանոցը: Վստահորեն կարելի է ասել, որ միայն Զարենցը ավելի շատ աաղաչափական ձևեր է կիրառել, քան մնացած հայ բանաստեղծները միասին վերցրած: Եվ դա՝ սկսած տաղաչափական զանազան համակարգերից, ռիթմական դործոնների՝ չափերի, հանդերի, տների բաղմաստակ կիրառությունից մինչև արևելյան և արևմտյան բանաստեղծության ձևերը (զազել, մուխամմազ, բեյթ, ռուբայի, դիստիքոս, տրիտլետ, սոնետ, ռոնդո), հնադույն ռիթմական եղանակներից մինչև նորագույն հնարանքները, ամենազասական կառուցվածքներից մինչև ամենանորը, անդամ արտառուցը: Զարենցին կարելի է անվանել ոչ այլ ինչ, քան նորագույն պոեզիայի «մայրաքաղաք», բանարվեստի օրենսդիր ու նոր դարագլխի հիմնադիր:

Զարենցը միայնակ և այն էլ կարճ ժամանակամիջոցում տաղաչափության մեջ արեց անհավատալի և դա հետևանք է այն. բանի, որ նա երբեք միևնույն տեղում չէր կանգնում, անընդհատ որոնում էր ու որոնում և ամենակարևորը՝ մեծ կարևորություն էր տալիս նաև ձևին, ռիթմին, տաղաչափությանը, մի բնագավառ, որը, զժբախտաբար, արհամարհվում է շատ անայնադործ բանաստեղծների կողմից:

Լեմփոփելով Ն. Զարենցի պոեզիայի տաղաչափության մասին ասվածը, պետք է վերստին նշել, որ նա ուներ ռիթմի նուրբ և ճիշտ զգացողություն և ամեն դեպքում կարողանում էր գտնել կամ ստեղծել իր խոսքի բովանդակությանը համապատասխան զրահորման ձև: Զարենցը, յուրաքանչև նարեկացուց մինչև Տերյան ստեղծված հույսը բանաստեղծության տաղաչափական փորձը, կարողացավ մինչև ինքը օգտագործված ձևերի տարատեսակները իմաստավորել նորովի և ստեղծել բաղմաթիվ նոր ռիթմական նրբերանգներ: Զարենցը ուշումնադիր էր նաև համաշխարհային պոեզիայի՝ արևելյան քնարերգության, Դանտեի, Գյոթեի, Պուշկինի և շատ ու շատ ուրիշների, ինչպես նաև իր ժամանակակիցների փորձը և դա ծառայեցրեց իր ստեղծագործական նպատակներին:

Չարենցը դարձավ հայոց տաղաչափության բարենորոգիչը և նոր փուլի հիմնադիրը՝ անսահման նորություն բերելով և բազմազանություն ստեղծելով տաղաչափական տարբեր համակարգերի, խոսքի շափական կառուցվածքի, հանգիստության ու բանաստեղծական հնչյունաբանության, ասելիքին բնորոշ հնչերանգի և բաղմամբով նրբին հնարանքների օգտագործման ասպարեզում:

Չարենցը տաղաչափության բնագավառում ևս ոչ միայն իր ժամանակի, այլև ամբողջ հայ գրականության հենքի վրա բարձրացավ որպես իր նմանը չունեցող ինքնատիպ մի մեծություն: Տեղին է հիշել իր իսկ տողերը՝ «Ես մոռումնետ կանգնեցի ինձ համար դժվար մի դարում» (83, 408):

2

1920-ական թթ. վերջերին կաղամվորվում և ասպարեզ են իջնում, մի խումբ բանաստեղծներ, որոնց մեջ իրականության բազմակողմանի գեղարվեստական մարմնավորման և ակտիվության տեսակետից առանձնանում է Ն. Զարյանը: Ն. Զարյանը, որն արտաքուստ ամեն առիթով հակադրվում էր Չարենցի ծրագրերին և կողմնորոշմանը, ըստ էության, մեծապես կրում էր նրա ազդեցությունը: Ահա նրա բանաստեղծական խոստովանություններից մի քանի տող, որոնք կարճեք Չարենցի խոհերի ու մտքերի տարբերակներ լինեն.

Մի խոր ծարավ է ինձ այրում.
Երգել և խոր և հասարակ... (34, 11):
...Երգել այնպես կայտառ յամբով,
Որ սրտի պես կրզը տրոփե:
Երգել, և մեր երգի լեզուն
Լինի հստակ, հասկանալի,
Բան հաղորդի սրտին, հոգուն,
Մարդուն հուզի, խանդավառի (34, 63):

Ինչպես Չարենցն էր լուռ դրույցի նստում Գյոթեի և Հայնեի հետ, այնպես էլ Ն. Զարյանը դրույց է սկսում Ֆիրդուսու հետ և արտահայտում այնպիսի մտքեր, որոնք արձագանքում էին թե՛ իր օրերի գրական խոսակցություններին և թե՛ Չարենցի մտքերին: Ըստ էության Ն. Զարյանի «Ֆիրդուսի» բանաստեղծությունը ծրագրային գործ է, որի մեջ, ինչպես ինքն է ասում, թեև դիմում է Ֆիրդուսուն, բայց խոսում է ոչ թե նրա, այլ իր երգիչ ընկերների հետ: Ն. Զարյանը Չարենցի պես իրականությունը գեղարվեստորեն լիարժեք ու խոր ձևով վերարտադրելու,

մեծ ու մնայուն գործեր ուտեղծելու պահանջ է ներկայացնում, նախորդ-
ների մեծություն հանդեպ զգում իր փոքրությունը և երազում բարձունք-
ների մասին:

Մենք, Լրդիշներս, ինչ ենք արել
Դյուցազնական մեր մեծ դարում (34, 60):

Կատարյալ բանաստեղծության որոնման մի պատկեր է նրա «Երգի-
երազ» գործը (38, 127): Այդ ամենը որպես տեսություն, որպես կողմ-
նորոշում լավ է, սակայն կատարումը այն չէ: Ժամանակի շունչը լինելը
մեծ առավելություն է, սակայն դա իր հետ բերում է նաև դժվարություն-
ներ՝ պետք է կարողանալ զանազանել մնայունն ու անցողիկը, փրփուրն
ու նստվածքը, իսկ Ն. Զարյանի պոեզիայում այդ ամենը խառն են ու
չկարգավորված: Այս ամենի մասին խոսք եղել է նաև ժամանակին,
հասկապես ճիշտ դիտողություններ է արել Ս. Հակոբչանը, գրելով, որ
«Հարվածներ» ժողովածուի մեջ ղեկավարված բանաստեղծությունների մեջ
Ն. Զարյանը «...Լրեան է գալիս ավելի շատ որպես հրապարակախոս և ոչ
որպես քնարերգու: Նա ընդհանրապես դատողություններ է անում, խոսում
է, հրահանգում, սովորեցնում, հաճախ տաք ճառ է արտասանում... Զար-
յանի ստեղծագործության մեջ նկատվում է գրական-գեղարվեստական
կուլտուրայի որոշ պակաս, որ Լրեան է գալիս ոճի և լեզվի, բանաստեղ-
ծական պատկերների, տիպերի կերտման, պոեմի կառուցման, ռիթմի,
հանդերձի, չափի և այլ խնդիրներում» (ԳԹ, 1934, №№ 10—11): Իսկ Վ.
Թերզիբաշյանը այլ թերությունների հետ մեկտեղ նշում է, որ «Հար-
վածներ» ժողովածուի մեջ կան նաև պրիմիտիվության որոշ տարրեր
(ԳԹ, 1936, № 4): Դա հետևանք էր այն բանի, որ Զարյանը ավելի շատ
մտածում էր ասելիքը անմիջապես տեղ հասցնելու, քան այդ ասելիքը
հղկելու ու մշակելու մասին: Իսկ պոետիկայի հարցերը նրան, կարելի
է ասել, քիչ են հետաքրքրել:

20-ական թթ. Լրկորոգ կեսին և 30-ական թթ. նա գրում է բազմա-
թիվ պոեմներ: Այդ ժանրի մեջ նրա որոնումների հասուն պատուը «Ռու-
շանի քարափն» է, որը ժամանակին արժանացավ նույնիսկ Ն. Զարենցի
զնահատականին: Իր մի շարք հիւյսթներում Ն. Զարյանը, մերժելով միջ-
նադարյան և արևմտահայ պոեզիայի ավանդույթները զարգացնելու մի-
տումը, առավել չափով կարևորություն էր տալիս Թումանյանի ժողո-
վրդական արվեստին՝ դռնհիւով, որ միայն նրա ավանդույթների շարու-
նակումով կարելի է հասնել պարզության, մատչելիության և ռեալիզ-
մի: «Ինչպես եմ գրել «Ռուշանի քարափը» հոգւածում, անդրադառնալով

պոեմի թերություններին, նա գրում է. «Լիովին չի հաղթահարված սխեմատիզմը: Տեղ-տեղ խախտված է ոճի միաձուլությունը. Թումանյանի պարզության կողքին կան վարժականական խրթնաբանություններ և այլն» (ԵԳ, 1933, № 2, էջ 18): Այնուհետև նա փորձում է պարզաբանել իր վրա Թումանյանի արվեստի թողած ազդեցության հարցը. «Շատ է ակնարկվում Թումանյանի ազդեցությունն իմ պոեմի վրա: Աղդեցություն, իհարկե, կա: Բայց այդ սոսկ կրկնություն չէ...: Ես օգտագործել եմ Թումանյանի պարզությունն ու ռեալիզմը, բայց իմ պարզությունն ու ռեալիզմն արդեն տարբեր է Թումանյանից: Թումանյանը «Ռուշանի քարափում» և կա, և չկա» (ԵԳ, 1933, № 2, էջ 19): Զարյանի պոեմի և Թումանյանի ստեղծագործության առնչություններին հետազայում ունդրադարձել են նաև ուրիշները: Վ. Թերզիբաշյանը 1936 թ. գրում էր. «Որոշ է միայն Թումանյանի պոեմների ձևական ազդեցությունը «Ռուշանի քարափ» վրա, երբեմն այնպիսի ակներևությամբ, որ հիշում եք իսկույն «Անուշի» կամ «Լուսնի Սաքոյի» որոշ հատվածներ» (ԳԹ, 1936, № 4): Դեռ ավելին, եղել է նաև այսպիսի կարծիք. «Ռուշանի քարափ»-ի բովանդակությունը նաք է տեղափոխված հին, կլասիկ ձևի մեջ... Թումանյանի ձևը չի հաղթահարվել, բովանդակությունը, այսպես ասած, ձուլվել, կուլ է գնացել ձևին», ասլա նշվում է, որ «Թումանյանի մետրիկան, ռիթմը և այլ տարրեր» «մեխանիկորեն» են կիրառվել» (ԳԹ, 1933, № 16): Մեր օրերում այս հարցին անդրադարձել են Ս. Աղաբաբյանը (11, 37—42. 113, 160—182), է. Զրբաշյանը (96, 184—194) և ուրիշներ, որոնք առավել ուշադրություն են դարձրել Ն. Զարյանի պոեմի ստեղծագործական կողմնորոշմանը, որի հիմքը կազմում են թումանյանական ավանդույթները. առաջին հերթին ոճի պարզությունը, ռեալիզմը, պատումի ժողովրդական հնչերանգն ու լեզվամտածողությունը, կոնկրետ ու առարկայական պատկերները:

Այս բոլոր կարծիքների մեջ, բացառությամբ Զարենցի կարծիքի («...Ես խնդրում եմ մի անգամ ընդմիշտ ձեր մտքից հանեք այն լեզենդը, թե իբր Զարյանի լեզուն նման է Թումանյանի լեզվին», 84, 338), իշխող մտայնությունն այն էր, որ Ն. Զարյանի «Ռուշանի քարափ» պոեմը իր արմատներով խորանում է թումանյանական ավանդույթների մեջ, որից ներծածաժ կենսահայտը սնում և կենդանություն է տալիս սխեմատիզմից ազատվել ձգտող նոր ու դժվարին նյութին: Պոեմը իր տաղաչափությամբ, ըստ էության, նորություն չէր բերում. այս դեպքում կարևորություն է ստանում ոչ այնքան նոր շափերի, ձևերի և ռիթմերի կիրառության, որքան ընտրված նյութին համապատասխան ձև գտնելու

հարցը, որը Ն. Զարյանը հաջողությամբ է լուծել: Պոեմը գրված է կայուն վանկական համակարգի սկզբունքներով, օգտագործված են մեր ավանդական տաղաչափությանը հատկանշական շափեր: Գերիշխողը 10(5+5) վանկանի տողն է, որն ամբողջ սյունի համար դառնում է մի տեսակ չափական հենք: Գրեթե բոլոր գլուխներում կան տարբեր չափերով գրված հատվածներ, որոնց միջոցով բանաստեղծը խոսքը որոշ չափով հեռու է պահում միապաղաղությունից ու միալարությունից: Այդ նպատակին ծառայում է նաև հանդերի դասավորության բաղմաձևությունը: Իշխող խաչաձև հանգավորման հետ մեկտեղ, երբեմն կիրառվում է նաև կից և օղակաձև հանգավորում: Տարբեր է նաև հանդերի հնչեղության որակը՝ խառը կերպով կիրառված են և՛ ճիշտ, և՛ մոտավոր, և՛ ուժեղ, և՛ թույլ հանգեր: Այդուհանդերձ, ամբողջ սյունում զգալիորեն միապաղաղ է խոսքի հնչերանդը, որը պայմանավորված է վիպական պատումի տիպով: Զարյանը առաջնորդվել է պատմությունը հանգամանալի էսթետիկական եկարագրություններով մինչև վերջ դարգացնելու միտումով:

Ձուտ տաղաչափական առևտրից սխալ է պոեմի ռիթմը նմանեցնել Թումանյանի ստեղծագործությունների ռիթմին: Սխալ է, որովհետև Ն. Զարյանի կիրառած չափերը թեև հանդիպում են նաև Թումանյանի ստեղծագործություններում, այնուամենայնիվ, դրանք օգտագործվել են նաև Թումանյանից առաջ և հայկական բանաստեղծության ամենատարածված տեսակներն են: Այդ տպավորությանը նպաստում են այլ գործոններ՝ լեզվաոճական որոշ հնարանքներ, բառեր ու պատկերներ, ինչպես, ասենք «Արուս, անիրավ, չգնաս մարդու», «Եվ դուդլխորհրդից՝ կոտորված սրտով կաշինը ելավ հայացքով մթին», «ՕՖ, կփախչեմ ես տանից, Տամ գլուխս քարերար» արտահայտությունները, որոշ հատվածներ՝

Բայց ամբարածուխ բովարտիկի մոտ,
էն հին, «հայրենի օջախի առաջ»
նախկին օրերի մանուկ հուզումով
Հիմա չեն պատմում երկար ու բարակ
Հոսքի շարերի և արնածորավ
Վիշապի մասին երեք գլխանի—

նաև 14-րդ գլխի «Եիտած նոթերն ամպոտ, մթին ձորի պես...» հատվածը, Արուսի խոսքերը սպանված Ալեքսանի պիակի առաջ. «Վեր կաց, վեր կաց, Ալեքսան...» (44, 8, 33, 45, 36, 123, 146): Այդ ամենի հետ մեկտեղ մի քանի բառաձևեր (էս, էդ, էն, էսքան և այլն),—ստեղծում են հատկապես Թումանյանի ստեղծագործությանը՝ մասնավորապես

«Անուշ»-ին բնորոշ մի կողմից, որի ազդեցութեամբ և ռիթմական ընդ-
հանուր երանգավորումն է առնչվում Թումանյանի երկերին²։ Ն. Զար-
յանի պոեմի մեջ առկա Թումանյանի շունչը այն տպավորութիւնն է
ստեղծում, որ կարծեք տաղաչափութիւնն էլ է Թումանյանական։ Բա-
ցառված չէ, որ, ներշնչվելով Թումանյանական ավանդույթներով, Զար-
յանը նրանից վերցրած լինի նաև տաղաչափական որոշ տեսակներ։ Սա
ոչ միայն բացառված չէ, այլև հավանական է։ Այսպես.

Թումանյան.

— Դո՛ւրս գընա, կորի՛, ա՛յ լիր, անըզա՛մ,
Սև ու սուգ լինի թագ ու արծա՛ղդ.
Կորի՛, չերեաս աչքիս մշուս անգամ
Դետինը մտնի ևրկար հասակըդ (48, 94)։

Զարյան.

— Էս ո՞ւր ես եկել, աննամուս աղջիկ,
Ի՞նչ կարկուտ բերիւր ծեր զլիսս վրա:
Հարսը պակկի սեղանից փախչի՞
Ու հորը շինի գեղում մասխարա՞... (44, 126)։

Թումանյան.

Եվ աղմկալի հարսանքի տանից
Դուրս եկավ Մոսին սաստիկ վիրավոր.
Արշուն է կաթում սեականած սըրտից,
Գլնում է ըշտապ, քայլերը մոլոր:
— Ամո՞թ քեզ Մոսի՛, թո՛ւք ու նախատինք,
Ամո՞թ քեզ նըման գոված իգիթին,
Մի անունդ հիշիր, մի բոյիդ մըտիկ,
Դեռ քո թիկունքը չէր տեսել գետին (48, 88—89)։

Զարյան.

Եվ գյուղխորհրդից՝ կոտրված սրտով
Լաչինը ելավ հայացքով մթին.
— Քեք աբա, Լաչին, սրանից հետո
Կուլակ է գրված քո տան ճակատին:
Գնա՛, ա Լաչին, եղներդ ծախիր,
Ցանքդ կրճատիր, լողրութիւն արա,

² «Անուշ» և «Ռուշանի քարափը» պոեմների միջև կոնկրետ նմանություն նկատելի է նաև ուրիշները։ Տե՛ս, ԳԹ, 1933, № 16, է. Զրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրա-
կանութիւն մեջ» գիրքը (96, 188) և այլն։

Ներկու օրինակներում կիրառված է 10(5+5) չափը, հանդի դասա-
վորությունը ներկու դեպքում էլ խաչաձև է, միանման է հնչերանդը, բացի
դա, ընդհանուր տոնայնությունը միատեսակ է ութմական սրակը:
Տաղաչափական այս ղուգադիպությունները պատահականություն չեն,
դրանք իրենց հիմքերն ունեն բովանդակության մեջ. բովանդակության
պլանով ևս նմանություններն ակնհայտ են՝ նման են իրադրություն-
ները, հերոսների հոգեվիճակները, հոգեբանական լարվածությունը,
միատեսակ է Մոսիի և Լաչինի ներքին խոսքը՝ «Ամոթ քեզ, Մոսի...»,
«Քեք արա, Լաչին...», անգամ միևնույն ձևով են սկսվում զլուխները՝

«Եվ ազմկալի հարսանքի տանից Դուրս եկավ Մոսին սաստիկ վի-
րավոր», «Եվ գլուղխորհրդից՝ կոտրված սրտով Լաչինը ելավ հայացքով
միջին»: Տաղաչափական առնչությունների հիմքը այս բովանդակային
նմանություններն են, առանց որոնց տաղաչափական նմանությունների
մասին կարելի էր ընդհանրապես խոսք չբացել, որովհետև, ինչպես աս-
վեց, դրանք ընդհանուր ձևեր են: Այս դեպքում կարևորություն է ստա-
նում այդ ընդհանուր ձևերի կոնկրետացումը, բառի, պատկերի օգտա-
գործման ձևը, բովանդակության հարցը, որի զեպչում արդեն նմանու-
թյուններն ակնհայտ են:

Ն. Զարյանը «Ռուշանի քարափը» պոեմով թեև տաղաչափական
նորություն չբերեց, բայց 20-ական թթ. արհամարհված ձևերը վերստին
շրջանառության մեջ զննելը արդեն նոր կողմնորոշման արտահայտու-
թյուն էր, որ այդ սարիներին նորարարության արժեք ուներ:

«Ռուշանի քարափը» նյութի և տաղաչափության տեսակետից
խորհրդանշում է Ն. Զարյանի դարձը դեպի դասական ավանդույթների
օգտագործում, որը և կոչված էր հաղթահարելու սինեմատիզմի դրսևո-
րումներն ու «ձախույթյան մանկական հիվանդությունները»: Փաստորեն
Ն. Զարյանը այս պոեմով անում էր այն, ինչ Չարենցը «էպիքական
լուսաբաց»-ով, տարբեր էին միայն ընդգրկման խորությունները, նյութի
խտացման աստիճանը, անտարակույս, նաև կարողություններն ու մա-
կարդակները:

Գյուլի սոցիալիստական վերակառուցման թեմայով են գրված նաև
Ն. Զարյանի «Սաքո Միկինյան» և «Կարինե» պոեմները, որոնք տաղա-
չափական տեսակետից առանձին թարմություն չեն բերում: Այդ գործերը
իրենց կառուցվածքով նմանվում են «Ռուշանի քարափ»-ին: Թեև Ն.
Զարյանը տաղաչափական հայտնի ձևերը իրենց հատկանշական ութ-

մական ծանոթ նվագայնությունը հարմարեցնում է նոր նյութին, այնուամենայնիվ, այդ ձևերն ու ռիթմերը գեռես չեն անհատականացվում և պահպանում են իրենց ընդհանուր, հայտնի նկարագիրը:

Այս տարիներին Ն. Զարյանի դրած պոեմներն իրար նման են ոչ միայն նյութի ընտրությամբ, նյութի մշակման եղանակներով, այլև՝ տաղաչափությամբ և ռիթմով: Այդ պոեմներում թեև կիրառված են տարբեր տողաչափեր, այնուամենայնիվ, դրանք ռիթմի նկարագիրը այնքան էլ չեն փոխում, որովհետև միատեսակ է պատումի եղանակը, խոսքի նշերանգը, ասելիքի ներքին էներգիան: Տաղաչափական դործոնների բաղմատեսակության պակասը, տողի կառուցման միաձևությունը խոսքի ռիթմը դարձնում են միասպաղաղ ու անաբախահայտիչ:

«Տաթևի ժայռից», «Կառուցողները», «Կապը», «Պատմում է Կարմիր դիրևկտորը» ամբողջությամբ և մասամբ «Զուգուն» պոեմը ունեն չափական $10(5+5)$ կառուցվածքը, «Հնոցի մոտ», «Վարդան Վարադյանը» պոեմներում գերակշռում է $12(6+6)$ տողաչափը, ամբողջությամբ այդ չափով է գրված նաև «Պոեմ մեթոդի մասին» երկը, «Ծնվում է նոր կյանք» դործը հորինված է $8=4+4$ չափով, $11=4+4+3$ ձևն է իշխում «Ապստամբություն» պոեմի մեջ: Խաղացկուն չափերով են գրված «Բաբու» և «Բաբվում—մերոնց մոտ» պոեմները, որոնց հիմքը կազմում են 8, 9 վանկանի մեծ մասամբ վանկաշեշտական կազմություն ունեցող տողերը: Այս դործերում տողը հիմնականում բաժանվում է երեք չափական մասերի, տողերի ռիթմավորմանը բացի չափից նպաստում է նաև շեշտերի կալուն թիվը: Ստեղծվում է համաշեշտ ուտանավոր.

Ահա՛ նա՛ այն հերիա՛յ քաղա՛քը, $9=3+3+3$

Ահա՛ վիշկանե՛րն ահարկո՛ւ: $8=2+3+3$

Եվ հաղի՛վ եմ սանձո՞ւմ աղաղա՛կս. $10=3+3+4$

—Ողջո՞ւյն բեղ, ողջո՞ւյն, Բաբո՛ւ: $7=3+2+2$

(40, 124)

Այս հատվածում կալուն է միայն շեշտերի թիվը, շատ այլ հատվածներում և հատկապես «Բաբվում—մերոնց մոտ» պոեմում շեշտերի կալունությունը և համապատասխան շեշտական ռիթմը ընդդժվում է նաև տողաչափերի մոտավոր հավասարությանը:

Մյուս գործերի համեմատությամբ որոշակի տարբերություն ունի «Վեպի հերոսները» երգիծական պոեմը, որի մեջ տողամիջում և տողավերջում կիրառված են իդական վերջավորություններ: Այս հնարքը Ն. Զարյանը հավանաբար վերցրել է Ն. Զարենցից, որովհետև նա է տողի կառուցվածքի այս եղանակի արմատավորողն ու զարգացնողը մեր բա-

նարվեաւորի մեջ: Ն. Զարյանը օգտագործել է 12—11 վանկանի տողեր, որոնք ներքին կիսատողային բաժանումից բացի բաժանվում են նաև ավելի փոքր միավորների՝ ամֆիթրաքոսյան ոտքերի:

Ամէ՛ն ինչ կարգի՛ն է: Սենյա՛կը: Սեղա՛նը:
Թանա՛քը կապո՛ւյտ է: Դրի՛չը՝ ոսկի՛:
Այդ վե՛պ է զըրո՛ւմ ձեր ծանոթ վիպասա՛նը,
Հայտնի՛ հետախո՛ւյզը հույզի՛ և խոսքի՛ (34, 92):

Այս տարիներին գրված պոեմների մեջ ծավալի մեծությունք առանձնանում է «Դյուցազնագիրք»-ը: «Դյուցազնագիրք»-ը ծրագրված է եղել որպէս էպիկական շնչի գործ, որի համար նա ընտրել է խոսքի կառուցման այնպիսի սկզբունք, որը հատկանշական է Ֆիրդուսու «Շահնամ»-ին: «Շահնամ»-ից դասեր առնելու տեսական ծրագիրը, որ Զարյանը արտահայտել էր «Ֆիրդուսի» բանաստեղծության մեջ, «Դյուցազնագիրք» պոեմում կարծեք փորձում է ստանալ իր գեղարվեստական գրսեորումը: Դա երևում է նաև տաղաչափության մեջ: Ն. Զարյանը կիրառել է վիպական մեծածավալ ստեղծագործություններին հատկանշական չափ՝ $15 = 8(4 + 4) + 7(4 + 3)$, օգտագործել է երկտող կից հանդավորում ունեցող տներ՝ բեյթեր, այս ձևին հատկանշական ճոխ հանգաբանություն (ներառյալ նաև հերքին հանդը) և ընդհանրապես հետեւել է էպիկական ասքերին հատկանշական հանդարտ, ծանրաշարժ պատումի եղանակներին:

Դանդաղ ճեմում էր ծովափին երգի արքան իմաստուն
Հոգին լեցուն երազներով, միտքը՝ պայծառ ու արթուն:
Դիտեր ամեն հավքի լեզուն ու զազանի սիրտը փակ:
Զկար զազոնիք նրան անշալտ՝ երկրի վրա, ծովի տակ (37, 489):

Պոեմի 1940 թ. հրատարակության մեջ Ն. Զարյանը առատորեն օգտագործել էր տողերի կիսման և բառերի աստիճանական դասավորության ձևը, որը միանգամայն անհարիր էր խոսքի ընդհանուր կառուցվածքին: Հետագայում նա այդ անհարկի հատումները վերացրեց:

30-ական թթ. Ն. Զարյանի համար գլխավորապես եղան նյութի կուտակման ու բեղմնավոր աշխատանքի տարիներ, բայց խառնումն ու ասելիքի բանաստեղծական մշակվածությունը դեռևս պակասում էր:

3

Ինչպես 20-ական, այնպես էլ 30-ական թթ. սովետահայ պոեզիան զգալի աշխուժություն է ապրում: Նախորդ տարիներին մեծ ակտիվու-

թյուն ցուցաբերած կամ ասպարեզ մտած բանաստեղծները (Վշտունի, Ալադան, Մահարի, Սարյան, Նորենց, Տարոնցի և ուրիշներ) տալագրում են նոր գրքեր, միաժամանակ, ասպարեզ են մտնում նոր անուններ (Հուրյան, Շիրազ, Բուրյան, Դաշտենց, Վահունի, Հրաչյան, Գրաշի և ուրիշներ): Տաղաչափական տեսակետից այս հեղինակների նոր կամ առաջին գործերը թեև կարևոր առանձնահատկություններ չունեն, բայց, բանաստեղծական խոսքի զրսևորումները պատմական հաջորդականությունում աներկայացնելիս, անհրաժեշտ է նաև ուշադրություն դարձնել այդ ավարտվող, ընթացքի մեջ գտնվող կամ նոր սկսվող երևույթների վրա:

Ա. Վշտունին իր տաղաչափական որոնումներին այս շրջանում նոր բան գրեթե չի ավելացնում: Իր նոր բանաստեղծություններով և մեծ ծավալի ստեղծագործություններով («Պառլամենտ», «Դրոշակակիրը», «Լուսադեմին») նա հաղթահարում է 20-ական թթ. ձևական մաքառումները և ապավինում կանոնավոր համաչափ բանաստեղծության սկզբունքներին: Բանաստեղծության չափական կաղմության կանոնավորման ձգտումը նրան երբեմն հասցնում է խիստ ներդաշնակ վանկաշատական համակարգի կիրառման: «Հուշագրումներ» մեծ բանաստեղծությունը գրված է քառույտյա եռափյունի մաքուր չափերով: Այդպիսին են նաև «Առաջ, ընկեր», «Կոմանդիր յարը» բանաստեղծությունները, որոնցից առաջինը գրված է եռոտյա չամբերով:

Հեռանկար չունեցող տաղաչափական ձևերի հաղթահարմամբ Ա. Վշտունին ևս հրաժարվում է «նոր արվեստի» շինծու տեսությունից:

Տաղաչափական խառն ու խրթին ձևերի կիրառումից հետո կանոնավոր, խաղաղ ռիթմերի անցավ նաև Վ. Ալադանը: Հնչյունական, չափական բոլոր կարգի որոնումներն ի վերջո գնահատվեցին որպես անհիմն ու անհեռանկար շեղումներ և միակ ճշմարիտը դիտվեց դասական բանաստեղծության ուղին: Սակայն Ալադանը, ինչպես մեխանիկորեն, սոսկ կրկնանմանությամբ կիրառել էր հատվող տողերն ու հնչյունական սնամեջ բառախաղերը, այդպես մեխանիկորեն էլ անցավ կանոնավոր ձևերի: 20-ական թթ. փորձը նա, ինչպես նաև շատ ուրիշներ, ստեղծագործաբար չկիրառեցին և հեշտորեն մի ձևից անցան մյուսին: Միակ բանաստեղծը, որ կարողացավ հիմն ու նորը օրգանապես համադրել և հասնել անկրկնելի որակի՝ Չարենցն էր:

Ալադանի նոր գրքերում՝ «Երգեր կառուցման և հաղթանակի», «Մաքառումներ», «Դարը դարի դեմ» թեմատիկ և ձևական տեսակետից բա-

ցահայտորեն իշխում էր սխեմատիզմը: Տաղաչափական ձևերի մեջ սխեմատիզմը այն է, որ բոլորը հանկարծ անցան հին ու ծանոթ կառուցվածքների կիրառության և ինչպես ձախության շրջանում կոտրած տողերը, այնպես էլ այս տարիներին կանոնաւոր չափերը դարձան մի տեսակ մոդայիկ ու ընդհանրական: Նոր նյութը տեղավորում էին հնօրյա ձևերի մեջ և առանց անհատականացնելու, ստեղծագործորեն մշակելու ներկայացնում որպես շատ հարազատ մի բան:

Ստեղծագործական ակտիվությամբ և գրական որոշակի դիրքորոշումով առանձնանում է Գ. Սարյանը: Այս տարիներին մեկը մյուսի ետևից լույս են տեսնում նրա բանաստեղծությունների, բալլադների և սյուեմների ժողովածուները և «Երեք երգ» չափածո դրամատիկական պոեմը: Գ. Սարյանը իր սերնդակիցների համեմատությամբ «ձախության մանկական հիվանդությունը» գրականության մեջ համեմատաբար հեշտ տարավ, կարողացավ ճիշտ կողմնորոշվել ժամանակի գրական խառը հորձանուտի մեջ և գտնել իր նախասիրությունների հիմնական ձևը: Նա այն բանաստեղծներից մեկն էր, որ, իր ներքին էությունից ելնելով, հավատարիմ մնաց դասական քնարերգության ավանդույթներին, անգամ երկաթալարի մասին երգեր գրելիս՝ պահպանեց քնարականությունն ու նրբությունը: Գ. Սարյանը, թեև իր ժամանակի գրական օրենսդիրներից չէր և հեռու էր հրապարակային ելույթներից ու գրական բանավեճերից, այնուամենայնիվ, իր ստեղծագործությամբ ընդլվում էր այդ տարիներին տարածված «Թիթևիկաձայն պոեզիայի» դեմ և պաշտպանում դասական գրականության ավանդույթները:

Գ. Սարյանի բանաստեղծական մեղմ ու հանդարտ խառնվածքը իր դրսևորումը ստանում է թե նյութի մշակման ու զեղարվեստական պատկերի ձևավորման բնագավառում և թե չափածո խոսքի ընդհանուր կառուցվածքի, տաղաչափության ու ռիթմի մեջ: Նա զխաղաղապես կիրառում է երգեցիկ բանաստեղծությանը հատկանշական ներդաշնակ ձևեր և այդ ձևերին բնորոշ կառուցվածքային հնարանքներ: Սակայն նրա օգտագործած տաղաչափական ձևերն ու հնարանքները այնքան էլ բաղմալան չեն, որը և լուրջ էր տալիս ժամանակակիցին գրելու, որ «նա չունի տաղաչափական բաղմալանություն և կառուցվածքային հոխություն: Այս հանգամանքները պատճառ են դառնում նրա տաղերի որոշ ֆորմալ միապաղաղությունը...» (ԳԲ, 1936, № 4): Գ. Սարյանի կիրառած տաղաչափական ձևերի ներքին հարստացման պրոցեսը ավելի ըստույգ ներկայացնելու և, ընդհանրապես, ռիթմի էությունը պարզաբանե-

լու համար, անհրաժեշտ է գտնել բանաստեղծի խառնվածքի և այդ ձևերի միասնության հիմքը: Այս դեպքում արդեն ճանապարհ է բացվում դեպի պոեզիայի հիմնական ակունքը՝ երգը: Գ. Սարյանի պոեզիայի ռիթմական կառուցվածքի հիմքում ընկած է միալար, միաշափ, միաձայն, հանդարտ ու ներդաշնակ երգը: Այդ երգը ստեղծագործական պրոցեսի ժամանակ դառնում է ռիթմական շարժում, դառնում է շունչ ու ոգի, ներծծվում ասելիքի էություն մեջ և ընթացքի մեջ դնում ու դասավորում բառերը, պատկերները: Այդ դասավորությունն էլ արդեն դառնում է տաղաչափության ու խոսքի կառուցվածքի հիմք:

Գ. Սարյանի տաղաչափության մեջ նկատվում են հիմնականում չափական երկու կարգի համակարգեր. վանկական, որով զրված են նրա գործերի ճնշող մեծամասնությունը և վանկաշեշտական, որի կիրառությունը անհամեմատ քիչ է: Վանկական համակարգով զրված ստեղծագործությունների չափական կառուցվածքն այնքան էլ բաղմաղան չէ. առավել շատ հանդիպող տեսակները հետևյալներն են՝ $7(4+3)$, $8(4+4)$, $10(5+5)$, $12(6+6)$: Կան նաև այլ սողաչափեր $[14=7(4+3)+7(4+3)]$, որը յոթ վանկանի միավորի կրկնապատկված ձևն է, $11(4+4+3)$ և այլն], որոնց հանդիպման հաճախականությունը համեմատաբար քիչ է: Վանկաշեշտական համակարգի ստեղծագործություններից կարելի է առանձնացնել մի քանի բանաստեղծություններ («Նրկու փուչ կաղինի մասին», «Իմ երգերը քեզ...», «Մայրիկիս հետ», «Աչքերս լցված են աշխարհով», «Ծխախոտ»):

Վանկաշեշտական համակարգին բնորոշ մարուր ռիթմով է զրված միայն «Իմ երգերը քեզ...» բանաստեղծությունը, որի մեջ Գ. Սարյանը կիրառել է մեր պոեզիայում հազվագեպ հանդիպող ոտրի մի տեսակ՝ երրորդ պետն.

Իմ մաղկը / ճերմակում են,
ճերմակում ու / ծերանո՞ւմ են,
Ծերանո՞ւմ ու / մեթրանո՞ւմ են,
Մեթրանո՞ւմ են, / տես (110, 71):

Վանկաշեշտական համակարգով զրված մյուս գործերում Գ. Սարյանը ձևի տեսակետից չի հասնում կատարելության: Վանկաշեշտական անթերի ռիթմերի առաջացմանը խանգարում են տարբեր տեսակի ոտքերի խառը օգտագործումը և ինքնուրույն բառերի տրոհումները առանձին չափական միավորների միջև: Այսպես.

Մնացին / ազմուկնե/րը բոլոր,
 Զարդարված / խանութնե/րը հազար,
 Իրենց գլուղը հետո / հեռավոր
 Իրենից / հետո / քանի՞ սար... (109, 32):

Այս հատվածում երեք տեղ բառերը կիսվել և իրենց վերջին մասով միացել են հաջորդ բառին: Այս ձևը թեև հաճախակի է հանդիպում վանկաշեշտական համակարգով գրված գործերում, այնուամենայնիվ, այդ բառակիսումների չարաշահումը աղավաղում է ուրիշ, խանգարում բառերի լրիվ արտաբերմանը, որն իր հերթին թուլացնում է բաների իմաստային ներգործությունը:

Վանկական, համաշեշտ և վանկաշեշտական համակարգերի մի յուրահատուկ համագործությամբ են հորինված Գ. Սարյանի «Դյուլնարա», «Գյուլխանդա» և «Կըլ-Կալասի» բալլադների որոշ հատվածներ, որոնք հիմնականում կաղմված են 8 վանկանի երկու եռավանկ և մեկ երկվանկ միավորների խառը դասավորություն ունեցող տողերից: Անկանոն կերպով հանդիպում են նաև չափական երեք միավորներից բաղադրված 9—10 վանկանի տողեր: Այդ գործերի համապատասխան հատվածներում միշտ կայուն է շեշտերի թիվը, բայց ոչ տեղը: Վանկաչափի թույլ տատանումներն ու շեշտի դիրքի պարբերական փոփոխությունները այդ գործերի ուրիշ դարձնում են խաղացկուն ու աղատ, որը ներքին ձկունություն է հաղորդում խոսքին և նպաստում արտահայտությունների բառակաղմական անկաշկանդ զուգորդումներին: Դիմենք վիճակագրության. «Դյուլնարա» բալլադի 132 տողերը ունեն չափական հետևյալ պատկերը՝ սկզբի 16 և վերջի 8 տողերը (24 տող) գրված են սովորական 10(5+5) չափով, իսկ մնացած հատվածներում հանդիպում են 8 վանկանի տողեր 78 անգամ, որից 8(3+3+2)՝ 46, իսկ 8(3+2+3)՝ 32, 9(3+3+3) վանկանի տողեր՝ 27 անգամ, 10(4+3+3) վանկանի՝ 3: Ահա տարբեր վանկաչափերով և շեշտի դիրքի փոփոխություններով, բայց շեշտերի թվի կայուն քանակով գրված մի քառատող.

	Զափը	Նշանակող վանկը
Մի աղջիկ էր, խալո՞ւմ էր / Իրանո՞ւմ,	10(4+3+3)	3 6 10
Դորդադո՞րծ / մի աղջիկ / էր նա՛,	8(3+3+2)	3 6 8
Նա մի ծն՞ր / հա՛յր էր / խնամո՞ւմ,	8(3+2+3)	3 4 8
Դյուլնարա՛ / էր անո՞ւնը նրա՛:	9(3+3+3)	3 6 9

(108, 86)

Բալլադի ուրիշ բացի վանկային համակարգով գրված 24 տողերից ձևավորվում է տաղաչափական համաշեշտ համակարգի սկզբունքներով,

որի մեջ կարևոր տեղ ունի նաև վանկային հավասարությունը: Օրինակ.

Սաղկաղարդ չի ու վ սքողված	$8(3+2+3)$
Սրտիկ մեջ ու հոգուդ վրա	$8(3+3+2)$
Տրտունջ կա, բողբոջ կա պահված,	$8(3+3+2)$
Գյուլնարա՛, վշտո՛ւտ Գյուլնարա:	$8(3+2+3)$
(108, 87)	

Բալլադի վանկաշեշտական սկզբունքով գրված 27 տողերը ուրիշ մական առանձին դեր չեն կատարում, քանի որ ցրված են ամբողջ գործի մեջ:

20—30-ական թթ. Գ. Սարյանի գրած մյուս բալլադները տաղաչափական տեսակետից առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում:

Տողի չափական կաղմությունը այնքան էլ ընդգծվող ուրիշմական նշանակություն չունի Գ. Սարյանի բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ: Միայն երկար բանատողերն ունեն չափական ներքին դադար, որը համընկնում է կիսատողին: Նա ընդհանուր առմամբ հետամուտ է տողի միաշունչ, լրիվ արտաբերմանը, որը մեծ մասամբ համընկնում է որևէ լրիվ արտահայտության կամ պատկերի հետ և ունի շարահյուսական հնչերանգային ներքին որոշակի ավարտվածություն: Գ. Սարյանը այս տարիներին սահմանափակվում է ուրիշմական քիչ տարրերի, հնարանքների, ձևերի օգտագործմամբ ու թեև հետադաշտում ևս այդ բաղմադանությունն ու հարստությունը չի ավելանում, բայց նկատվում է տաղաչափական տվյալ տարրերի կատարելագործման աստիճանական պրոցես:

Տաղաչափական ձևերի բաղմադանության պակասը Գ. Սարյանի պոեզիայի համար արտաքին երևույթ չէ, այն ներքին կապ ունի հեղինակի խառնվածքի, ստեղծագործական շնչի, ասելիքի թափի ու համանման այլ առանձնահատկությունների հետ: Հիմնականում զրանով պետք է բացատրել տաղաչափական ձևերի, ուրիշմերի, պատկերամտածողության այն հետևողականությունը, որ նա զրսևորել է իր երկարամյա ստեղծագործական կյանքի ճանապարհին: Իսկ դա նախ և առաջ նշանակում է անդամավաճան հավատարմություն սեփական նախասիրություններին ու նկարագրին:

30-ական թթ. Մահարին չափածո գործեր համեմատաբար քիչ է գրում («Մրգահաս»-ում գլխավորապես ղետեղված էին 20-ական թթ. գործեր), նոր պրածներն էլ տաղաչափական տեսակետից նորություն

238

չեն բերում: Մահարին, հավատարիմ մնալով ճշմարիտ, փորձված պոե-
զիայի սկզբունքներին, ձևի ասպարեզում ես չի դիմում փորձություն-
ներին: Նա միշտ էլ պահպանում է չափածո խոսքի կանոնավոր կառուց-
վածքը և միայն ռիթմական ընդհանուր նկարագրի մեջ ստեղծում որոշ
ինքնատիպություն, որն արդեն ստեղծվում է ոչ այնքան տաղաչափական
տարրերի անհատականացված կիրառության շնորհիվ, որքան հեղի-
նակի պատկերամտածողության ձևի, լեզվի ու դձի միջոցով: Իսկ
նրա ոճը հատկանշվում է կտրուկությամբ, պատկերների անսպասելի
հերթադաշտությամբ, պատումի ու հնչերանգի ինքնատիպ եղանակով, ու-
րոնք այլ տարրերի հետ մեկտեղ մահարիական երանգ են տալիս նրա
խոսքի ռիթմին: Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս տարիներին՝ Մահա-
րին բանաստեղծական իր դավանանքով կիսում է Չարենցի սկզբունք-
ները և ինչ-որ չափով գտնվում նրա ազդեցության տակ: Այդ ազդեցու-
թյունը տաղաչափական տեսակետից հատկապես նկատելի է «Արձանա-
գործ Մուրը» անավարտ չափածո վեպի և «Տենդ» վերնագրով բանաս-
տեղծության մեջ: «Արձանագործ Մուրը» ունի տաղաչափական բաղմա-
տեսակ կառուցվածք. «Նախերգանք»-ը գրված է Տ վանկանի տողերով և
8 վանկանի տներով ու հիշեցնում է շարենցյան ծանոթ նվազներ,
մնացած մասերում կիրառված են վանկական համակարգին պատկանող
 $12(6+6)$, $9(5+4)$ և վանկաշեշտական համակարգին պատկանող
 $8(3+3+2)$ խառը դասավորությամբ չափեր և ընդհանրապես տարբեր
տեսակի այլ տողեր: Ոչ միայն «Նախերգանք»-ում, այլև ամբողջ պոեմի
մեջ ղզալի է Չարենցի շունչը: Իսկ «Տենդ»-ը կարծես Չարենցի «Ան-
քընություն» բանաստեղծության ռիթմի արձագանքը լինի: Միայն այն
տարբերությամբ, որ Չարենցի բանաստեղծության տողը կազմված է
քառատնյա ամֆիբրաքտոսներից, իսկ Մահարունը՝ եռտնյա:

Լսում ես, լսում ես, լսում ես,
Շրջում են, շրջում են, տանջում են...
Խոսում է, խոցում է—Մրսում է,
Մրսում է իմ սիրտը,—կանչում են (64, 245):

Չարենցի ռիթմական, տաղաչափական կառուցվածքը Մահարին
կիրառել է նաև մեկ այլ բանաստեղծության մեջ՝ գրված 1962 թ. և վեր-
նագրված «Գիրք ճանապարհի», միայն այս անգամ՝ իբրև ոճավորում:

Ազդեցություններով հանդերձ, Մահարին երգի նոր երանգ էր ձգտում
ստեղծել: Դպացվում է մի առանձնահատկություն՝ նրա տողերը շատ դեպ-
քերում չեն տեղավորվում համաչափ կառուցվածքի սահմաններում, որի

հետևանքով ռիթմի մեջ նկատվում են ինչ-որ անճշտություններ (օրինակներ՝ «Դու հիմա հեռու ես», «Ի խորոց սրտի», «Հերիաթ սիրո և հավատարմության» պոեմի որոշ մասեր)։ Նա ձգտում էր երգեցիկ կառուցվածքի պոեզիայի մեջ ներարկել որոշ սյրողաիկ տարրեր՝ հնարավորին չափ քիչ օգտագործել կրկնաբերման դեպքեր, խոսքը չգցել երգեցիկ ռիթմերի շարժման մեջ։ Զափակաւն միավորների խաղացիկուն դասավորությունը, տարբեր վանկաչափի անդամների օգտագործումը, փոփոխական հատածը, մոտավոր հանգը՝ պատումին հաղորդում են անկաշկանդ բնույթ։

Վ. Նորենցը իր առաջին գրքերում գտնվում էր տառանումների մեջ. մի կողմից դասական պատկերներ և տաղաչափություն, մյուս կողմից՝ տուրք ժամանակի ձևերին։ Նա նաև արձագանքեց Ի. Սևերյանի-նից Գ. Աբովի միջոցով մեր իրականության մեջ տարածում գտած արամադրություններին. «Հեռվում փռվել էր մի տիկին... Ահա բացել է ծծերն իր, Մծից լույս կաթ է հոսում» (73, 35) և նոր արվեստի յոզունդներին՝ «Հրաբխապոեզիայի» կողքին տեղ տալով «Հույզերի հեյզերին»։ Նա չմոռացավ նաև իր «ընդվիման» որոշակի ավանդը մուծել «անցյալի» բանաստեղծների, կոնկրետ՝ Ա. Իսահակյանի դեմ («Ալագյալը»)։ Սակայն այս ամենը Նորենցի համար սկզբունքային և խորապես գիտակցված բնույթ չէին կրում։

Նորենցի գրական ձևավորման գործում մեծ ազդեցություն է ունեցել Չարենցը։ Եվ այն ժամանակ, երբ Չարենցը հաղթահարում էր արվեստի հարցում ունեցած իր ձախ սկզբունքները՝ նրա ետևից նոր պոեզիայի ճանապարհ դուրս եկավ նաև Նորենցը՝ իր բացահայտ համակրական վերաբերմունքը ցույց տալով Չարենցի գործի հանդեպ։ Դա մեկ երեւում է նրա չափածո խոստովանություններից, մեկ՝ կրած ազդեցություններից (72, 8)։ Նորենցը երկաթաձայն երգերին ցանկանում էր հակադրել քնարականությանը՝ իր բանաստեղծության ուղղվածությունը ձևակերպելով որպես «Լիրիկական ֆրոնտ»։ Այդ քնարականությունը, կանոնավոր ու համաչափ ռիթմերի կիրառությունը իր արտահայտությունը գտավ նաև ձևի ասպարեզում։

Ս. Տարոնցու բանաստեղծական մոտքը նման էր իր սերնդակիցների մոտքին։ Անցնելով ժամանակի խառն ու հակասական գրական մթնոլորտի միջով և թրծվելով այդ քուրալի մեջ՝ նա շուտով ճշտեց իր գրական գիրքորոշումը և ղինվորադրվեց Չարենցի բանակին։ Նրա առա-

ջին՝ «Անապաստաններ» (1926) գրքում, ուր ղետեղված էին մի քանի մանր պոեմներ, նկատելի է նյութի թարմ ընկալում, սակայն ակնհայտ է նաև փորձի պակասը: Տաղաչափության մեջ ևս նկատելի է Տարոնցու անվարժությունը: Նա ոչ այնքան սկզբունքորեն, որքան հմտության պակասից և ժամանակի ձեական որոնումների ներդրածությունից՝ ստեղծում է ռիթմական աններդաշնակություններ: Անկանոն ձևով իրար են խառնվում վանկական և վանկաշտական համակարգերը, իսկ արդյունքը լինում է այն, որ ընդհանրության մեջ ձևավորվում են անկազմակերպ ռիթմեր ու տաղաչափական կառույցներ, որոնց միջոցով ստեղծվում է ոչ թե նոր որակ, այլ ուղղակի կաղամալոծվում է հինը: Իր հաջորդ գրքում («Առավոտ», 1930) Տարոնցին վերականգնում է կանոնավոր տաղաչափության կառուցվածքային ձևերը, սակայն այս ղեկավարում արդեն պակասում է ռիթմի ինքնուրույնությունը: Բանաստեղծական որոնումները նրան ավելի են մոտեցնում Չարենցին և նրա նոր ժողովածուներում («Սերունդների երգը», «Դարերի լեզունը») արդեն իշխում է Չարենցի շունչն ու ոգին: Ամեն ինչ սկսվում է Չարենցի արժեքի գնահատությամբ և իր զինվորագրումով նրա սկզբունքներին:

Նոր դարության դու դրոշակիր,

Նոր դարության դու հրե-գուսան.

Նոր դարության դու պոետ-երգաասց.

Առաջնորդիր նոր քո բանակին (138, 27):

Դրան հետևում է Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց»-ի սկզբունքների լուրջ մշակումն ու վերաշարադրումը (տե՛ս «Երգ երգերի մասին», «Պոետական», «Գուսանները», «Լիրիկական կրակ» և մի քանի այլ բանաստեղծություններ): Վերջապես, Տարոնցու չարենցյան կողմնորոշումն ավարտվում է վերջինիս մշակած տաղաչափական ձևերի, ռիթմերի, հնարանքների բացահայտ կիրառումով: Տարոնցու չարենցյան կողմնորոշումը նկատվեց նաև ժամանակին և նույնիսկ նրա հիշյալ ստեղծագործությունները գնահատվեցին որպես «Էպիքական լուսաբաց»-ի սրուշ «գործերի անհաջող սեպարություններից կատարված մոնտաժ» (ԳՍ, 1934, № 1, էջ 51):

Ըստ էության, Տարոնցու այս դարձր միանգամայն զրական և ճիշտ կողմնորոշում էր, վառն այն էր, որ նա ոչ թե ստեղծագործաբար էր յուրացնում Չարենցի փորձը, այլ կրկնում էր նրան: Կողմնորոշման հետ մեկտեղ նա փոխ էր առնում նաև Չարենցի բանաստեղծական մտածողության ձևերը, տաղաչափական առունձնահատկություններն ու ռիթմական հնարքները: Նա սկսում է գրել «Էպիքական լուսաբաց»-ում

Չարենցի կիրառած ութ տողանի տներով, օգտագործում նրա նախասիրած $10(6+4)$, $12(6+6)$ չափերը, հանգի կաղմուխյան ձևերը և ռիթմական այլ տարրեր՝ տողանցում, չափական շարքերի և շարահյուսական-հնչերանգային միասնությունն ունեցող արտահայտությունների անհամընկնելիություն և այլն: Ահա մի օրինակ.

Մ՞, հիմա ավելի խորն է դարուս մարդու
Զգայական կողմը, առատաբուխ, որպես
Ջրերը մշտահոս... Եվ այստեղ է, որ դու
Չես ամփոփում քո այդ, քո հրակենդ
Ներաշխարհը մի պահ:—Այդ պատճառով այժօր,
Որոշ մարդիկ ելած իրենց ափից, անբուն
Քշտում են արդեն, թե՛ լիրիկան անզոր—
Մեռա՞վ ընդմիջա... Եվ ինչ թմբուկներ են զարկում (138, 41):

«Դարերի լեգենդ» գրքում թեև Տարոնցին փորձում է հաղթահարել Չարենցի տաղաչափության ազդեցությունը, այնուամենայնիվ, դա նրան ամբողջապես չի հաջողվում: Բացի դա, Չարենցին հաղթահարելը նրան ոչ թե նոր ճանապարհի վրա է կանգնեցնում, այլ տանում է ետ, դեպի նախկինում կիրառած ծանոթ ու հայտնի ձևերի փակուղին: Տարոնցին տաղաչափական փակուղուց ելք է որոնում և այդ ելքը դարձյալ գտնում է Չարենցի, նաև Ա. Յարճանյանի նախանշած ճանապարհների վերահայտնագործումով: Այս առումով հատկապես առանձնանում են նրա «Բանաստեղծություններ» (1940) ժողովածուի «Երգեր ու մի և զեղեցկություն» շարքի որոշ գործեր, որոնցում նա սկսում է կիրառել ազատ ոտանավորի տարրեր: Ազատ ոտանավորի ռիթմերի ակունքը նրա համար թեև Ա. Յարճանյանի պոեզիան էր, որից նա զգալիորեն ազդվել էր, բայց դեպի Յարճանյանի պոեզիան տանող ճանապարհը Տարոնցու համար անցումն էր Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի ու «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքի բանաստեղծությունների միջով: Սակայն մինչև Յարճանյանին և Չարենցին հասնելը պետք է նշել նաև մեկ այլ կարևոր փաստ. 1923—1933 թվականների ընթացքում³ Տարոնցին գրում է «Սիամանթո և Խաչեղարեն» պոեմը, որի տաղաչափության հիմքում ընկած են ազատ պատումի սկզբունքները, որոնք մոտավորապես նման են «Սասնա ծռերի» տարբերակների ռիթմական կառուցվածքի սկզբունքներին: Այս փաստը հատկանշական է այն տեսանկյունից, որ ազատ ոտանավորի ռիթմական

³ Ս. Տարոնցին «Սիամանթո և Խաչեղարեն» պոեմը «Դարերի լեգենդ» գրքում (1934) բնագրել է 1923—1933, իսկ «Երգեր»-ի 2-րդ հատորում (1965)՝ 1923:

ևղանակները նրան ծանոթ էին նաև ժողովրդական պարզ ու անսպաճույճ պատումներից:

Տաղաչափական այս սկզբունքները զուգակցվելով Յարճանյանի և Չաբենցի կիրառած ռիթմական ձևերի հետ՝ նոր դրսևորում են ստանում «Նրպեր ուժի և գեղեցկության» շարքի գործերում:

Ահավաթիկ, գրի չն իմ առած՝ թաթախած խինգով ցողաթուրմ,
Գրիչ, որ սիրերգն է սրնգում և երկնում է երգե՞ր մարտական,
Ես, որպես Ուժի և Գեղեցկության կարմրասիրտ
մի բուրմ՝

Երգում եմ գունդառգունդ այս ե՛րթը Հաղթական (133, 7):

Այս և համանման բանաստեղծություններում իշխում է ազատ, ճարտասանական ռիթմը, երբ խոսքը կարգավորվում է ըստ ռիթմական շնչի, ըստ առոգանության և շարահյուսական-հնչերանգային հատույթների: Ընդհատ արտաբերման: Չափական տեսակետից տողերը շունեն ոչ արտաբերին և ոչ ներքին որևէ կարգավորվածություն. բերված հատվածում տողերի չափը ըստ հերթականության ունի այսպիսի տեսք. $16=8(4+4)+8(3+5)$, $19=10(2+4+4)+9(4+5)$, $13=8(4+4)+5$, $12=6+6$: Այս դեպքում ազատ չափական ռիթմի կարգավորման կարևոր գործոն են դառնում տողամիջի և տողավերջի դադարները, որոնք որոշակի փուլերով հատույթավորում են խոսքը և ձևավորում ազատ ոտանավորին հատկանշական յուրահատուկ ռիթմ: Ռիթմի կանոնավորմանը նպաստում են նաև տողաշարքերի կալուն թվով առանձնացող տներն ու տողավերջի հանգերը: Ազատ ոտանավորի հանգավոր ու տնատված կիրառությունը ստեղծում է ռիթմական պարբերություններ, որոնք թեև ներքնապես (տողերի չափը, կազմությունը) իրար նման չեն, բայց և այնպես արտաքուստ ստեղծում են որոշակի ռիթմական օրինաչափություններ: Այս շարքի մի քանի բանաստեղծությունների մեջ որոշակի օրինաչափություններ երբեմն ձևավորվում են նաև տողերի ներքին չափական կազմության մեջ:

Ահավաթիկ առած էս գրիչն իմ երեր,

$12=6+6$

Գրիչ, որ երբեմն սիրերգակ սրինգ. է ու մերթ հոգմի որոտ,

$18=6+6+6$

Զե՛ղ եմ երգում, ձե՛ղ, մեր րա՛ջ նավաստինե՛ր,

$11=5+6$

Նախաստիններ սրտոտ (133, 11):

6

Բանաստեղծության առաջին տան տողերը կազմված են վեց վանկանի անդամի բարդումներից, որոնք ներքին կանոնավորություն են ստեղծում ռիթմի մեջ: Հաջորդ տներում, տատանումներով և այլ չափի-

րի զուգակցումով հանդերձ, վեց վանականի անդամը դարձյալ պահպանում է իր չափական գերիշխող դերը: Ստեղծվում է ազատ ոտանավորի և կանոնավոր տաղաչափության յուրահատուկ մի համաձուլվածք, որի հիմքում, բոլոր դեպքերում, ընկած են Չարենցի վերջին շրջանի ձևական որոնումների ղխավոր սկզբունքները: Չարենցի ազդեցությունը նկատելի է նաև «Խոհեր» և «Քառյակների գիրք» շարքերում:

Տարոնցու «Բանաստեղծություններ» գիրքն աչքի է ընկնում տաղաչափական տարբեր ձևերի կիրառությամբ: Ազատ ոտանավորի հետ մեկտեղ նա առատորեն օգտագործել է նաև կանոնավոր տաղաչափական ձևեր, զրել քառյակներ, անդամ ժողովրդական բանաստեղծությունների ու երգերի հետևությամբ հորինել մի շարք և դա անվանել «Հայրեններ»:

Ասի՛ և՛ կ, տամ քեզ մի նուռ,
Մեջր ինչքան հատ լինի՝
Լամեն հատին մի պաշ տուր,
Ավելին չեմ ընդունի:—
Ասաց՝ տղա՞ դու հիմար,
Քաշվի՛ր, նուրբ ա՞ռ, գնա՞,
Թե որ հատին մի պաշ տամ՝
Մեջտեղը սե՞ր կմնա... (133, 118):

Նա բանաստեղծություններ է գրել նաև աշուղական տաղաչափության սկզբունքներով («Սայաթ Նովա»), օգտագործել արևելյան շառանաստեղծների (Ֆիրդուսի, Ալիշեր Նավոի և ուրիշներ) ծավալուն գործերին բնորոշ ձևեր՝ երկտող, կից հանգավորում ունեցող տներ՝ բեթներ, երկար տողաչափեր («Ձեռքերի գինը») և ընդհանրապես փորձել տաղաչափական տարբեր կարգ ու կանոնի պատկանող ութմեր: Կանոնավոր չափերից նա ավելի շատ օգտագործում է $15=8(4+4)+7(3+3)$ և $16=8(4+4)+8(4+4)$ վանկանի տողաչափեր («Մարա էֆրոս», «Երջանկության գիրք», «Ռուսավելու վարդը», «Արիոն», «Դավթի ջուհականոցը», «Դավթին ու Գևորգին», «Բրջա-Բալաք», նաև «Ավանդավեպերի» մեծ մասը՝ «Դեպի ջրաղաց», «Հայկ և Բել», «Արամ նահապետ»): Նշված գործերը ունեն կից և խաչաձև կայուն հանգավորում և հարուստ հրնչյունական կազմություն:

Տաղաչափական այս տարբեր ձևերի առկայության առանձնահատկությունն այն է, որ Տարոնցին, հետևելով Չարենցի ավանդույթներին, անընդմեջ շարունակում է որոնումներ կատարել տաղաչափության ասպարեզում և փորձ անել հայտնաբերելու իր ասելիքին բնորոշ ութմեր

ու ձեռք: Ու թեև այդ սեփական ութմերը դեռևս չեն ստեղծվում, այնուամենայնիվ, տաղաչափական այդ բաղմաղանությունն ու տարբեր ձևերի կիրառման հմտությունն ինքնին, Չարենցից հետո, ութմական որոնումների բացակայության միջոցով, որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում: Տարոնցին կարողանում է ինչ-որ չափով կենդանի պահել բանաստեղծական ձևերի հանգուկ եղած հետաքրքրությունը և թեև բայց ու անկաստար ձևով, բայց և այնպես դործուն դարձնել Չարենցի տաղաչափական ավանդույթները: Իր ժամանակի՝ հատկապես 1937—40-ական թթ. համար Տարոնցու տաղաչափությունը նկատելիորեն առանձնանում է իր ձևերի բաղմաղանությունը և ներկայացնում որոշակի հետաքրքրություն:

30-ական թթ. ասպարեզ մտած բանաստեղծների մեջ իր տաղանդի ինքնատիպությամբ ու օժտվածությամբ նկատելիորեն առանձնանում է Հ. Շիրազը: Դեռևս մամուլում տպագրված բանաստեղծություններից մի բանիսը, այնուհետև նաև գրքերի («Գարնանամուտ»՝ 1935, «Արևի երկիր»՝ 1938, «Երգ Հայաստանի»՝ 1940) հաջողված էջերը ցույց են տալիս, որ գրականության մեջ մուտք է գործում հայկական ավանդական պոեզիայի ակունքներից սնունդ առած մի բանաստեղծ: Շիրազը ռիթմական մաքառումներ չունեցավ և, ի հակադրություն շատերի, անմիջապես գտավ իրեն հարադատ տաղաչափական ձևեր: Շիրազի պոեզիան թեև առաջին իսկ գործերից գրեթե մեծ մասով պատկերաչին մտածողության և տաղաչափական ձևերի հիմնական որակը, այնուամենայնիվ, 30-ական թվականները նրա համար, ձևորոշումների հետ մեկտեղ, առավել չափով հատկանշվում են որպես կազմավորման, ձևավորման տարիներ:

Շիրազի բանաստեղծության տաղաչափական կազմության դործում որոշակի տեղ ունեն ժողովրդական երգերի ու աշուղական բանաստեղծության ութմերը, դասական բանաստեղծության կանոնավոր եռույցվածքային ձևերն ու բնդանրապես ներդաշնակության կայուն օրենքները:

Շիրազը առաջին իսկ գրքերում կարողացավ անմնացորդ գրեթե իր բանաստեղծական հավատամբը, դասական կառուցվածք ու ինքնատիպ կատարում ունեցող գործերի կողքին տեղ տալով թե՛ ժողովրդական երգերի եղանակներին («Պարերգ», «Նոր օրոր», «Արդասավորում», «Աղջիկը երգում է», «Երգ», «Ժողովրդական», «Յար ջան» և այլն) և թե՛ աշուղական ձևերին ու մոտիվներին («Երգ Հայաստանի» գրքում կա 10

ռանձին մի շարք «Աշըղ Շիրազ» վերնագրով): Դասական բանաստեղծություն, ժողովրդական երգի և աշուղական ձևերի տաղաչափական ու պոետիկական տարրերը միշտ չէ, որ հանդես են գալիս առանձին-առանձին, մաքուր ու անխառն տեսքով, ընդհանրության մեջ չափածո խոսքի այդ երեք տեսակները միասնականված են ու փոխներթափանցված: Ահա բանաստեղծական այս տարբեր ձևերի տաղաչափական ու ռիթմական յուրահատկությունների միասնական հիմքի վրա էլ ձևավորվում է Շիրազի խոսքի կառուցվածքը: Շիրազը նորից ճանապարհ տվեց Վարուժանի, Յարճանյանի, Տերյանի, Չարենցի կողմից դուրս մղված ռիթմերին ու եղանակներին և կանգնեց իսահակյանական գծի վրա: Սակայն. իսահակյանի և Շիրազի տաղաչափական ձևերը, միևնույն ուղղությանը պատկանելով հանդերձ, ունեն նաև մեծ տարբերություններ:

Շիրազի տաղաչափությունը չափական կազմության տեսակետից առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում: Իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքում նա հետևողականորեն կիրառեց վանկական համակարգին պատկանող 4, 5, 7(4+3), 8(4+4), 10(5+5), 11(4+4+3), 12(6+6), 14(4+3)+(4+3), 15(4+4)+(4+3), 16(4+4)+(4+4), 16(3+5)+(3+5) վանկանի բանաստեղծեր: Կան հազվագեպ, եղակի տատանումներ («Մտորում աշխարհի վրա» բանաստեղծությունը, որն ունի վանկաշեշտական անկայուն 3+3+3 կազմություն, ուր երբեմն եռավանկ ոտքերի փոխարեն օգտագործվում են երկվանկ ոտքեր, կայուն 6(3+3) կառուցվածք ունի միայն «Խորին աշուն» գործը), որոնք պատահականություն են: Սահմանափակ են նաև տների ու բանաստեղծական ձևերի տեսակները. նա գրում է կամ խոսքի հոծ կազմությամբ, կամ կիրառում երկտող ու քառատող տներ: Իսկ բանաստեղծական կայուն ձևերից թեև հանդիպում են գաղել, մուխամմազ, անգամ՝ սոնետ («Չղարմացա՞ն ծով հեռուներն աշխարհի»), բայց դրանք լայն կիրառություն չունեն: Հետագայում միայն նա սկսեց առատորեն գրել քառյակներ:

Տաղաչափական այս արտաքին տվյալները որևէ լուր բան չեն ասում Շիրազի խոսքի ձևական հարստության օգտին: Բայց տաղաչափությունը միայն այս տարրերով չի սպառվում, կան նաև ներքին որոշ առանձնահատկություններ՝ մասնավորապես պատկերների ներքին դասավորություն և տողերի ռիթմական կառուցվածքի հարաբերության, ներքին հղոր թափի ու մեղմ ձևերի համադրման և այլ խնդիրներ, որոնց միջոցով արդեն Շիրազի տաղաչափությունը ստանում է ինքնատիպ նկարագիր: Այս առանձնահատկություններն ամբողջական և հասուն դրսևորում

ստացան ավելի ուշ, այս տարիներին ի հայտ բերելով միայն իրենց կատուցվածքի հիմնական էությունը: Իսկ այն, որ սկզբից եկի նկատվեց Շիրազի պոեզիայի սաղաշափության մեջ՝ նրա խոսքի ռիթմական կոլորիտն է, որն իր հետ բերում էր շուրջ ու ճոխ արեւելյան գունազեղություն: Անմիջական տպավորությունների կենսահիշույթով հագեցված վառվրուռն պատկերները, լիքը ու վարար տողերի հոսքը՝ դասական բանաստեղծության և ժողովրդական ու աշուղական երգերի համակցությունից ստեղծված ռիթմական ձևերի մեջ ստանում են ուրույն երանգավորում: Շիրազի պոեզիան 30-ական թթ. տաղաչափական որոնումների մեջ կենդանություն էր տալիս ժամանակի շավղից դուրս ընկած մի ուղղության, որը, սկիզբ առնելով հին ու ծանոթ ակունքներից, իր հետ հորգում հեղեղի պես բերում էր նոր թափ ու ներքին հզոր ուժ:

Այս տարիներին գրքեր հրատարակեցին նաև Սարմենը, Մ. Վեպերը, Վ. Ազաւյանը, Ս. Վահունին, Խ. Դաշտենցը, Բ. Հուրյանը, Խ. Ռադիոն, Ա. Գրաշին, Գ. Բորյանը, Վ. Գրիգորյանը, Աղավնին, Խ. Հրաշյանը և ուրիշներ, որոնց պոեզիան տաղաչափության տեսակետից առանձին նորություն էր բերում: Գրական որոշակի կուլտուրա ու մակարդակ նկատվեց Բ. Հուրյանի և Ս. Վահունու գործերում, սակայն նրանք համեմատաբար քիչ ստեղծագործեցին, նրանց տաղաչափական որոնումները ամբողջական տեսք չընդունեցին: Իսկ մյուսները տաղաչափությունը և ձևը ընդունում էին որպես պատրաստի կադապրներ, որի հետևանքով չլարողացան գտնել իրենց խոսքին հատկանշական բնորոշ ռիթմի: Տաղաչափական այս անմխիթար վիճակը նկատվել է նաև ժամանակին. «Գրական սերունդ» ամսագրում կա այսպիսի մի ծաղրապատկեր՝ տրված են հանգերը՝ արե—բարե, տուն—շուն, աշուն—նախշուն, խե—սե, մաղաք—քաղաք և այլն, իսկ տակը գրված է. «Հանգի ռացիոնալիզացիա: Հանգերի ցուցակը պատրաստ է. պակասում է մի փոքրիկ բան... բովանդակություն...» (ԴՍ, 1934, № 2—3, էջ 54):

20-ական թթ. ձևական մոլեգին որոնումներին 30-ական թթ. հաջորդեցին խաղաղ տարիներ: Միայն Չարենցն էր, որ մեծ նվիրումով շարունակում էր նոր ուղիներ բացել այդ ստպարնդում: Մյուսների ըստեղծագործությունների մեջ 20-ական թթ. որոնումները չունեցան բնականոն ու հետևողական զարգացում, նրանք փորձեցին այս տարիներին նոր հիմքերի վրա վերակառուցել իրենց խոսքի սաղաշափությունը, բայց բարձր ու ինքնատիպ մակարդակ, կարելի է ասել, չստեղծվեց:

ՆՈՐ ԲՈՎՃԱՆԴԱԿՈՒԹՅԱՆ ՆՎ ՁԵՎԻ ՀԱՐԱՐԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ (1941—1945)

1

Պատերազմը նոր խնդիրներ ռաջ կանգնեցրեց զրոյներին և նոր կողմնորոշում տվեց զրական գործին: Գեղաբվեստական խոսքը իր բուլոր կարողութուններով փորձեց արտացոլել ժամանակի կյանքի պատկերը: Փոխակերպված կյանքը առաջագրեց նոր խնդիրներ և նոր շափանիշներ:

Բանաստեղծների այն խումբը, որն իր գործունեութունն սկսել էր դեռևս 20—30-ական թվականներին՝ այս տարիներին դարձավ իշխող: Խոսքը Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, Ս. Տարոնցու, Հ. Շիրազի և այլ բանաստեղծների մասին է: Միևնույն ժամանակ այս տարիներին առանձին գրքերով և մամուլում տպագրված գործերով ասպարեզ մտավ բանաստեղծների մի նոր սերունդ, որի անվանի ներկայացուցիչները՝ Պ. Սևակը, Հ. Սահյանը, Գ. էմինը, Վ. Դավթյանը, Ս. Կապուտիկյանը գալիս էին շարունակելու սովետահայ պոեզիայի ճանապարհը:

Առատ եղավ այդ տարիների բանաստեղծական հունձը: Օրվա պահանջները բավարարող գործերի կողքին ստեղծվեցին նաև համեմատաբար հաջող գործեր. բանաստեղծական խոսքը ի հայտ բերեց նոր հատկանիշներ, ընդարձակվեցին խոսքի կենսական շնչառության ոլորտները:

Պատերազմի տարիներին պոեզիան զրսերեց զարգացման որոշակի յուրահատկություններ. սկզբնական շրջանում ռազմական, հայրենասիրական թեմատիկան ուսացավ մարտակոչի, ուղերձի ձև: Խոսքի կառուցման աչք սկզբունքը ումանց ստեղծագործություններում միաց որպես սիսի տաբերակ: Աստիճանաբար նկատվեց թեմայի հոգեբանական, քնարական յուրացման միտում, որն իր լավագույն գրսերում: Բանաստեղծական հատկապես Գ. Սարյանի և Հ. Շիրազի գործերում: Բանաստեղծական հատկապես Գ. Սարյանի և Հ. Շիրազի գործերում: Բանաստեղծական հատկապես Գ. Սարյանի և Հ. Շիրազի գործերում:

տեղծական խոսքի բազմաձևությունը՝ մաքսակոշը, ուղերձը, քնարական նվագը, ի հայտ բերեց նաև ասելիքի սիմվոլիկական կառուցվածքի տարատեսակ եղանակներ, որոնք, սակայն, ավելի շատ հնչերանգային նարություն էին բերում, քան լայն առումով՝ տաղաչափական:

Պատերազմական տարիների պոեզիայի մասին տարածված այն ընդհանուր խոսքերը, թե պատերազմի օրերին խոսքի ուժով դարձավ հատուկ, շեշտն՝ ընդգծված, պետք է առավել շափով ընդունել որպես բացի, տողի, ասելիքի իմաստային-հուզական լարվածություն արտահայտություն, քան՝ տաղաչափական վերակառուցումներ: Հայտնի գրույթը, թե նոր բովանդակությունը միշտ իր հետ նոր ձևեր է բերում՝ քննություն է բռնում լայն առումով պոեզիայի մասին խոսելիս, իսկ կոնկրետ տաղաչափության տեսակետից այն միշտ չէ, որ օրինաչափության է վերածվում: Պատերազմի տարիներին տաղաչափական որոնումներ կարելի է ասել, որ չեղան: Ռովանդակությամբ, ներքին էներգիայով, ասելիքի լիցքերով թեև այն բերում էր զգալի նորություններ, այնուամենայնիվ, տաղաչափական տեսակետից գլխավորապես պահպանվեցին մինչ այդ հայտնի և օգտագործված ձևերը: Սակայն հնչերանգային և ասելիքի արտաբերման նոր եղանակների առկայությամբ նկատելի թարմություն նկատվեց տաղաչափական մնացած տարրերի մեջ:

2

Ն. Զարյանը ռազմական իրադրության առաջին իսկ օրերից մտավ նոր հունի մեջ: Նրա խառնվածքին բնորոշ դիմողական, կոշի, ուղերձի ոգին այս շրջանում ստեղծագործական նոր զրսերում ունեցավ ուժեղացնելով ասելիքի խոսակցական, չկաշկանդվող հնչերանգը:

Ն. Զարյանի պոեզիային հատկանշական է շափածո խոսքի հորինման մի առանձնահատկություն. նա չի ընտրում որևէ անշարժ պահ, վիճակ և այն վերածում պատկերների շարքի, այլ ուղղակի մարմնավորում է որևէ գաղափար: Դա նրան, ընդհանուր առմամբ, հեռու է պահում պատկերները խորացնելու, շքեղացնելու աշխատանքից: Բանաստեղծի ներքին մղումը տույժ առ տույժ դարգացնում և լիցքավորում է ասելիքի գաղափարը, որի հետևանքով առաջին պլան է քաշվում ավելի շատ փոքր, գաղափարի շարժումը, քան երևույթի նկարագրությունն ու գեղարվեստականացումը: Ահա այս շարժումն է, որ կանոնափոխ կառուցվածքի մեջ մտցնում է ինչ-որ հատուկ հնչերանգ և սիմվոլ համաշափ նվագայնությունն ավելի մոտեցնում ներքին կաշտնությունը խաբիւղ

ազատ խոսքի, որը և ստեղծում է տաղաչափական որոշակի յուրահատկություններ:

Նախ, խոսքի բնույթի ու ասելիքի ներքին կուտակված լիցքերի հետեանքով տողը ստանում է կտրուկ, հատու հնչերանդ: Տաղաչափական ժանոթ համակարգերի մեջ ստեղծվում է բառերի ու թմայական արժեքի նոր նշանակություն, որն առաջին հերթին պայմանավորված է խոսքի բնույթով ու ասելիքի էներգիայով:

Թո՛ւր, իմ երգ, որպես արկի շառաչ,

Որպես մրրիկ, նետվի՛ր նորից հանգես:

Պայթի՛ր ոստիկների դռան առաջ,

Նրանց ահանքի տակ շաշիր այսպե՛ս (37, 176):

Խոսքի ներքին շարժման և խոսակցական հատկանիշների առկայությունամբ Ն. Զարյանի որոշ դործերում բանատողերը կառուցվում են փոփոխական հատածի սկզբունքով: Հատածը մեծ նշանակություն ունի բանաստեղծության ուղիմական հոսանքը կազմակերպելու համար: Ն. Զարյանի դործերում փոփոխական հատածի, այսինքն՝ տողի շափական տարրեր կիսումների կիրառման հետեանքով, արտաքուստ կայուն, հավասարաչափ տողերը եերքուստ ձեռք են բերում անկանոն, խաուր կառուցվածք: Օրինակ, «Մարտակոչ» բանաստեղծության մեջ, որը դրված է համաչափ 10 վանկանի տողերով, օգտագործված է տվյալ տողաչափի համար հատածի տեղադրման երեք հիմնական դեպքերը՝ $10=4+6$, $10=6+4$, $10=5+5$: Առաջին և երկրորդ հատումների ձեերը կան վերը բերված բանատողում:

Փոփոխական հատածի առկայությունը հետեանք է այն բանի, որ Ն. Զարյանը չի բռնանում խոսքի վրա, չի կամենում խոսքի շարժումը սեղմել կայուն շրջանակների մեջ, որի հետեանքով բանաստեղծության կառուցվածքը ընդունում է համեմատաբար բնական ձև: Այս հնարանքի օգտագործումը ընդհանուր հատկանիշ է Ն. Զարյանի այս շրջանի դործերում: որպես օրինակ կարելի է հիշատակել «Կապիտան Գաստելի», «Արղաքյանդի խնձորները», «Այց ուղմաճակատին» և մի շարք այլ բանաստեղծություններ:

Չափածո կանոնավոր խոսքին ազատ հնչերանգ հաղորդելու կարելիոր պայման է նաև տողանցի օգտագործումը: Տողանցը ունի վանազան յուրահատկություններ. Ն. Զարյանը այն հիմնականում օգտագործում է իբրև հակադրություն խոսքի նվագայնության: Տողանցի օգտագործումով նա հասնում է ասելիքի ազատ դրսևորման, սվելի ընդգծելով խոսքի

շարժումը, հոսքը: Վ. Ս. Ժիրմունսկին հետաքրքիր դիտողություններ է անում այս հարցում. «Ընդհանրապես տողանցը «խոսակցական» բանաստեղծության դրսևորում է և զարգանում է երաժշտությունից սլոն-դիայի ազատագրման շրջանում: Խոսակցական բանաստեղծությունը ձևը է բերում հորինվածքային մեծ ազատություն և ձգտում մտաենալ արձակ խոսքին ու ազատ «խոսակցական» հնչերանգին, զրանով քայքայելով բանաստեղծության նախնական երգեցիկ կառուցվածքին հատկանշական որոշակի կառուցվածքային սահմանները», — գրում է նա (154, 159):

Տողանցի դեպքերը շատ են ն. Զարյանի գործերում: Հետաքրքիրն այն է, որ մի ներքին ռիթմական առնչակցություն կա փոփոխական հատածի և տողանցի միջև: Երկու հնարանքներն էլ ծառայում են նույն նպատակին՝ կանոնավոր չափերով հորինված բանաստեղծությանը հաղորդելով ներքին ազատություն, դրսևորման անկաշկանդություն.

...նվ ումբն իջավ իր նշանակետին,

Տանկերը շուռ եկան թավալդեր,

Թնդանոթները վեր շարունցին)

Արկի շատրվանները: Չորս բուր)

Սուլում, ոռնում է մահը մոկեցնած... (37, 191—192):

Տողանցը խոսքին հաղորդում է ներքին լարում, որի հետևանքով տողերը հոսում են ազատ, անկաշկանդ ընթացքով, չորոնելով պարտադիր դադար կամ ավարտ: Նման դեպքում տնօրինող է դառնում ներքին հույզը, սյուռթիումը, բանաստեղծի տարերբը չի կաշկանդվում, չի աղճատվում խոսքի բնական դրսևորման ձևը:

Կանոնավոր բանաստեղծության մեջ ազատ խոսքի հնարավորությունները լայնացնելու համար ն. Զարյանը օգտագործում է վերջահանգի խառը դասավորություն, որը բանաստեղծության կառուցվածքին տալիս է առաձգականություն, հնչյունական ռիթմը զգույն անկանոն, պատահական կապակցումների մեջ: Հնչյունական ռիթմն այս դեպքում չի ձևավորվում որպես մեկընդմիջ ընտրված կաշյուն ընթացք, խախտվում է նրա տեղությունը, որը և իր հերթին քայքայում է բանաստեղծության կանոնավոր ներդաշնակ կառուցվածքը: Դա պայմանավորված է տողը՝ հանգին, նախորդ տողերի հնչյունակազմի հետ օղակվելուն չլուհաբերելու մոտեցմամբ. տողի, պատկերի տրամաբանությունը պարտադրում է իր ձևը: Խառը դասավորությամբ օգտագործվում են կից, խաչաձև հանգեր, հաճախ երկու համահունչ հանգերը բավականին հեռանում են իրարից՝ ներառնելով այլ կից հանգեր: Օրինակները շատ են՝

«Կապիտան Կաստելլո», «Մարտից առաջ», «Արշակ և Շապուհ» և այլն: Ձախճի տաղաչափական որոնումները հիշեցնող վերահիշյալ առանձնատիպությունների համադրմամբ Ն. Զարյանը ստեղծեց օրինական մի որակ, որը չափածո խոսքի կաշկանդող հատկությունների աստիճանական հաղթահարման արդյունք էր: Այդ նախնական քայլերը վերջնական, լիարժեք դրսևորում ստացան «Ձայն հայրենական» պոեմի և չափածո գրված դրամատիկական որոշ գործերի, հատկապես՝ «Արա Գեղնցիկ»-ի մեջ:

«Ձայն հայրենականը» որոնումների արդյունք էր: Պոեմում Ն. Զարյանը կարողացավ հաջող մակարդակով մարմնավորել ժամանակի ոգին:

Չափածո խոսքն ունի իր կառուցվածքային պայմանականությունները, որոնք ժամանակի ընթացքում օրենքի ուժ են ստանում, կայունանում, կաշկանդում և որ խոսքի զարգացումը, դառնում խոչընդոտ: Ամեն անգամ այդ օրենքի ուժ ստացած ձևերի ձգողականությունից դուրս գալը, խոսքի նոր որակին համապատասխան դրսևորման հնարաններ գտնելը կատարվում է զգվարությամբ: Նշվեց, որ Ն. Զարյանի բանաստեղծական խառնվածքի մեջ յուրաքանչյուր ունի խոսքին պիմումի, ուղեբնի ձև տալու հակումը: Այդ ձևը նրա խոսքը աստիճանաբար զտեց սովորոր բառերից, սողը նախապես ընտրված չափով լցնելու բնությունից և այն մղեց հնարավոր բնականության, որի դեպքում արդեն ավելորդ հարց է դառնում մտածել չափ ու կշռության անփոփոխ կայունության մասին: Այս դեպքում նյութի լուծման բնական եղանակները բանաստեղծի զգայություն մեջ ներսից զսպանակավորում և ռիթմի մեջ են գցում ամեն տող ու բառ: Խոսքի կառուցման այս սկզբունքը իր մեջ ներառում է ազատ ոտանավորի տարրեր: Սակայն «Ձայն հայրենական»-ը ազատ ոտանավոր չէ, այն թե՛ բովանդակության, թե՛ ձևական կողմերով համադրության արդյունք է: Ս. Աղաբաբյանի այն միտքը, թե՛ «Ձայն հայրենական»-ը կառուցված է որպես բաղմապլան սիմֆոնիկ երկ...» (ՍԳ, 1962, № 10, էջ 131) հավասարապես կարելի է տարածել պոեմի և՛ թեմատիկ, և՛ կառուցվածքային մեացած կողմերի վրա: «Ձայն հայրենական»-ը ազատ ոտանավորի հետ հարաբերվող եզր ունի այնքանով, որքանով այն դառնում է խոսքի բնական ընթացքի վերջնական հանդրվան, իսկ կանոնավոր բանաստեղծություն հետ՝ այնքանով, որքանով այն հանդես է գալիս որպես ելման կետ: Բայց իրականում պոեմը ո՛չ մեկն է, ո՛չ մյուսը:

Տողը կառուցված է ազատ, բայց իր մեջ ունի կայուն միավորներ (4, 5, 6 վանկանի անդամներ), որոնք թեև կրկնվում են խառն ու անկանոն հաջորդականությամբ, այնուամենայնիվ, խոսքի բնահանուր հոսքի

մեջ կապվելով իրար, ստեղծում են զգալի ներգաշնակություն առաջացնող ռիթմական առանձին երակներ: Ի հակադրություն կանոնավոր բանաստեղծությունների մեջ կրկնվող մեկ-երկու չափական միավորների, այդ միավորների մեկընդմիջում ընարված սխեմայով կատարվող կրկնաբերման, որը տվյալ դեպքում խոսքը հասցնում է երգեցիկ-մեղեհաչնության աստիճանի, «Ձայն հայրենական»-ը բազմաշափ է, և չափական միավորների համադրումը կատարվում է ոչ թե կաշուն կառուցվածքի ենթարկված տողերով, այլ խառն ու պատահական չլուսվածքով:

Հայո'ց քաջեր,	4
Այս խուլ, դառնագոռոշ թահուբոհին,	$10 = 2 + 4 + 4$
Չորած մարդկայնության, լույսի խրամատներում,	$12 = 6 + 6$
Հիշեք ձեր թիկնադեղ նախնյաց ամպրոպաշունչ ուղին	$14 = 2 + 6 + 6$
Այն օրերից,	4
Երբ նոր էր Հայկը դեռ լարում	$8 = 4 + 4$
Իր լայնալիճ աղեղը (37, 539):	$7 = 4 + 3$

Չափական միավորների անկայուն դասավորությունը պոեմին հաղորդում է բազմալիք տատանումների խաղացկուն ռիթմ: Այնուամենայնիվ, չափական միավորների խառը, տարատեսակ կազմության մեջ ստեղծվում են տատանումների կայուն երակներ (6 և 4 վանկանի անդամներ), որոնք զգալի են դարձնում չափական ռիթմի առկայությունը:

Հետաքրքիր է ռիթմական կազմի մյուս գլխավոր բաղադրիչը՝ հանգի առկայությունը այս գործում: Հանգերի հնչեղությունը չի կարգավորվում պարտադիր նմանությամբ: Խոսքի բնականության պահպանման հետամուտ լինելը հանգաբանության մեջ ևս ստեղծում է հետաքրքիր սրակ: Եթե տողի, պատկերի տրամաբանությունը թույլ է տալիս՝ նա ստեղծում է հնչելի հանգակապեր, եթե ոչ, ապա հանգերը մոտավոր են, աղոտ:

Ընդհանուր առմամբ հանգերի հաջորդականության համակարգը ևս անկանոն է, տողերի իշխող *abab* խաչաձև կապակցումը շատ հաճախ իր մեջ պարփակում է շահանգավորված տողեր, երբեմն, կրկին խոսքի տրամաբանական դարգացումից կախված, հանգակապերը դառնում են կից, օղակաձև:

Հետաքրքիր նմանություն կա պոեմի չափական ու հանգային ռիթմական տարրերի միջև, դրանք սերտորեն պայմանավորված են ու փոխ-

¹ «Ձայն հայրենական» պոեմի, ինչպես նաև նմանաբանի մի քանի գործերի տաղաչափական կառուցվածքն այսպես է մեկնաբանված նաև է. Ջրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» գրքում. էջեր 298—299, 304—305:

կապակցված: Հանդի՝ տողաշարքերը կապակցելու, հնչյունական ներ-
դաշնակություն ստեղծելու միտումն այս գործում չի դառնում կաշկան-
դող ու ասելիքի աղատ, դիմողական-խոսակցական հնչերանգը խաթա-
րող հանգամանք, քանի որ հանգի հնչեղությունը չի նորմավորվում կա-
յուն տարածության վրա: Դա պայմանավորված է տողերի վանկային
անհամաչափ կառուցվածքով: Նման մոտեցումը խոսքը հեռու է պահում
կայուն կաղապարումից:

«Ձայն հայրենական»-ում կանոնավոր և ազատ ոտանավորի տար-
բեր տաղաչափական հնարանքների համագործամբ Ն. Զարյանը հասնում
է յուրահատուկ մի ութմի, որը առաջին հերթին պայմանավորված է նրա
խոսքի բնույթով:

Բնական, խոսակցական հնչերանգի պահպանման և տաղաչափու-
թյան կանոնավոր վանկական համակարգը այդ նպատակով օգտագործե-
լու ասեակետից աչքի են ընկնում նաև Ն. Զարյանի շարժվող դրամատի-
կական գործերը: Որինակ, «Վրեժ» պիեսում օգտագործելով կանոնավոր
ալիպիաի մի ծանր չափ, ինչպիսին 15 վանկանի տողն է (5+5+5 ան-
դամատումով) և այդ տողերը իրար հետ կապելով ներդաշնակ հանգերի
համահնչյունությամբ, Ն. Զարյանը կարողացել է պահել դրամատիկա-
կան ստեղծագործության համար այնքան անհրաժեշտ խոսակցական
հնչերանգը: Այդ որակին հա հասնում է. 1) կիրառելով տողանցի բն-
ձեռած հնարավորությունները, որով խոսքը կարծես առանց դադարի մի
տողից հոսում լցվում է մյուսի մեջ և ստեղծում ասելիքի շարահյու-
սական աղատ կառուցվածք. 2) օգտագործելով տողերի կիսումներ. հա-
ճախ տողը կիսվում է հերոսների երկխոսությունների ժամանակ, մեկ
տողին հատուկ ութմական հնչերանգը բաժանվում է երկու և ավելի մա-
սերի, դրան օժանդակում են նաև միևնույն տողի մեջ երբեմն տեղա-
դրված կարճ մի քանի նախադասությունները, որոնք ստեղծում են ութմ-
մի բնդհանուր հիմնի վրա՝ տողի միջանդամային դադարների ուժե-
ղացում, շարահյուսական փոքր խմբեր և այլն. 3) գործածելով տողա-
շարքերը եզրահանգերով դուգակցելու խառը կարգ. 4) երբեմն խախտե-
լով տարբեր չափական միավորների հաջորդականությունը և նվազա-
գույն միավորների վանկային չափը:

Տաղաչափական այս յուրահատկությունների կիրառումն իր հաջող
արտահայտությունը գտավ հատկապես «Արա Գեղեցիկ»-ի մեջ: Ռիթմի
յուրահատուկ հնչերանգի առկայությունը, ինչպես «Ձայն հայրենական»-
ում, այս գործում ևս ստեղծվեց կանոնավոր տաղաչափական հնարանք-
ների նորովի օգտագործմամբ: Կա տողերի հանգային օղակում՝ կրկին

հնչյունական դաշնակի դասավորությունն ու հանդիպման խառը հաջորդականությունը, կան տողանցի բազմաթիվ դեպքեր, իսկ չափը խառն է: Հիմնական միավորներն ավելի հաճախ հանդիպող 4 և 6 վանկանի անդամներն են, որոնք և ստեղծում են ութմի հիմնական ելեջումները, սակայն այդ չափերին խառնված կան նաև 2, 3, 5 վանկանի միավորներ, բոլոր շատ դեպքերում իշխող չափերի մեջ ներառվում են իրենց ութմի նրբերանգները: Զափածո խոսքի կառուցման այս որակը դերժ է արհեստականությունից, բանաստեղծության առաջին տողերի նախասյուս ընտրած ութմի հետագա պարտադրանքից: Հորինվածքի այս սկզբունքը դուրս է մղում ավելորդ բառերի այն բեռը, որը, հատկապես մեկընդմիջ ընտրված կանոնավոր չափ կիրառելիս, անհարկի կերպով շատ է լցվում բանաստեղծության մեջ, իսկ դրա դեմ պայքարելը այնքան էլ հեշտ չէ, երբեմն չափը, հանգը պահպանելու համար ստիպված պետք է դիջել: Ն. Զարյանը այլևս չի դիջում. չափը խաղացկուն է, անկայուն, հանգի համակարգը՝ խառը, հնչեղությունը՝ տարբեր և, դրանով իսկ, ավելորդ բառերի մուտքի ճանապարհը՝ փակ: Ամեն ինչ արվում է խոսքի ողին չկաշկանդելու, չխաթարելու համար:

Արան ասում է.

Ու՛լ աղնիվ՝ Նիրա՞ր,

5

Վերագարծի՞ր Նինվե և պոտոսիանըս տա՞ր

12 = 6 + 6

Սենաթի աշխարհափալ արեղակին:

12 = 4 + 4 + 4

Ասա, սառույցըս միայն կեղեն է արտաքին...

13 = 5 + 4 + 4

...Ապա ավելացրո՞ւ վեհանձնաբար.

10 = 6 + 4

Մեր սերը թո՞ղ մրնա իբրե ավանդ սրբանվեր

14 = 6 + 4 + 4

Հայոց և ասորոց աշխարհներին,

10 = 6 + 4

Թո՞ղ նա սրբագործն դաշնագրությունը մեր

12 = 6 + 6

Եվ զարեգար լուսավորե սերունդների ուղին...

14 = 4 + 4 + 6

(37ա, 209)

Տաղաչափական այս նորամուծությունները շատ կողմերով հիշեցնում են Ն. Զարենցի 30-ական թվականների, հատկապես «Գիրք ճանապարհի»-ի ստեղծագործական նվաճումները: Դա օրինաչափ է. խոսքը ձգտում է ձերբազատվել կաղապարից, հասնել հնարավոր բնականության, միեկնույն ժամանակ քաշում են կանոնավոր տաղաչափության ժամանակի ընթացքում մշակված հնարանքները՝ ներգաշակությունը, չափն ու հանգը, և ահա այս երկու հզորի համագործուն էլ տալիս է նոր որակ՝ իր մեջ ներծուլելով կանոնավոր և աղատ ոտանավորի տարրեր:

Սխալված կլինենք Ն. Զարյանի պատերազմական շրջանի ստեղծագործական վառարակը դիտել սոսկ որպես կանոնավոր տաղաչափության

հաղթահարման արտահայտություն. դա ուղղակի նրա նսրարարական միտումն էր. չպետք է մոռանալ, որ այս շրջանում նա գրեց հաջող բանաստեղծություններ (օրինակ՝ «Հայերեն», «Դու ինձ կփնտրես...». «Հայոց լեզուն» և այլն), որոնք ունեն կանոնավոր հրդեհյիկ կառուցվածք:

3

Ս. Տարոնցու ռիթմական զգացողության հենքը թեև տաղաչափության կանոնավոր վանկական համակարգն է, այնուամենայնիվ, նա այդ շրջանակների մեջ ձգտում է հասնել ոչ թե երգեցիկ մեղեդայնության, այլ խոսքի աղատության, որն իրացվում է այդ համակարգի օգտագործման յուրահատուկ միջոցներով՝ հատկապես տողերի կառուցման ներքին բաղմաչափությամբ և տարբեր չափ ու ռիթմական հնչերանդ ունեցող տողաշարքերի համադրմամբ: Հիշյալ հատկությունը, անգամ կանոնավոր չափերի մեջ, նրա մտածողությունը դարձնում է սեղմ, երբեմն չար, որը և նրա խոսքին հաղորդում է ոչ այնքան երգեցիկ-մեղեդային, որքան հատուկ ու կարուկ հնչերանդ.

Իմ դարի այս հոները՝ խոտարարո, մռայլ, դժոխածին,
Զար որոմի պես ահա տարածվում են ամենուր.
Նրանց վախճան է մզում և կայծակի աստված դաժան Տորը.
Սևֆիստոֆելն է մզում մերկավար շարությանը:
Եթե պտպեղը նրանց անայն Զուգում դտան իրենց վերջը,
Կխեղդեն թոսները Դեմիուրդի օվկիանոս (137, 67):

Միավորների տարանջատումից [էենե տողերը՝ $17=7(4+3)+10(6+4)$], դույզ տողերը՝ $14=7(4+3)+7(4+3)$] ակնառու է դառնում խոսքի կառուցվածքի ներդաշնակությունը, սակայն բանաստեղծության արտասուսական հնչերանդը ձգտում է ոչ թե հատված-հատված դադարային արտաբերման, այլ ավելի հոծ է և մղվում է տեղավորվելու շնչի մեկ շուգի մեջ: Խոսքի նման կառուցվածքը չի ձգտում կայունացման ու միադիտելի էլենչավորման, այլ ավելի հախուռն է և անգամ կառուցի կանոնավորման դեպքում՝ ներքուստ ավելի վարար ու հորդուն: Տողը բաժանվում է անհավասար հատածների, հատածները՝ անհավասար տնդամների, այս անհավասարությունը խախտում է հյուսվածքի միադիտելիությունը, հասնում բաղմալիքության, տողերը համեմատաբար ինքնուրույն են, շարահյուսական-հնչերանդային տեսակետից ավարտուն, հանգային օղակումները թույլ են, հնչյունային դաշնակը՝ աղուտ: Ահա հատկանիշներ, որ կանոնավոր բանաստեղծության շրջանակներում ստեղծում են ռիթմական նոր զգացողություն:

Բանաստեղծության ուրիշ աչդպիսի ընկալումը Տարոնցու համար նորություն չէր: Իր ստեղծագործական առաջին քայլերը նա կատարել էր չափ ու կշռույթի չկանոնավորված զգացումով: Ստեղծագործական աչդ երակի զարգացումն էլ կանոնավոր խոսքի մեջ կատարվող սրոշակի պատվաստումներով տալիս է նոր արդյունք:

Չափական միավորներն ըստ դասավորության կարգի ստանում են սրոշակի հնչերանգ: Տարբեր միավորների կանոնավոր գուգորդումներից առաջանում է համաչափ հնչերանգ: Ինչքան տարատեսակ լինեն չափական միավորները, այնքան խոսքի հնչերանգը կլինի այլաձև: Տարոնցին մի շարք գործերում («Ֆրանց Ֆինկե», «Բալլադ եֆրեստոր Կուրտի և մի զույգ կոշիկի մասին», «Հոկտեմբեր», «Հայ մարտիկներին», «Հասուցում», «Որոտա՛, իմ ե՛րգ», «Ուկրաինական ծաղիկներ», «Բրոնզ») չի ստեղծում հնչերանգային կայուն պարբերություններ, որովհետև խախտում է ներքին բոլոր համամասնությունները:

Վերցնենք այս բնույթի՝ «Որոտա՛, իմ ե՛րգ» բանաստեղծությունից մեկ տուն.

Ահավասիկ ճարձատում է պրոսական սղնաշարք, $16 = 8(4 + 4) + 8(4 + 4)$

Նվ դո՛ւ, մեր Բանակ, ծովացած ափունքից ափունք, $13 = 5 + 8(3 + 5)$

Մղում ևս հարձակման մրրկաշունչ երիվարք $14 = 6(3 + 3) + 8(4 + 4)$

Դեպի Արևմուտք (135, 17):

5

Թե՛ մեջբերված հատվածում, թե՛ ամբողջ բանաստեղծության մեջ ներքին չափական կառուցվածքով ոչ մի տող նման չէ մյուսին: Սակայն տողերը թեև ներքուստ և արտաքուստ անհամաչափ են, այնուամենայնիվ, դժվար չէ նկատել դերիշխող չափական միավորների առկայությունը, որոնք ստեղծում են խոսքի ելևէջավորման առանձին նմանություններ և աստիճանաբար դառնում խոսքի ընթացքը կարգավորող ուժ: Կանոնավոր և ազատ ոտանավորին հասկանալի տարրերի այս համաձուլվածքը մի միջանկյալ օղակ է տաղաչափական աչդ երկու որակների միջև: Կանոնավոր բանաստեղծության հետ սունչվող եզրը ավելի է ամրապնդվում հանդի հնչեղությամբ, որն այս գործում, թեև ազոտ դաշնակով, այնուամենայնիվ, կարողանում է կազմակերպել տան միությունը:

Տաղաչափական այս ձևը կիրառված է և՛ մարտական պաթետիկ ոճով գրված գործերում, որպիսիք են վերոհիշյալները, և՛ խաղաղ, հանդարտ պատմողական ընթացք ունեցող ստեղծագործություններում (օրինակ՝ «Դանակը» բալլադը):

Այս ամենով հանդերձ, Տարոնցու ստեղծագործության մեջ մեծա-

մասնություն են կազմում կանոնավոր չափերով գրված գործերը: Հիշատակության արժանի է «Դյուցազնավեպեր» շարքը, ուր կիրառված են $15=5+5+5$, $14=7(4+3)+7(4+3)$, $15=8(4+4)+7(4+3)$ չափերը: Դիմելով պատմությանը, վերակոչելով անցյալի փառքն ու անունները՝ նա իր խոսքը ձևավորել է մի կառուցվածքով, որը շատ հատկանշական է աչք գործերի պատմական և պատմողական նկարագրին, խոհերի հանդարտ աստիճանական առաջնորմանը: Տողաչափերի ներքին կայունությունը ստեղծում է տողաշարքերի ներդաշնակ միություն, ամուր բանաստեղծական տուն, որն օղակվում է հարուստ, հնչեղ հանգերի կից ու խաչաձև կապերով:

Եվ թույլում է սուրհանդակը, հրամանին խիստ հույ,
Դեպի Հայոց լեռնաշխարհը, Տիգրանումն ընկելու,
Եվ բերում է արքայումն ծնծղաներով խնդության,
Փող-թմբուկով հասցընում է մայրաքաղաքն Եկրատան.
Եվ Աժդահակ վիշապազունն, ոգի ստի ու շարի,
Տիգրանուհուն հռչակում է Տիկին Մարաց աշխարհի (136, 128):

Ս. Աբեղյանը ոտանավորի այս տեսակի մասին գրել է. «... այս 15-վանկանին տողի մեծությունը և բազմազանությունը համար է վիպական ծանր ու մեծավայելուչ պատմվածքների համար, ընդունակ լինելով ամեն տեսակի երկար խոսքեր ու պարբերություններ կազմելու և բովանդակության համեմատ անդամատումներ առաջ բերելու՝ պահելով միաժամանակ... իր տողի ամբողջությունը» (2, 187): Այս ձևակերպումը բնորոշում է մեջքերված հատվածի տաղաչափական էությունը:

Կանոնավոր չափերի կիրառությամբ աչքի են ընկնում նաև Ս. Տարոնցու սոնետները: «Կրակե քառուղիներով» դրքում ղետեղված է սոնետների երեք շարք՝ գրված ժամանակակից, պատմական և դյուցազնական թեմաներով:

Տարոնցին սոնետի ավանդական ձևը համարյա չի պահպանում, նա ստեղծում է տնատման, հանդավորման նոր կառույցներ. ամեն սոնետ ունի իր սեփական կարգը, որ մյուսների մեջ չի կրկնվում: Նա ձգտում է բազմազանության, միապաղաղության հաղթահարման: Սոնետների շարքերն ունեն թեմատիկ միասնություն, այս տեսակետից հետաքրքիր է «Դյուցազնական սոնետներ» շարքը, որի մեջ նյութի թեմատիկ միասնության, սյուժետային կապի ու անցումների միջոցով նա փորձել է հասնել նաև ձևական միասնության՝ ստեղծելով սոնետի պսակին նմանվող մի բան:

Ս. Տարոնցու սոնետների շարքը կազմված է 16 սոնետից: Առաջին

սոնետի վերջին տողը անցնում է հաջորդին և դառնում առաջին տող: Էվայսպես ամեն սոնետի վերջին տողը կրկնվում է հաջորդի առաջին տողում: Իսկ սոնետի պսակ, կրկնվող զլխավոր տաղերից կազմված առանձին սոնետ, նա չի ստեղծում: Սոնետների այդ խումբը ունի յուրահասուկ կառուցվածք՝ տողի անցումը իր հետ տանում է նաև իր տրամադրությունն ու ռիթմական նկարագիրը: Ստեղծվում է մեկ ամբողջական պոեմի տպավորություն, որի մեջ փոխանցվող տողերը շարքի կազմության մեջ ձևաբ ևն բերում կապակցող կամբջակաների դեր:

4

Բանաստեղծական ներշնչանքը ռիթմավորելու այլ կողմնորոշում ունեն Գ. Սարյանն ու Հ. Շիրազը: Նրանք, ինչպես արդեն նշվել է, ձգտում են հասնել խոսքի հնարավոր մեղեդայնության ու ներգաշնակության, որի հետևանքով ռիթմական պարբերությունը, իր ընդգրկման բոլոր տարրերով, հասնում է ճշգրիտ կայունության: Բանաստեղծությունների այս տեսակի մեջ շափածո խոսքը մղվում է երգեցիկ մեղեդայնության, առաջին հերթին ասելիքի բնույթի, խոսքի հուղականության զգացմունքայնության, քնարականության ճանապարհով. «...առաջին հերթին բանաստեղծության իմաստը, նրա հատուկ հուղական տոնն են իրենցով սահմանում տողի երգեցիկությունը» (Ա, II-ԾԴ, 1922, № 3, էջ 125),—գրում է Վ. Ժիրմունսկին: Խոսքի «հատուկ հուղական տոնը» պայմանավորված է հեղինակի խառնվածքով, որը և ձևավորում է ռիթմի նրբերանգները: Զգացումը փոխակերպվում է բառային-ռիթմական «բովոցի», որի ներքին համաձուլվածքից ստեղծվում է պատկերը, տողը, որը նախ և առաջ հուղական ապրում է և ոչ բառերի սոսկական զուգորդություն: Բանաստեղծի ներքին հուղական վիճակը աստիճանաբար ընկնում է բառային, պատկերային, կառուցվածքային հունի մեջ: Այդ հունը առաջին ռիթմական պարբերությունից սկսած դառնում է իշխող, որի հետևանքով նոր պատկերների ստեղծումն ու բառի օգտագործումը պայմանավորվում է դրանով: Կանոնավոր կառուցվածքի բանաստեղծություններում մեկընդմիջ տ ընտրված ռիթմական պարբերությունը իշխող դեր ունի տաղաչափության մեջ:

Ի հակադրություն Ն. Զարյանի և Ս. Տարոնցու, Գ. Սարյանի խոսքը հասնում է անթերի նվագայնության: Եթե նախորդների գործերում ռիթմական կարևոր դեր ունեին տողանցը, փոփոխական հատածը, խառը հանգավորումը, ապա Գ. Սարյանը մեծ մասամբ ստեղծում է ներփակ, ավարտուն և կայուն կառուցվածք ունեցող տող: Գ. Սարյանը բառը նախ

և առաջ ընկալում է որպես ասլրում: Այս առանձնահատկությունը ստեղծում է բառի, տողի կրկնություն: Մտքի շարժումը չէ, որ պետք է զարգանա, այլ պետք է վերարտադրվի զգացումը, ոգու թրթիռը, տրամադրությունը:

Զգացումը բանաստեղծության վերածելու պրոցեսում ներքին բազում նրբագծեր կորչում են: Այդ է պատճառը, որ Գ. Սարյանը ձգտում է զգացումն այնպես փոխարկել խոսքի, որ դրանում առաջին հերթին առարկայանա տրամադրությունը: Զգացումի սաղմնավորման այս առանձնահատկությունն էլ պայմանավորում է նրա ասելիքի ձևը:

Գ. Սարյանը զգացմունքային բանաստեղծ է. այդ է պատճառը, որ նրա տողերը մեծ մասամբ հասնում են անթերի նվազայնության, որը և դառնում է հույզի և տրամադրության դրսևորման կարևոր նախադրյալ: Ճիշտ է նկատում Ա. Կարպովը. «Նրգեցիկ ոճի բանաստեղծություններում մեղեդայնությունը դառնում է կառուցվածքային տարր: Մեղեդայնության օրենքները նշանակալի ներգործություն են ունենում այգպիսի բանաստեղծության ռիթմական հնչերանգային կառուցվածքի վրա» (155, 246):

Գ. Սարյանի բանաստեղծություններում չափական միավորների հաճախականության համաչափ պարբերությունը կայունացնում է արտասանական դադարի տեղը և խոսքը հասցնում երգեցիկ մեղեդայնության: Գ. Սարյանը չի ձգտում չափական կառուցվածքի բազմազանության: Նրա մեղմ, քնարական խառնվածքը, պատումի հանդարտ, միալար բլնույթը հարմար ձևակերպում են ստանում միանման չափերի մեջ: Չափերի ներդաշնակությունն ու կայունությունը, տողաշարքերի համաչափ հերթագայությունն ու տան միաձև, փակ կառուցվածքը ստեղծում են ռիթմի մաքուր ելեէջավորում և նրա խոսքը հասցնում մեղեդայնության: Մեղեդայնության ստեղծմանը նպաստում են նաև տողի, տան ներդաշնակությունը, որի հետևանքով ռիթմական պարբերությունը ներքուստ դառնում է հղկված ու անթերի: Համանմանությունն ստեղծվում է նաև հնչյունակազմի մեջ: Լիահնչյունության, ձայնական ներդաշնակության ձգտումը այսպիսի գործերում ամբողջական ռիթմական կոմպլեքսին շատ բնորոշ ու մյուս տարրերով պայմանավորված երևույթ է:

Գ. Սարյանի պոեզիայում կառուցվածքային անփոխարինելի արժեք ունի բառի, տողի կրկնաբերումը, որն ստեղծվում է խոսքի հուղական գերհագեցվածության հետևանքով: Զգացումը նա չի ցրում այլ բառերի ներմուծումով, այլ նույն արտահայտության ներքին լիցքավորումով, գույնի թանձրացումով, աստիճանաբար խտացնում է տրամադրությունը:

«Լիրիկական կրկնությունները, համանման վարիտցիաները... անորոշ կերպով զրգռում են մեզ և նպաստում միանման հուզական տաղավորությունների սաստկանալուն ու կուտակվելուն» (Մ, II-61, 1922, № 3, էջ 113), Վ. Ժիրմունսկու այս խոսքերը անշափ բնորոշ են Գ. Սարյանի բանավեպին:

Բառերի, նախադասությունների կրկնաբերումները աստիճանաբար հզորացնում են խոսքի իմաստային և հուզական տաղավորությունը: Այս տեսակետից հատկապես առանձնանում է դրամատիկ շեշտվածություն ունեցող գործերից մեկը.

...Լույսերը վառվեցին խճիթներում—

Սերմնացանները չըղարձան տուն.

Ահեղ լռություն է ճամփաներում—

Սերմնացանները չըղարձան տուն (107, 390):

Տողընդմեջ կրկնվող «Սերմնացանները չըղարձան տուն» արտահայտությունը տող առ տող սաստկացնում է խոսքի դրամատիզմը, մի կեսի վրա սեփույն, կենտրոնացնում զգացմունքն ու արամադրությունը և հզորացնում ասելիքի ներգործման ուժը:

Այս հնարանքը Սարյանի պոեզիայում ունի առանձին կիրառություն՝ սկսած առաջին քալերից մինչև «Քրիզանթեմ» ժողովածուն: Կրկնությունները դառնում են Սարյանի քնարերգության կոմպոզիցիոն անփոխարինելի տարրերից մեկը:

40-ական թթ. Գ. Սարյանը զրից բավականին թվով բալլադներ: Այդ ժանրին պատկանող նոր գործերը, որոնք, ի տարբերություն 30-ական թթ. իշխող արեւելյան կողմնորոշմանը, հատկանշվում էին նոր թեմաների յուրացումներով՝ տաղաչափական տեսակետից առանձնապես աչքի չեն ընկնում: Քնարական բանաստեղծության համեմատ ավելի մեծ ծավալի այնպիսի մի ժանրում, ինչպիսին բալլադն է՝ տաղաչափական բաղմանությունն պակասը դառնում է նկատելի և հիմք ստեղծում ուղեծրական որոշ միապաղաղության համար: Քնարական բանաստեղծության մեջ տաղաչափական բաղմանության պակասը չի զգացվում, իսկ երկարաշունչ երկերում դա դառնում է ակներև, մի բան, որը նկատվեց նաև ժամանակին. «ռտանալորի արտաքին կառուցվածքի տեսակետից նկատելի է միօրինակություն, մանավանդ, երբ նայում ենք չափերին: Սարյանը չունի տաղաչափական բաղմանություն և կառուցվածքային ճոխություն, որը երբեմն պատճառ է դառնում նրա բալլադների որոշ ֆորմալ միապաղաղության: Գալով տողերի հանգավորմանը, պետք է ասել,

որ այստեղ ևս առկա է վերը նշված միապաղաղությունը: ...Առանձին ու մշտական հոգ շտանելով լիահնչուն հանգեր ստեղծելուն՝ բանաստեղծը երբեմն նույն բառի կրկնությամբ է բավարարվում», — գրում է Գ. Սարգսյանը (ՍԳԱ, 1944, № 9, էջ 67):

Չափական, հնչյունական և հնչերանգային միատեսակ կառուցվածքային ձևերը որոշ բալլադներում ստեղծում են միալար ուժով: Այդպիսին են, օրինակ, «Փառքի տաճարը», «Դրաստամատը», «Ջրահարսը», «Տղան և մահը», «Արցունք և ծաղկունք», «Սայաթ-Նովան», «Բալլադ սիրո և հերոսության մասին», «Սոնա» գործերը: Այդ միալարությունն ընդգծվում է նաև բալլադներին հատկանշական սյուժետային պատումի առկայության հետևանքով: Քնարական տրամադրությունը ենթարկվելով պատմողականության սկզբունքներին՝ նկատելիորեն թուլացնում է իր ներգործման ուժը:

Այսուհանդերձ, որոշ բալլադներում Գ. Սարգսյանը կարողանում է պահպանել իր բանաստեղծություններին բնորոշ հուզական տրամադրությունը և ստեղծել քնարականության ու էպիկական նուրբ, թեթև, ուրվագծային պատումի հաջող միասնություն: Այս տեսակետից առանձնապես են «Լուսանկարը», «Բարդինների պուրակում» բալլադները: Վերջին գործը հորինված է Գ. Սարգսյանի ստեղծագործությանը բնորոշ համաչափության և կառուցվածքային ներդաշնակության անխախտ օրենքներով: Բալլադը բաժանված է վեց մասի, ամեն մի մասում կա վեց տուն: Այն սկսվում է «Բարդինները խշշացին, Աղբյուրները լաց եղան» հուզական լիցք ունեցող տողերով, որոնք պարբերաբար կրկնվում են ամեն մասի վեցերորդ տան մեջ ու ստեղծում տրամադրության և հույզի կրկնություն: Այդ տողերը միաժամանակ իմաստային կարևոր դեր են կատարում խոսքի մեջ և բալլադի սյուժետային զարգացումը պայմանավորում քնարական սկիզբով, սոսն՝ անգամ վերադարձ կատարում դեպի խոսքի առաջին մղումն ու ներշնչանքի առաջին թրթիռը:

Մյուս գործերից չափական կազմության տեսակետից հետաքրքրություն են ներկայացնում «Սայաթ-Նովան», «Հետախույզը», «Հայրիկը» և «Կարոտ» բալլադները: «Սայաթ-Նովան» գրված է 14 վանկանի տողերով, որն ունի $(3+4)+(3+4)$ բաժանում: 14 վանկանի տողը հայ բանաստեղծների կողմից ամենից շատ կիրառված չափերից մեկն է, սակայն այն գլխավորապես օգտագործվել է $(4+3)+(4+3)$ հատումներով. այսպիսի գործեր ունի նաև Գ. Սարգսյանը («Ջրահարսը», «Մարմարակերտ գեղուհին»): Հայտնի տողաչափի ներքին նոր չափաբաժանումով Գ. Սար-

յանը «Սայաթ-Նովան» բալլադում ստեղծում է ռիթմական անսովոր նրբերանդ:

«Հետախույզը» և «Հայրիկը» բալլադների կենտ տողերը ունեն 12(6+6), իսկ զույգ տողերը՝ 8(6+2) կազմություն: Վեց վանկանի կիսատողերում շեշտվում են նախավերջին վանկերը և վերջին վանկի շեշտանկումով ստեղծում ուրույն շափական ռիթմ:

Խորհում էր. իսկ բուրբ / ճոճում էր ծառերը,
Ձյունի փաթիլները / թափում
Լուսնի շողերի՝ տակ / սառցի ավազները
Փալլում, պսպղում են / օդում (108, 272):

Այս բալլադներում երբեմն 12 վանկանի տողերը բաժանվում են առանձին ամֆիբրաքսյան ոտքերի, սակայն այդ բաժանումը կայուն և օրինաչափ չէ: Այս առանձնահատկությունը օրինաչափության է վերածվում «Կարոտ» բալլադում. տողերի վանկական համաչափությանը ավելանում է նաև առանձին ոտքերի վրա ընկնող շեշտերի համաչափ զարկը.

Անցե՛լ են / անցե՛լ են / անցե՛լ են / բոլո՛րը,
Եվ ու՛ր հս / արդյո՛ք դու / արի՞... (108, 278):

Այս և նախորդ երկու դործերի առիթով պետք է նշել, որ միշտ չէ, որ Գ. Սարյանը կարողանում է պահպանել շեշտերի ճշգրիտ տեղը: Այս և հետագա տարիներին Գ. Սարյանի գրած վանկաշեշտական բնույթի գործերից կարելի է առանձնացնել նաև «Կարոտ», «Այսօր ևս հիշել եմ», «Աշուն է, աշուն է», «Ջնկերը» բանաստեղծությունները:

Գ. Սարյանի պոեզիան ռիթմական առումով առանձնանում է հատկապես մեղեդայնության և համաչափության տեսակետից: «...Արվեստի ամեն ձև որպես ելման կետ ունենում է իրականությունը և վերջնական՝ երաժշտությունը, որպես մաքուր շարժում: ...Երաժշտությունը շատ ուժեղ ներգործում է արվեստի բոլոր ձևերի վրա» (144, 166),—Ա. Բելու այս արտահայտությունը ավելի բնորոշ է պոեզիային: Երաժշտական ռիթմի կառուցվածքային յուրահատկություններն իրենց խիստ ազդեցությունն են թողնում պոեզիայի, հատկապես երգեցիկ բնույթի պոեզիայի վրա: «Տաղաչափությունը երաժշտության մեջ կոեսնել իր նպատակը, կաղապարը...: Կուղև անոր նմանիլ, մերձենալ, աթոռ գրավել» (Բ, 1905, հ. ԿԳ, էջ 500),—գրում էր Տ. Սահակյանը «Աշխարհաբարի նոր տաղաչափություն մը» հոդվածում: Այս կարծիքների մեջ ճշմարտության բաժինը շատ է: Ռիթմի այգալիսի որակի հասնելու համար պոեզիան ստեղծում է իրեն բնորոշ հնարանքներ, որոնք տիպային ընդհանուր օրինաչափու-

թյուններ ունենալով հանդերձ, ի հայտ են բերում խիստ անհատական յուրահատկություններ: Երգեցիկ-համաչափ բանաստեղծություններով հարուստ է հայկական պոեզիան: Այդ հարստության մի դրսևորում են նաև Գ. Սարգյանի ստեղծագործության հաջողված էջերը:

5

2. Շիրազի բանաստեղծական անհատականությունն առաջին հերթին հատկանշվում է տարերքի հզոր պոռթկումով, պատկերվող երևույթի դույները լրիվ ընկալելու գիտողականությամբ: Նրա խոսքը սկզբից ևեթ ստանում է կանոնավոր, կայուն կառուցվածք և հիմնականում զարգանում մեկընդմիջտ ընտրված չափական միավորի և նրա համաչափ բարդումների հորինվածքով: Շիրազի պոեզիայում չափական բաղմալիքությունը իսպառ բացակայում է, նրա պատկերների համակարգը ձևավորվում է կառուցվածքային նույնատիպ սկզբունքներով, որից էլ բխում է ռիթմի չափական, հնչյունական, շարահյուսական, հնչերանգային գործոնների նմանությունն ու կայունությունը Այսպես.

Օ՜, երկինք՝ պսակ հավիտենության,
Աստղեր՝ դուք զանգեր երկնի զմբեթի,
Արևգակ՝ օվկիան դու մայր զորության,
Դու լուսն ստինքն այս տիեզերքի,
Ծովեր՝ տարերքը մշտմբոստության,
Լեռներ՝ և ջրուրներ դուք հողագնդի,
Եվ դուք, անտառներ՝ վահաններ դարձան,
Եվ դուք, ջրվեժներ՝ բաշեր բնության,
Մի՞թե շարի դեմ դեռ նիրհեր պիտի... (79, 121):

Այս գործում պատկերների կառուցվածքային միատեսակության հետևանքով առաջանում է տողերի նմանություն: Տաղաչափական տեսակետից ստացվում է կայուն կառուցվածք. թվում է, զգացումի թափը պետք է խարխիլ խոսքի կանոնավոր ընթացքը, այնինչ այն ընդունում է խիստ համաչափ դասավորություն, որը նման տարերքի ձևավորման համար շատ յուրահատուկ է: Եվ հենց սրանում է Շիրազի առանձնահատկություններից մեկը, որով նա տարբերվում է մյուսներից և տրամադրության հզոր լարման ու մեղեդայնության համադրումով հասնում նոր որակի:

Շիրազի պոեզիայում առաջին ռիթմական մղումը իշխում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ, և հղացումն իրագործելու հետագա ընթացքը՝ չափական, հնչյունական ու հնչերանգային կողմով կազմակերպում իր

նախանշած սկզբնական ձևով: Ձևավորվում է ռիթմական միատեսակ կառուցվածք, որի թվացող միապաղաղությունը անէանում է խոսքի զգայական տարերքի հուժկու ներդրոթությունը:

Ներշնչանքի պահին Շիրազի որոնումը հիմնականում զարգանում է պատկերային նոր երանգներ հայտնաբերելու, հայտնաբերածը կապակցելու, համադրելու ճանապարհով: Երևույթը բնութագրելու համար նա դիմում է կուտակումների, անվերջ կուտակումների, որի հետևանքով երբեմն ստեղծվում են համահման կառույցներով ու ոճավորումով բանաստեղծություններ, որոնք և կանխում են նրա առաջընթացը: Մեկ անգամ գտնված ձևը խեղդում է նոր հղացումը, այն զցում իր հոսանքի մեջ և փակում հայտնությունների ճանապարհը: Այդ ի նկատի ունի Խ. Սարգսյանը, որ դեռևս Շիրազի վերելքի տարիներին գրում էր. «Պատկերը մտքի ծաղիկն է: Բայց ծաղիկն աճեցնելու համար անհրաժեշտ է պարարտացնել նրան սնող հողը, միտքը: Արդյոք Շիրազն անում է այդ: Ոչ, չի անում: Բայց շարունակում է առատորեն գրել: Շարունակում է: Ուրեմն ի՞նչ է ստացվում: Այն, որ հին դշուտերով նորանոր կոմբինացիաներ է սարքում» (106, 164): Պատկերի կառուցման նման դեպքերը վատ են անդրադառնում նաև խոսքի տաղաչափության վրա, փաստորեն ստեղծվում է պատրաստի կաղապար, որը իրափանում է տաղաչափական այլևայլ հնարանքների բնական զրսևորման հնարավորությունը:

Շիրազի ստեղծագործությունների կայուն չափական կառուցվածքին բնորոշ է կրկնաբերումների հնարանքի օգտագործումը: Նա հիմնականում կիրառում է հնչյունական (ներքին հանգ, բաղաձայնույթ) և բառային կրկնություններ: Վ. Ժիրմունսկին գտնում էր, որ «պետք է տարբերել մշտական ներքին հանգեր, որոնք որոշակի կոմպոզիցիոն օրենքով կրկնվում են չափական պարտադիր տեղում և պատահական ներքին հանգեր, որոնց դասավորությունը ոչ մի օրենքով չի կանխորոշված: Այն ժամանակ, երբ առաջին խմբի հանգերը, եզրային հանգերի նման, հանդիսանում են տան կազմության հնարանք, այսպես կոչված պատահական ներքին հանգերը ըստ էության պատկանում են բարեհնչյունության տարրերին և սկզբունքորեն ոչնչով չեն տարբերվում բանաստեղծության ներքին հնչյունական կրկնություններից» (154, 271):

Բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ չափական բաժանումների կայունացման գործում անգնահատելի դեր ունի մշտական ներքին հանգը: Այս տեսակետից հիշատակելի են պատերազմից առաջ Շիրազի գրած «Զրույց Արագածի հետ», «Բաժակ խնդության» գործերը: Վերջիններքեր կոչվում են առաջին բանաստեղծությունից:

Ու թե առած, / սարսիկ դառած, / սար եմ կանչել ես մանկուց,
Շատ եմ վազել / ու երազել / սարի անտառն հինավուրց.
Սիրով անմեռ / նալում եմ դեռ / Արագածին սպիտակ,
Սով Շիրակի / գանձերով լի / լեռնաշխարհը ոտքիս տակ...

(74, 94)

Այսպիսի կառուցվածքների մեջ մշտական ներքին համդերը կատարում են խոսքի չափական ընթացքը կարգավորող վճռական դերը: Ներքին հանգի կայուն հնչեղությունը կատարվող անդամատումը շատ ռիթմիկ է ու մեղեդայնությունը նպաստող, միևնույն ժամանակ, այն առանձնացնում է չափական միավորները, նրանց ավարտն ազդարարում ոչ միայն վանկաչափով, այլև հնչյունական կրկնությամբ: Այս հնարանները յայնորեն կիրառվեց Շիրակի կողմից.

Մանուշակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձեռքերիս,
Ու վարդերը այտերիս, ու գարունը կրծքիս տակ,
Ու երկինքը հոգուս մեջ, ու արևը աչքերիս,
Ու աղբյուրները լնդվիս՝ սարից իջա ես քաղաք. —
Ու քայլեցի խալտալով ու շաղ տալով մայիներին
Մանուշակներ ու վարդեր ու շուշաններ ձյունաքույր,
Ու մարդիկ ինձ տեսնելով՝ իրենց հոգնած աչքերին
Տեսան ուրիշ մի աշխարհ, գարուն տեսան նորաքույր...

(79, 98)

Բանաստեղծությունը ներքին հանգի, վերջնահանգի, հնչյունական ներդաշնակության համադրական օրինակ է: Ներքին հանգը հանդես է գալիս որպես տողի անդամային բաժանումներն $(4+3)+(4+3)$ ու հատածը կարգավորող գործոն, ներքին հանգի և տողավերջի հանգի հընչյունական նմանությունը շատ սերտ է: Երբեմն ներքին հանգը (առաջին, երկրորդ տողերում) ստեղծում է կիսատողի ինքնուրույն չափական շարքի ավարտվածության տպավորություն, երբեմն այն տարրավորվում է, դառնում անկայուն, այս դեպքում արդեն ուժեղացնելով խոսքի բարեհնչյունությունը: Ձայնական այս շքեղ համանմանությունները շատ հարավատ են բանաստեղծության շուրջ տրամադրությունը և նրան հաղորդում են զգալի երգեցիկ հնչերանգ:

Շիրակը հնչյունական կրկնությունների վարպետ է: Բանաստեղծությունը նրա մեջ ձևավորվում է որպես մեղեդի. բառի, սլաոկերի զգացմունքային հագեցվածությունը շատ բանով սլայմանավորված է դրանով: Շիրակի այս շրջանի գործերում կայուն դասավորություն ունեցող ներքին հանգի օրինակները քիչ են, շատ են խառը դասավորության դեպքերը: Ներքին հանգի կրկնությունները չափական միավորների կազմության մեջ ունենալով որոշակի տեղ, իսկ ամբողջ բանաստեղծության մեջ

կայուն դիրք, ստանում են հնչյունական դաշնակի չորահատուկ հաճախականություն, որը ռիթմի մեղեդայնության վրա անդրադառնում է՝ առաջին հերթին ստեղծելով շափական ավարտի ազդարար: Այս առանձնահատկությամբ, վերջնահանգի հետ մեկտեղ, այն ձեռք է բերում կառուցվածքային անփոխարինելի դեր:

Հնչյունական կրկնությունների մեկ այլ տեսակ է հնչյունական ցանցը: Ընդհանրապես, պետք է ասել, որ քնարական բանաստեղծությունների երգեցիկ տեսակի համար շատ կարևոր է ամեն տեսակի կառուցվածքային տարրերի կրկնումը. դա կարող է լինել խոսքի շարահյուսական-հնչերանգային կազմության որևէ կարգ, արտահայտության որևէ տիպ, ոճական որևէ ձև, որևէ սուղ, բառակապակցություն, բառ, որևէ հնչյունախումբ և անդամ որևէ հնչյուն:

Պատերազմի տարիներին Շիրազը գրեց իր լավագույն պոեմներից մեկը՝ «Թիբլիական»-ը: Պոեմն այն զաղափարի խտացումն է, թե տառապանքն ու ցավը մարդուն մաքրում են մեղքերից, դարձնում հնարամիտ, հրաշագործ, անընդհատ որոնող, որն իմաստավորում է կատաբեզության, ներդաշնակության հասնելու նրա ձգտումը: Աստծո, այսինքն՝ մարդկային շիրազործված երազների, ձգտումների, մարդու ամենակարող ու անթերի վիճակը կրողի որոնումը Շիրազը վերջում լուծում է ամբողջ պոեմի ոգին ընդհանրացնող մի արտահայտությամբ. «Այնինչ՝ նիրհում էր աստված՝ իր հոգում»: Այսինքն՝ կատարյալ մարդու մեջ է և նրա տենչը՝ հասնելու իր տեսլական, երազային լրվությանը՝ իր էությունն է: Մարդը ինքն իր մեջ է որոնում աստծուն ու աստվածն ինքն է: Պոեմը հետաքրքիր է նաև իր տաղաչափությամբ: Կառուցվածքային միաձևության մեջ մտքի շարժումը նկատելի կերպով ստեղծում է ռիթմական որոշակի հոսք, որի հետևանքով ասելիքի ներքին մղումը նրա խոսքի համանման կառուցվածքը զուրս է բերում անվապտույտից և ստեղծում շարժում:

Եվ իմաստնայած կզնառ այդպես,
Դարերի անառն սանդուղքով կելնես
Դևպի կտտարը կտտարելության,
Որ միջօրեի արևի նման
Փարատես մութի ոգուց շարունկան,
Եվ աշավնահաս քո նմանի գեմ:—
Որ քո նմանի վիշակն էլ ճաշակես
Ու նոր լինես մարդ ու ծաղկես որպես
Ազնիվ խտացվածքն ահեղ բնության*
Հասնելով ոգու ներդաշնակության (79, 459):

Խոսքի առանձին մասերը պոեմում հնչերանգային-շարահյուսական կառուցվածքով չեն կայունանում: Պատկերամտածողության տարերքը հորդում լցվում է կանոնավոր հանգ ու շափի մեջ, բայց մտքի շարժումը, պահպանելով իր ազատ ընթացքը, խարխլում է խոսքի ռիթմական լիարժեք կայունացումը, ստեղծում զարգացման տևական պրոցես:

Շիրադի քնարերգությունը բնական տարերքի հորդում է, խոր ներշնչանքի ծնունդ, որի հետևանքով նրա լավագույն գործերում ամեն տողի մեջ կարելի է հանդիպել բանաստեղծական գյուտերի: Իսկ խոսքի կառուցման հարցում նա թեև «պահպանողական» է, այնուամենայնիվ, նրա պոեզիան հարուստ է տաղաչափական որոշ յուրահատկություններով:

Ներկայացված հեղինակների ստեղծագործություններ հիմնականում բնորոշվում է 1941—1945 թթ. սովետահայ պոեզիայի տաղաչափական առանձնահատկությունների բնույթը: Կարելի է հիշատակել ուրիշ բանաստեղծների, սակայն նրանց ստեղծագործություններում տաղաչափական տեսակետից նշելի յուրահատկություններ գրեթե չկան: Այս տարիներին նոր ասպարեզ մտած գրական սերունդն արեց իր առաջին քայլերը, ձևավորումը շարունակվեց ետպատերազմյան շրջանում:

Պատերազմական տարիների սովետահայ պոեզիան ի հայտ բերեց տաղաչափական տարաբնույթ կառուցվածքային տիպեր: Խոսակցական-հոետորական բնույթի բանաստեղծությունը իշխող երգեցիկ-մեղեդային կանոնավոր համակարգի կողքին ամրապնդեց անհավասարակշիռ, խաղացկուն տաղաչափական կարգը: Հայտնաբերվեցին խոսքի ռիթմական զգացողության նոր հնարավորություններ: Իսկ Գ. Սարյանն ու Հ. Շիրազը կարողացան նոր հնչեղություն տալ այս շրջանում շատերի կողմից մերժվող քնարերգությանը և նոր աստիճանի բարձրացնել կանոնավոր, ներդաշնակ տաղաչափական կառուցվածք ունեցող պոեզիան:

ԿՐԿԻՆ ՍԽԵՄԱՏԻՉՄ ԵՎ ԿՐԿԻՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ
(1946—1954)

1

Պատերազմից հետո երկրում կատարվող շինարարության, ժողովուրդների համատեղ ջանքերով ձեռք բերած հաղթանակի ու բարեկամության թեմատիկ նոր խնդիրները դարձան օրվա գեղարվեստական խոսքի հիմնական կորիզը: Սակայն ժամանակի հիմնական հարցերը շատ դեպքերում չստացան պատշաճ գեղարվեստական լուծում: Գրականության համար կար ինչը, սակայն ինչպեսը չհասավ բարձր որակի, չդարձավ նվաճում: Գրողների ստեղծագործության մեջ նկատվեց երկփեղկում. երբ նրանք անդրադառնում էին իրական կյանքին՝ արգշունքը հաջող էր ստացվում, իսկ երբ վերցնում էին պատրաստի գաղափարների սխեման և փորձում դրանք կերպավորել, ստացվում էին ստեղծագործական կրքից ու տարբերքից զրկված ամուլ գործեր: Պոեզիան կրկին հեղեղվեց այն ամենով, ինչը փաստորեն նրա մահն էր: «Գլխավոր շարիքը հեռորական, ներբողային, շքերթային ինտոնացիաներն էին, որոնցում սարբալուծվում, կորչում էին մարդկային բնական զգացմունքները: Անմիջականության ու պոետական ջերմության փոխարեն՝ հանգավորված ձառ ու խրատաբանություն, ուսուլիստական խոր ընդհանրացումների փոխարեն՝ հանրաժանութ ճշմարտությունների շարադրություն, գեղարվեստական ինքնատիպ ոճի, թարմ հնարանքների փոխարեն՝ շաբլոն ու սխեմատիզմ. այս տեղանցումով բազմաթիվ բանաստեղծություններում քաղաքացիական իսկական պոեզիան փոխարինվում էր ճոռոմ ներբողներով, որոնք աղավաղում էին իրականությունը և բանաստեղծական արվեստը հեռացնում կյանքից» (113, 487): «Մեր պոեզիայի վերջին տարիների էս մնալու կարեոր պատճառներից մեկը ես համարում եմ այն, որ մենք, բանաստեղծներս համարձակորեն չենք մոտենում կյանքի կոնֆ-

լիկտներին և մարդկային բարդ ու բաղմակողմանի ղեկավարմանը՝ ղեկավարմանը», — գրում է Գ. Էմինը (ՍԳԱ, 1954, № 7, էջ 167): «...Ռե-
տուլի ենթարկված, «իդիալական» հերոսի սխեման, գծագրական քանո-
նի ուղղությունը ենթարկված, միագիծ, պարզունակացված կյանքը...»
(9, 13—14), — խորապես ազդեց գրականության ճակատագրի վրա,
կանխվեց ակնկալվող աճը, խցանվեց որոնումների ուղին: Անհաջողության
ու լծացման նշաններ նկատվեցին Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրա-
զի, Ս. Տարոնցու և մյուսների պոեզիայում: Գրական նոր սերնդի առա-
ջին գրքերում նկատված հաջողությունը տեղի տվեց. Հ. Սահյանի «Ռո-
տանի եղբրին» հաջորդեցին ցածր մակարդակի մի քանի գրքեր, Պ. Սե-
վակի «Անմահները հրամայում են» հաջող ժողովածուի կողքին շուտով
դրվեց «Անհաշտ մտերմություն» պոեմը: Ն. Զարյանի «Արմենուհին»,
Գ. Սարյանի «Հրաշալի սերունդը», Պ. Սևակի «Անհաշտ մտերմությու-
նը», Վ. Դավթյանի «Պատուականները» և մյուս հեղինակների գրչին պատ-
կանող պոեմները տառապում են սխեմատիզմով, կոնֆլիկտի կեղծու-
թյամբ, կյանքի ճանաչողության պակասով և ընդհանրապես կրում են
սխրահուշակ անկոնֆլիկտայնության թևորիայի «անեծքը» (ՍԳԱ, 1954,
№ 11, էջ 120), — Ն. Զարյանի այս խոստովանության տակ, թվում է, կը-
ստորագրեին հիշատակված ու չհիշատակված շատ ու շատ անուններ:

Առաջընթաց չէր նկատվում, դրա փոխարեն շատ նվաճումներ աս-
տիճանաբար զրկվեցին ղարգացումից, ամեն ինչ սկսեց կայունանալ,
կրկնվել, վերակրկնվել, իսկ դա գրականության համար համարժեք էր
ճահճացման, հոսող ջրի արգելակման, նեխման ու փառապատման: Բա-
նաստեղծությունը դառնում էր ոչ թե գյուտ, հայտնություն, այլ ծանոթ
մտքերի վերաշարադրում: Դա իր հերթին կանխեց նաև գրողների վար-
պետության աճը:

Բովանդակության մեջ իշխող սխեմատիզմը, մտածողության ստան-
դարտացումը աստիճանաբար ստեղծում են նաև գրողի պատկերային
համակարգի, նյութի կազմակերպման այն մոտավոր ձևական կառույցը,
որը չնչին տարբերակներով դառնում է ընդհանուր, տնօրինող:

Գրական ստեղծագործությունը տվյալ իրականության ամենաբարդ
վերարտադրման արդյունք է, որի մեջ շիթ առ շիթ հոսում, լցվում են
կյանքի տվյալ ժամանակահատվածի ղաղափարական, հոգեբանական,
ղեկավարման քային բոլոր տարրերը: Բանաստեղծության ծնունդը ամեն
դեպքում ներքին բաղմամբով տարրերի համադրության արդյունք է, ո-
րոնցից և գոյանում են մեկը մյուսով պայմանավորված խոսքի ձևական
և բովանդակային պլանները:

Տաղաչափության բնագավառում պատերազմական տարիներին ձևոր բերված շափածո խոսքի կաշկանդումները հաղթահարելու միտումը այս տարիներին, որպես ընթացքի մեջ գտնվող երևույթ, շարունակվեց: Կառուցվածքային ազատ տարրերի ներթափանցումը կայունացավ և կանոնավոր շափերի մեջ կարողացավ այնքան զգալի դարձնել փոփոխությունը, որ, կարծեք, բանաստեղծական ազատ ուղիով ծնունդը դառնում էր օրինաչափորեն սպասվող մի բան:

Ն. Զարյանն ու Ս. Տարոնցին շարունակեցին պատերազմական տարիներին տաղաչափության բնագավառում իրենց սկսած գործը:

Աստիճանաբար նվաճած խոսքի կառուցվածքային նոր ձևերը, զերծ լինելով մեկընդմիջտ ընտրված ուղիմական նույնամասն գործոնների պարտադիր համաչափության ճնշումից, ավելի քաշում, զրավում են նրանց: Սակայն, եթե տաղաչափական նման յուրահատկությունները նախորդ շրջանում ասելիքի հուզական հագեցվածությունից, խոսակցական, դիմողական տարրերի կուտակումից, խոսքի ազատ հնչերանգը պահպանելու միտումից սկիզբ առած առանձնահատկություններ էին, ապա այս տարիներին դրանք մեծ մասամբ դառնում են պատրաստի ձև՝ զրկվելով ներքին բազմազան պատճառաբանություններից: Ահա մեկ օրինակ Ն. Զարյանից.

Ընկուղենու ստվերում նստած էն ծալպատակ,	$13 = (4 + 3) + (3 + 3)$
Եվ բրիգադիրը նոր, թիկնիկ, բարձրահասակ,	$12 = 6 + 6$
Կարգում է կոլիտոզի նամակն Առաջնորդին:	$12 = (3 + 3) + 6$
...Այդ կարգում, խոսում է նա այսպես.	$10 = 4 + (3 + 3)$
— Բարեկամներ,	4
Մենք հաղթեցինք ու տուն վերադարձանք:	$10 = 4 + 6$
Մեր հայրենիքն այսօր նորից կանչում է մեզ	$12 = 6 + 6$
Դեպի աշխարհաշեն մի ուղիստուներ:	$10 = 6 + 4$
(36, 14)	

Բանաստեղծությունից տողաշարերի ներքին կառուցվածքի (անդամների շափական անհավասարություն, տեղագրման անկայուն, պատահական կարգ) և արտաքին հուշորդականության միջև չի պահպանված դրիթն ոչ մի կանոնավորություն: Բանաստեղծության կառուցման այս եղանակը, որ, աստիճանաբար ձևավորվելով, կատարյալ դրսևորում ունեցավ «Ձայն հայրենական»-ի մեջ, այս գործում չի արդարացվում: Զի արդարացվում, որովհետև բացակայում է հույզի կուտակումը, ստեղծագործական ոգու ներքին լարումը, ասելիքն ավելի շատ զարգանում է նյութի

պատմողական-նկարագրական ընթացքով, կորցնելով իր նախկին քաղիք ու տարերքը: Բանաստեղծական լիցքերի կուտակման և ներշնչանքի հուժկու պոռթկումի պակասը նրա ասելիքը զրկում են ներքին զսպանակավորումից, առանց որի խոսքի կառուցվածքի քայքայման միտումը դառնում է չպայմանավորված: Կանոնավոր ուղիքի աշուպիսի վերածվումը կարող է հասցնել հեշտ ու հանգիստ գրելու վտանգի. բառերի, բառակապակցությունների և խոսքի շարահյուսության վրա թողնելով բանաստեղծի սոսկ թույլ, թեթև կառավարման հետքերը: Օրինակները շատ են՝ «Ընթերցումից հետո», «Իմ ազդ սովետական», «Դեկտատ պարտիական համագումարի», «Երևան» և այլն:

«Արմենուհին» այս ոգու արտահայտությունն էր ավելի լայն պլանով: Դրան ավելացրած նաև բացահայտ սխեմատիզմը: Ն. Զարյանի խոսքը այս պոեմում դառնում է ավելի արձակունակ: Ռիթմի չափական կառուցվածքը շատ ազատ է: Սակայն պոեմի տաղաչափությունը ոչ թե նոր որակ է, այլ՝ նախկին նվաճումների մի տարբերակ, ավելի ճիշտ՝ կրկնություն:

Այսուհանդերձ, Ն. Զարյանը այս տարիներին գրեց ևս մի շարք գործեր, որոնցում նա որոշակի մակարդակով պահպանեց իրեն բնորոշ ստեղծագործական յուրահատկությունները: Այս առումով կարելի է հիշատակել «Ձայն Հայաստանի» բանաստեղծությունը, որը, ինչպես ճիշտ նկատել է Ս. Աղաբաբյանը, «...իր կառուցվածքով հիշեցնում է «Ձայն հայրենականը» (ՍԳԱ, 1953, № 4, էջ 107): Դա չի նշանակում, թե այդ գործը իր որակով կարող է հավասարվել «Ձայն հայրենական»-ին: Հրապարակախոսական շունչը, ի հակադրություն այս շրջանում գրված շատ անհաջող գործերի, այս երկում ընդհանուր առմամբ չի դառնում գաղափարի մերկ շարագրանք: Երկու գործերում էլ ռիթմը իր բաղկացուցիչ տարրերի ամբողջ կազմով միանման է:

Կարելի է թվարկել համեմատաբար հաջող էլի որոշ գործեր՝ «Խաչատուր Աբովյան», «Մոսկվա», «Անգլո-Սաքսոն գործեր», «Նամակ ընկեր Ժանիս Զուլմաչին» և այլն:

Այդ գործերը դրեթե միշտ էլ ունեն կառուցվածքային նմանություն: Այսպես.

Մկները Բեռլինի և Փարիզի արխիվներում
Հայոց խնդրագրերի թղթով են զիրացած:
Մեզ ծաղրը նետեցին,
Երբ մենք արդարություն էինք խնդրում,
Մեզ քար սովեց,

$14 = 6(3+3) + 8(4+4)$
 $12 = 6 + 6(3+3)$
 $6(3+3)$
 $10 = 6 + 4$

Պատերազմի տարիներին Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ կազմավորված տաղաչափական որակը այս շրջանում շարունակվեց, բայց նոր տեսք չընդունեց, շարունակումը չդարձավ զարգացում, խորացում: Պատկերվող նյութի հոգեբանական լարվածության թուլացումը, նկարագրական տարրերի հանդես գալը շատ բանով կանխեցին նրան: Իսկ քիչ թե շատ հաջող գործերը գրեթե ոչինչ չավելացրին «Ջայն հայրենական»-ին և «Արա Գեղեցիկ»-ին: Այդ գործերում բյուրեղացված ռիթմական որակը դարձավ նրան առաջնորդող և աստիճանաբար կայունացավ ռիթմական զգացողության մի տիպ, որը ձևավորվելով չափական, հնչյունական կանոնավոր տաղաչափական տարրերի շրջանակներում, ստեղծեց այդ տարրերի համակցության բաց, ազատ կառուցվածքային տարբերակ, որն ընկած է նրա չափածո գործերի ճնշող մեծամասնության հիմքում:

1947 թ. «Գրական թերթ»-ի № 17-ում լույս տեսավ Ս. Տարոնցու «Հաղթանակի օրն է» բանաստեղծությունը, որի տպագրումից քիչ հետո Գ. Աբովը հանդես եկավ մի հոգվածով, որի մեջ այս գործի տաղաչափական կառուցվածքի մասին արտահայտվեց այսպես. «...սողերը շունեն որևէ ռիթմական կառուցվածք, ոչ էլ հանգավորում: Ֆոնետիկ ու ինտոնացիոնալ որոշ հագեցվածություն և սկզբից մինչև վերջ հիշատակված փաստերի նկատմամբ կիրառված է բառերի «չեղոր», տարտամ, անդամ շարահյուսությունը: ...Բացակայում է ոտքերի կանոնավոր հաջորդականությունը, այսինքն նրա սողերը ոտանավորով չեն գրված, ...անկանոն կերպով իրար են խառնված անապաստը, բորեյը, յամբը, երրորդ և չորրորդ պետները և այլն. նրանց մեջ չկա որևէ ռիթմական միասնություն, վերջինիս բացակայությունը ավելի զգալի է դառնում հանդերի ու ֆոնետիկ հագեցվածության բացակայությամբ: Այս բոլորի հետևանքով ընկ. Տարոնցու սողերը կարգացվում են տաղտկալի արձակի ձևով» (ԳԲ, 1947, № 24):

Այս բանաստեղծությունը եղակի գործ չէ, չափածո խոսքի ընկավման այս ոգով ու տաղաչափական կառուցվածքով նա «Ամպրոթից հետո» (1948) գրքում ղեկավարեց «Պողոտաներ» շարքը, նաև շարքից զուրս մնացած այլ գործեր:

Չափածո խոսքի տաղաչափական նման կառուցվածքի առկայությունը Տարոնցու պոեզիայում պատահականություն չէ: Դա նախորդ շրջանում նրա կատարած որոնումների շարունակությունն ու որոշ շա-

փոխ վարդապետման է: Խոսքի կանոնավոր կառուցվածքի կաշկանդումների հաղթահարումը նրան ընդհուպ մոտեցնում է բախաստեղծական: ազատ ռիթմերի: Տարբեր վանկաշափի միավորների խառն ու անկանոն հաջորդականությունը, հանգալին ընդգծված և կայուն համահնչյունություն, ինչպես և տողաշարքերի համաչափ կապի բացակայությունը այս կարգի գործերին հաղորդում են բաց, ազատ ռիթմական հնչերանգ: «Պողոտաներ» շարքի և մի քանի այլ գործերում նա տողերի օղակման համար հանգ գրեթե չի որոնում, չի ձգտում կրկնվող հնչյունների միջոցով ստեղծել տողերի ռիթմական հավաքվածություն: Եղած հանգերը այնպիսին են, որ ստեղծվում են տողավերջի բառի տրամաբանված տեղադրումով: Չափական հավասարակշռության և հանգալին ներդաշնակության խախտումը փոխալայմանավորված են և միասնության մեջ հանդես են գալիս որպես տվյալ ռիթմական բաղադրության համարժեք տարրեր: Նա բախաստեղծական զգացումը չափածո վերարտադրելու ժամանակ ձգտում է առաջնորդվել բառի, պատկերի, խոսքի ուղղագիծ տրամաբանությամբ: այլ ոչ թե սահուն ու ներդաշնակ ռիթմական միություններ ստեղծելու միտումով: Ձևի ազատումը մեղեդայնության ու կանոնավորության ավանդական ինտրոյակից՝ ավելի դուստ է դարձնում նրա խոսքը, այն բեռնաթափելով բառային ավելորդ կուտակումներից: Եվ սխալ է նման կառուցվածքի գործերի մասին ասել, թե «ոտանովորով չեն գրված» և «կարդացվում են տաղտկայի արձակի ձևով»: Այդ գործերը չեն ենթարդում չափական ռիթմի ոտանավոր կառուցվածք: Գուցե սխալը դրանից էլ սկսվում է, քանի որ դրանք ունեն ներքին վանկալին-անդամավոր բաժանում: Իսկ արձակի հետ համեմատելը արդեն ծայրահեղություն է:

Տարոնցու այս բնույթի գործերը կարելի է ենթարկել ներքին տարբերակման. 1) գործեր, որոնք ավելի բաղմաշափ են և ընդհուպ մոտենում են ազատ ռիթմական կառուցվածքի. 2) գործեր, որոնք պահպանում են կանոնավորության որոշ տարրեր և որոնցում զգալի են կանոնավոր տաղաչափության յուրահատկությունների զարգացմամբ նոր որակի սաղմնավորման առանձնահատկությունները: Եթե առաջին խմբի բանաստեղծություններն ունեն չափական միավորների բաղմալիք տատանումներ, հնչյունական կազմի ավելի անհամասեռ ձայնակարգության և, ընդհանրապես, միանման ռիթմական գործոնների հանդիպման նվազ հաճախականություն, ապա երկրորդ խմբի գործերի ռիթմը ունի կրկնվող տարրերի նշանակալի կայունություն, գործոն դեր ունեն թե՛ չափական նույնանման միավորների ռիթմական նրբերանգները և թե՛ հնչյունական դաշնակը: Առաջին խմբի մեջ կարելի է մտցնել «Պողոտաներ»

շարքի բոլոր գործերը, նաև «Երգ Մոսկվայի մասին», «Մայիսյան երգ» բանաստեղծությունները, որոնց հետ, իբրև երկրորդ խմբի գործեր, կարելի է համեմատության մեջ դնել «Ռուբեն Ռուիս Իբարրուրի», «Մայրիկ», «Հանդիպում բանաստեղծ Իոսե Գրիշաշվիլու հետ, Բրիլիսիում» ստեղծագործությունները: Ամեն տեսակից վերցնենք մեկական օբյեկտ:

- | | |
|---|---------------------|
| 1. Հաղթանակի օրն է:— | 6 |
| Արևհանդերձ հազիր, բի՛րա իմ, | $6 = 1 + 1$ |
| Ցնծա՛, | 2 |
| Ցնծա՛, ինչպես մայրական կարոտ աչքը, | $11 = 4 + 3 + 4$ |
| Որ, հուսալի, երկա՛ր ուղատել է կորած որդուն: | $14 = 1 + 6 + 4$ |
| (132, 32) | |
| 2. Թողած իր հեռավոր Գրենադան | $10 = 6(3 + 3) + 4$ |
| Ու Թուկզոն, | 4 |
| Թողած Մադրիդն հեռուն, | 6 |
| Նա պայքարեց այստեղ, անդու ու անդադար, | $12 = 6 + 6(3 + 3)$ |
| Ստալինգրադյան հերոս այն օրերում: | $10 = 6 + 4$ |
| (139, 21) | |

Հնդհանրապես այս տարբերակումը կարուկ բաժանում չի ենթարկում, կապը շատ սերտ է և օրգանական: Առաջին խմբի բանաստեղծությունները, որոնք ձգտում են առավել ազատության՝ մասամբ նման են երկրորդ խմբի գործերին, որոնց կապը կանոնավոր ռիթմի հետ ավելի զգալի է: Այս ներքին տարբերակումը թույլ է տալիս ցուցադրելու նրա տաղաչափական ձևերի զարգացման ուղին որպես ընթացքի մեջ գտնվող աստիճանական փոփոխություն:

Ս. Տարոնցու ստեղծագործության մեջ զգալի է դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի և Ե. Չարենցի ազդեցությունը: Այդ ազդեցությունը նկատելի է երբեմն որոշ բառերի, բառազուգորդումների օգտագործման, պատկերի կառուցման ու մտքի ռեալիզման մեջ: Օբյեկտի, կարծիք Վարուժանից ինչ-որ բան կա այստեղ:

Ընդհատ զուրկող կամերի ներքո
 Խո՛ւլ շափշափում են խուրձերը փերթ-փերթ,
 Եվ հազի՛ եղները, արծաթ շողիբով,
 Դառնում են ճարտար ճիպոտների հետ (132, 38):

Կամ այստեղ՝ Չարենցից.

Երգիդ աղեղն այնքա՛ն լարիք, որ երգն առնի նշանին,
 Պայթե՛ց աղեղը, քեզ արդեն ո՛չ մի Մուսա չի փրկի (133, 160):

Այս ազդեցությունները շատ են նպաստել Տարոնցու գրական կուլ-

տուրայի, վարպետության ձևավորման գործին: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Տարոնցին չհասավ բանաստեղծական արվեստի լուրջ նվաճումներին:

3

Հաջողությունն ու անհաջողությունը կողք-կողքի են նաև Գ. Սարյանի և Հ. Շիրազի պոեզիայում:

Գ. Սարյանի պոեզիայում մնայուն արժեք հիմնականում ստեղծվեց սիրո քնարերգության և որոշ չափով վերադարձի թեմայով գրված երգերի մեջ: Ժամանակակից կյանքին ու օրվա խնդիրներին նվիրված գործերը թույլ էին: Տաղաչափական այն յուրահատկությունները, որ բացահայտվեցին նրա նախորդ շրջանի գործերի քննությամբ՝ շարունակվեցին: Սակայն ստեղծագործության մեջ կատարված երկփեղկումը անդրադարձավ նաև նրա պոեզիայի ձևական կողմի վրա: Ներշնչանքի հուլականությունն ու զգացմունքայնությունը, որ Սարյանի հաջող գործերում միշտ ստանում են մեղմ ու հոգեպարար դրսևորում, այս շրջանում ունեցան որոշակի տատանումներ, որոնք պայմանավորված են ասելիքը նկարագրական-պատմողական մշակման ենթարկելու առանձնահատկություններով: Խոսքի գյուտերի, հայտնությունների պակասը անդրադարձավ նաև տաղաչափության վրա. պակասեցին ռիթմական նրբերանգները, պատումի նկարագրական ընթացքը ամեն ինչ գցեց միապաղաղ, ձանձրալի կառուցվածքի մեջ: Այս տեսակետից առանձնանում է «Հրաշալի սերունդ» չափածո վեպը: Փորձենք իրար կողք դնել հաջողության և անհաջողության այդ երկու դրսևորումները:

ես չըզիտեմ, թե որտեղ, ես չըզիտեմ, թե ինչպես
Հանդիստ կառնի իմ հոգին,
Բայց ղզում եմ ամեն օր, որ ղոհում եմ սիրտըս ես
Այն հին սիրո մորմոքին:
Քնում եմ ես խոհերով, զարթնում աշնան օրվա պես
Մոռյալ, ինչպես կախված ամպ,
Թրվում է թե ինչ-որ տեղ կհանդիպեմ մի օր քեզ,
Կընայես ինձ տխրությամբ (107, 174):

Որպես օրինակ կարող են ծառայել նաև «Այսօր ես հիշել եմ...», «Աշուն է, աշուն է...», «Գայի՝ սեղանն նստելի ես» և մի քանի այլ բանաստեղծություններ: Հակադրության մեջ վերցնենք մի հատված «Հրաշալի սերունդ» պոեմից.

Երկու հարյուր երիտասարդ՝
Աղջիկ-տղա առած թափ
Հասան արդեն առույզ, գվարթի,
Գլուղից հեռու՝ Սարատափ:

Ու բաժանված մեծ խմբերի
Տեղամասի մոտերքում՝
Սկսեցին քրլունգների,
Բաճերի զարկը հանդում (108, 293):

Բանաստեղծություն քնարականությունը պոեմում տեղի է տվել նկարագրական-պատմողական ոգուն: Նրա խոսքը, որ միշտ իր մեջ լիարժեքնում է հույզի նրբերանգներ, որ իր մեջ գրեթե միշտ ունենում է մի յուրահատուկ թախծոտ, խոհական հնչերանգ՝ պոեմում իսպառ վերացել է:

Բանաստեղծության յուրաքանչյուր պատկեր հագեցված է տխուր, ակնկալիքներից կամաց-կամաց հույսը կտրած մարդու տրամագրություններ, որի համար անշափ բնական է թվում խոսքի երգեցիկ-մեղեդային հնչերանգը: Այդ հնչերանգին համապատասխան հրաշալի է գտնված բանաստեղծության ութմը: Խոսքի շարահյուսական կարգը, հոգեբանական, իմաստային նրբերանգներն այնպես են զարգանում, որ ամեն դեպքում ներգաշնակորեն համընկնում են կիսատողային դադարին, ավելի ընդգծելով, չափաբերման հնթարկելով զգացմունքի վերարտադրությունը: Ընդհանրապես Սարյանի պոեզիայում, մասնավորապես այս բանաստեղծության մեջ, աչքի է ընկնում զգացումի համաչափ դրսևվորումը, որը որպես հետևանքային իրողություն կազմակերպում է խոսքի տաղաչափությունը, արտահայտման ձևին համապատասխան հարավատորեն կերպավորելով ամեն տող ու պատկեր:

Իսկ պոեմում էպիկական ծանրությունը ձնշել է նրան և խոսքի ուղիղ մական զարգացումը դարձրել միագիծ, անարտահայտիչ, ուր ասելիքը լցվում է մեկընդմիջտ ընտրված կառուցվածքի մեջ, իր մեջ առնելով ավելորդ բառերի հակադասական բեռ, որոնք ծառայում են մի դեպքում շափի, մեկ այլ դեպքում՝ հնչյունական դաշնակի պահպանման գործին: Պոեմում ակնհայտ է նաև Գ. Սարյանի պոետիկային խորթ մի բան՝ արձակայնությունը, որն առկա է թե՛ գեղարվեստական մտածողության և թե՛ խոսքի տաղաչափության մեջ: Դժվար է ասել, թե այս շրջանում նրա կիրառած ուղիղական ձևերի ու եղանակների մեջ նոր նրբերանգներ ի հայտ եկան, այդպիսի դեպքեր չկան: Դա Գ. Սարյանի ստեղծագործության համար շատ բնական էր. սկսած 20-ական թթ. բանաստեղծական արտադրանքից մինչև վերջին: Գործերը նրա ստեղծագործությունների ուղիղական կառուցվածքը պահպանվեց գրեթե նույնությամբ, սոսկ որոշ տարրեր աստիճանաբար կատարելագործվեցին, իսկ ուղիղ ամբողջա-

կան կոմպլեքսը մնաց նույնը: Նա միայն տեղական աշխատանքով ան-
ընդհատ հղկեց իր երգի հունը, իր երգի միակ մայրուղին:

Նախապես ընտրված հունով վարդաքավ նաև Շիրազի այս տարի-
ների բնաբերդությունը: Պատկերաչին հյուսվածքը, բառային կազմը,
թեև ամեն ստեղծագործության մեջ տարբեր է, այնուամենայնիվ, դժվար
է նկատել, որ հաճախակի վերակրկնվում են իր իսկ օգտագործած դրե-
թե նույն կառուցվածքները: Եթե խ. Սարգսյանի դիտողությունները պե-
տերազմի տարիների կարող էին որոշ առարկությունների հանդիպել,
այսպես շրջանում դառնում են ավելի զգալի: Այդ մասին նոր խոսք ու
զրույց բացվեց. չնայած երբեմն ծայրահեղացվող կարծիքներին, մեծ էր
նաև ճշմարտության բաժինը (ԳԹ, 1950, № 9, ՍԳԱ, 1950, № 5, ԳԹ,
1960, № 10):

Շիրազի ողջ ստեղծագործությունը անհրաժեշտ է վերցնել որպես
մեկ նախնական ներշնչանքի արտահայտություն, որի սահմանները ձրգ-
վում են «Գարնանամուտ»-ից մինչև «Քնար Հայաստանի»-ի վերջին
գիրքը:

Շիրազը պատկերաչին հզոր դիտողականության տեր բանաստեղծ
է, գույներ հատնաբերող ու համադրող. ստեղծագործական այս յուրա-
հատկությունը, կառուցվածքային շատ ու շատ համանմանություններով
հանդերձ, պոետիկայի բնագավառում ունի իր նրբերանգները: Խոսքի
տաղաչափությունը, որ Շիրազի գործերում սկզբից ևեթ արտահայտվել է
զրեթե նույն միջոցներով, այս շրջանում խորացնում է մի յուրահատկու-
թյուն, որը դառնում է նրա պոեզիայի ուղիղական կառուցվածքի բնորոշ
տարրերից մեկը: Խոսքը ներքին հանգի միջոցով կիսված սողերի մասին
է: Ներքին հանգը կանոնավոր բանաստեղծության մեջ հնչյունական հա-
րուստ դաշնակ ստեղծող, չափական ուղիղ կարգավորող կարևոր հան-
դամանք է, որը շատ դեպքերում, ինչպես նկատվել է արդեն, ստեղծում
է կիսատողերի որոշ անկախություն (97, 332):

Շիրազի գործերում կիսատողերի առկայությունը առաջին հերթին
պայմանավորված է տողը կամ ուղիղական պարբերությունը հնչյունա-
կան ներքին կաշույն դաշնակով հագեցնելու հանդամանքով: Հնչյունա-
կան դաշնակի ներքին կաշույն հաճախականությունը կիսում է տողի փակ
ամբողջությունը, այն բաժանում մասերի, որոնք մեծ մասամբ ունե-
նում են չափական և հնչյունական ներդաշնակություն: Եթե հաշվի առ-
նենք, որ Շիրազը ներքին հանգը ստեղծում է հիմնականում զլխավոր

հատածի, հաճախակի էլ երկրորդական հատածների՝ անդամների միջ-
բաժանների մոտ, ապա ավելի մատչելի կլինի պատկերացնել, թե կիսա-
տողերի ինքնություն, գրեթե լրիվ անկախաբար հանդես գալը ինչքանով
է պայմանավորված նրա պոեզիայում:

Այդ հնարանքը դրսևորվեց թե՛ բանաստեղծություններում («Ժո-
ղովրդին», «Դեպի բնօրրան», «Միտք եմ անում գետի ափին», «Արա-
գածը իմ վիթխարի» և այլն) և թե՛ մեծ կապի գործերում, որոնցից
առանձնանում են «Հրազդան», «Մեր գյուղերի անունները», «Մարդկանց
անունները» պոեմները:

Հետաքրքիր նմանություն կա հիշատակված բանաստեղծությունների
ու պոեմների միջև: Բոլոր գործերն էլ ունեն չափական 8(4-4) կառույցը
և կից հանգավորման կարգը: Կից հանգավորումը հնչյունական տեսա-
կետից ամենանպատակահարմարն է տողերը կիսելու համար, որովհետև
այլ ձևերով, ասենք օղակաձև կամ խաչաձև հանգավորումներով ռիթմի
հնչյունական պարբերությունը մեծանում է, տողերի փոխկապակցու-
թյունը խիստ ուժեղանում և ներքին հանգով տողերի կիսումն այս դեպ-
քում դառնում է ամբողջ գործի ռիթմի համար մի տեսակ խանգարող
հանգամանք: Հանգավորման կից կարգն առավել հնարավորություններ
ունի. հնչյունական պարբերությունն այս դեպքում երկու տող է, որի ներ-
քին բաժանումն առանձին կիսատողերի չի զրկում՝ զործը իր հատկանշա-
կան ռիթմական որակից:

Վերցնենք «Հրազդան» պոեմի սկիզբը.

...Իմ դարերի մրմունջն անբուն,

Իմ վաշն,

Իմ հուշն,

Ի՞նչ հին քանդուն՝

Քարափների ձյունից ծնված,

Փրփրաբարուր ձագերն առած—

Փախած ցավից,

Դավ-անձավից,

...Մերթ ահագնած,

Ու մերթ հոգնած,

Մերթ փրփրահույս

Ու մերթ անհույս,

Մերթ մունջ,

Շշուռ,

Ու մերթ մոռնա՜

Հազար դռներ՝ հազար ժայռեր—

Մեկ ծեծելով, բյուր կոծելով... (29, 447—448):

Մեջքերումը ավարտուն տեսքով վերջացնելը քիչ դժվարանում է, որովհետև խոսքի հոսուն ուղիքը, շարահյուսական, հնչերանգային դարձված խոսք լինի: Չափածո կառույցը ունի ներքին շարժուն դարձացում, որը խոսքին հաղորդում է արագահոս ընթացք: Խոսքի նման հոսքը սերտորեն կապված է նյութի, ասելիքի բնույթի հետ: Ներքին հանգի միջոցով կիսվելով, տողերը այլևս չեն ծավալվում, չեն երկարում, այլ կարճ, հատու առոգանությամբ անընդհատ շարժվում են առաջ, մշտական լարվածության մեջ պահելով խոսքը և ուղիղական մի պարբերությունը շարժելով մյուսից: Նույնիսկ որոշ տողեր ենթարկվել են եռամաս բաժանման՝ ավելի տրոհելով չափական միավորները: Շատ են նաև այն հատվածները, որոնք հագեցված են ներքին հանգի հնչեղությամբ և թեև չեն կիսված, այնուամենայնիվ, կազմելով ինքնուրույն կիսատողեր, արտահայտությունը բաժանում են ուղիղ մասերի և նայաստում արագության պահպանմանը:

Նշվեց, որ ներքին հանգով կիսատողեր կազմելու հնարանքը վերոհիշյալ գործերում կիրառված է չափական $8=4+4$ կառույցի դեպքում: Ինչպես պատահական չէ, որովհետև ութ վանկանի տողը իր լրիվ տարանջատման ժամանակ միշտ էլ ստեղծում է համաչափ զույգ չափեր: Այդ է պատճառը, որ ներքին հանգով կատարված կիսումները գլխավորապես պատահում են 8 վանկանի տողաչափերով գրված ստեղծագործություններում. $8:4:2$ հարաբերությունը ենթադրում է երկվանկ ոտքերի առկայություն, որոնք կտրուկ, հատու, ընդգծված շեշտադրությամբ ավելի շարժուն են դարձնում խոսքը:

Շուրջը՝ սարեր,

Դեմը՝ դարեր,

Վերքն՝ անհունով,

Ցավը՝ ձենով... (79, 449):

Շիրազը ներքին հանգով կիսատողեր ստեղծում է նաև $10(5+5)$ չափական կառուցվածքի գործերում («Արծիվն ու մժեղը», «Նրբ դեռ փոքրը էի» և այլն): Տաղաչափական այս յուրահատկությունը հետագայում ևս լայնորեն կիրառվեց նրա պոեզիայում:

Այս շրջանում Շիրազը հաճախ դիմում է չափածո խոսքի կառուցման գեղարվեստական թույլ հնարանքների: Երբեմն նա ևս ընկնում է բունահանգի մշման տակ: Նրա համար կարևոր թերացում է նաև պատկերի մեկնրդմիշտ գտնված շարահյուսական, հնչերանգային կառուցվածքի կրկնումը, վերակրկնումը, փոփոխումը: Նա երբեմն-երբեմն նա-

խապես, հնթագիտակցորեն մտքում դժելով սաղմնավորվող խոսքի չափական, հնչյունական, հնչերանգային կառուցվածքը, այն «լցնում» է թերասացություններով, որոնք շատ դեպքերում ուղղակի փշաքնում են նրա հղացումը, վատնում տաղանդը:

4

Այս շրջանում քննադատությունը հատկապես շատ է անդրադառնում Գ. էմինի և Ս. Կապուտիկյանի ստեղծագործություններին, նշելով, որ նրանք գտնվում են նոր ձևերի, նյութի գեղարվեստական լուծման նոր հնարանների որոնման ճանապարհին: Հատկապես վիճերի տեղիք ավեց Գ. էմինի «Նոր Ճանապարհ» (1949) ժողովածուն: Վիճաբանության ծայր սկիզբ էր առնում այն բանից, որ էմինը խախտում էր նախապես կալուսացած բանաստեղծական շրջանակների հավասարակշռությունը, բերում պատկերային նոր մտածողություն, փորձում այն մարմնավորել անսովոր ձևերով: Նոր հնարավորությունների նվաճման միտումը բնականաբար բերում էր իր դժվարությունները, երբեմն նույնիսկ հանգեցնում մոլորությունների: Թերևս այդ էր պատճառը, որ Ս. Աղաբաբյանի և Հ. Թամրազյանի կարծիքները կրում էին սուր բնույթ: Մասնավորապես էմինի կիրառած տաղաչափական ձևերի մասին նրանք գրում էին. «Նրա առանձին բանաստեղծությունների կառուցվածքն ու բովանդակությունը արհեստական են, չոր, զուրկ թարմությունից, շնչից, կյանքի սրությունից: Հանգավորումը էմինի մոտ մոռոտոն է, միակերպ, ականջի համար տրհաճ, որը հաճախ վեր է ածվում պրոզայիվմի» (ԳԹ, 1949, № 31): Իսկ բանավեճն ամփոփող խմբագրական հոդվածում այս կարծիքն այնքան է ծայրահեղացված, որ դրանում դժվար չէ նկատել պոեզիայի յուրահատկությունները համահարթելու սխալ միտում. «էմինը հետևողականորեն չի կիրառում տաղաչափական որևէ սխեմա և շատ թե քիչ կուլտուրական հանգաբանություն: Երբեմն նա խախտում է ութմը և գործածում «ասոնանսային» հանգեր: Դա նորաձևություն չէ, դա հին ֆորմալիստական «անփութություն» է, որով մի ժամանակ պոեզիան քանդում էին ֆուտուրիստներն ու նրանց հայ էպիգոնները» (ԳԹ, 1949, № 40): Ի՞նչ է նշանակում «հետևողականորեն չկիրառել տաղաչափական որևէ սխեմա», «կուլտուրական հանգաբանություն». սրանք չհիմնավորված, պոեզիայի էությունը խորթ արտահայտություններ են:

Հետագայում բանավեճային խոսակցությունը շարունակվեց Հ. Թամրազյանի և Գ. էմինի միջև: Հ. Թամրազյանի մի քանի ճիշտ ու տեղին դիտողությունները՝ հատկապես էմինի կողմից Մայակովսկու ազդեցու-

թիւներ շմարւած կերպով կշեւու և մի քանի այլ հարցերում (ՍԳԱ, 1954, № 4), էմինի առարկութիւնները՝ հիմնականում պոեզիայի յուրահատկութիւնները ավելի նրբանկատ վերլուծութիւն ենթարկելու խրնդրում (ՍԳԱ, 1954, № 7), թեև շատ դեպքերում ունեին հակառակ բնույթ, այնուամենայնիվ, ընդհանրութիւն մեջ, նպաստեցին բանաստեղծական նոր ըմբռնումների արձանագրմանը:

Ի՞նչ էր կատարւում իրականում, ինչպե՞ս էմինը կարողացավ նման գրգիռ հաղորդել գրական կյանքին: Բանաստեղծական այն դավանանքը, որը դրդեց նրան նոր ճանապարհների մասին մտածելու, դրսևորվեց առաջին հերթին որպէս բողոք՝ ջրիկ, ծամծմված, «բարեւագրի» պէս հնամաշ պոեզիայի դեմ:

Դո՛ւք, որ զայլանի պէս գրչի կոթը ծծում,
Հեքիաթնե՛ր Եր պատմում երկար-բարակ,
Այգ ու՛մ հասցեով եր ձեր երգը փոստ գցում,
Այս աշխարհում ո՛վ է ձեզ պէս պարսպ.
Եվ ու՛մ Են պետք հիմա

ձեր, ձանձրույթից առատ,

Նեխիմները՝

«բլբո՛ւլ»,

«վա՛րդ»,

ու «նարգի՛ղ»:

Սովորակա՛ն,

Ինչպէս հորանջ՝ քնից առաջ,

Եվ հնացած՝ ինչպէս «բարեւագի՛ր»...

Հեռագրի՛ նման պիտի երգը գրվի,

Նրա նման դիպուկ. կարճ ու աղդու... (46, 285):

էմինը ցանկանում է դեն նետել պատկերային մտածողութիւն հնացած ձևերը, փորձում է խոսքը մարմնավորել նորովի, խախտել իշխող հավասարակշռութիւնը և ստեղծել նոր վիճակ: Սակայն այս կողմնորոշման իրագործումը ձեական առումով չունեցավ նոր դրսևորում, այլ վերակոչվեցին նախկինում այլոց և իր կողմից կիրառւած հնարանքները:

Դեռևս «Նախաշավիղ»-ում (1940) էմինը դասական կառուցվածքի մեջ կարողացավ հասնել բառազուգորդումների այնպիսի դասավորութիւն, որով հակադրվում էր քնարական երգեցիկ պոեզիայի այն որակին, որն այդ ժամանակ գլորվում էր դեպի աշուղականութիւն ծանծաղուտը: Էմինը փորձեց հենվել բանարվեստի ասպարեզում Զարեհի 30-ական թվականներին ձեռք բերած նվաճումների վրա, որով իր մեծ նախորդը փորձում էր բանաստեղծութիւն դասական կառուցվածքը թոթափել ժամանակի ընթացքում կայունացած կաշկանդումներից:

թուր լմարտական կերպով կրելու և մի քանի այլ հարցերում (ՍԳԱ, 1954, № 4), էմիլիի առարկությունները՝ հիմնականում պոնեգիայի լուրահատկությունները ավելի նրբանկատ վերլուծության ենթարկելու խնդրում (ՍԳԱ, 1954, № 7), թեև շատ դեպքերում ունենի հակառակ բնույթ, այնուամենայնիվ, ընդհանրության մեջ, նպատեցիկ բանաստեղծական նոր բնույթումների արձանագրմանը:

Ինչ էր կատարվում իրականում, ինչպե՞ս էմիլի կարողացավ նման գրված հաղորդել դրական կյանքին: Բանաստեղծական այն դավանանքը, որը գրեթե նրան նոր մանապարհների մասին մտածելու, դրսևորվեց առաջին հերթին որպես բողոք՝ ջրիկ, ժամնմված, «բարակարի» պես հնամաշ պոնեգիայի դեմ:

Դու ք, որ զայլունի պես
գրվել էր ծծում,
Հեքիաթներ էր պատում
երկաթ-բարակ,
Այդ ուժ հասցրել էր
ծիր երբեք փոտ ջրում,
Այս աշխարհում ո՞վ է
ձեզ պես պարտապ.
Եվ ո՞ւմ են պետք
հիմա

ծիր, ծանրությունից առատ,

ենթիմենք

զվա՞րդ,

ու՜ ընթրվի՞ դու:

Սովորական,

Ինչպես հորանք՝ թե՛ք առատ,

Եվ՝ «նացած» ինչպես
գրաբեքի ք...

Հեռագրի՝ նման պիտի
երբեք գրվի,

Նրա նման դիպուկ, կարճ ու
աղբյուր... (46, 285)

էմիլի ցանկանում է դեն նետել պատկերային մտածողության հնա-ցած ձևերը, փորձում է խոսքը մարմնավորել նորովի, խախտել իշխող հավասարակշռությունը և ստեղծել նոր լինակ: Սակայն այն կողմնորոշման իրագործումը ձևական առումով լուծեցավ նոր դրսևորում, այլ վերականգնելին նախկինում այլուց և իր կողմից կիրառված հնարանքները:

Դեռևս «Նախաշավիղ»-ում (1940) էմիլիի դասական կառուցվածքի մեջ կարողացավ հասնել բառադուրդուրումների այնպիսի դասավորու-թյան, որով հակադրվում էր քնարական հրեցեղի պոնեգիայի այն որա-գին, որն այդ ժամանակ գլորվում էր դեպի աշուղականության ծանծա-ղուտը: Էմիլիի փորձեց հենվել բանարվեստի ասպարեզում Զարեհի 30-ական թվականներին ձևոր բերած նվաճումների վրա, որով իր մեծ նա-խորդը փորձում էր բանաստեղծության դասական կառուցվածքը թոթա-փել ժամանակի ընթացքում կայունացած կաշկաղումներից:

«Նախաշավիղ»-ի ծխամորմ-ը օրվա ձայնն էր: Հաղորդ կարևոր բա-լը «ծորք» էր (1946), որով նա բերում էր խոսքի արտահայտչականու-թյան ազատ զրացողություն: Կանոնավոր չափերի մեջ խոսքը ձևոր է բերում ազատ հնչերանդ, բնական արտահայտչականություն, որն այս դեպքում դառնում է բանաստեղծության կառուցվածքը ձևավորող գո-ծոն: Թե՛ տողաշարերի չափական կարգը, թե՛ հանգսյին օղակումները ենթարկվում են այդ հնչերանդի խոսքի կազմակերպող ուժին:

Էմիլիի այս շրջանի պոնեգիայում կարևոր տեղ ունի համալսարի, եր-գեցիկ կառուցվածքը: Այս հարցում Տերյանի անվան հիշատակումը դառ-նում է անհրաժեշտություն: Տերյանի տաղաչափության վանկաշեղա-կան համակարգի կիրառումով, հատկապես եռալանկ ոտերում անվեր-կերտական ռիթմ ստեղծելու հարցում հասավ կատարելության և անոր որպես ուղեկի: Դեռևս «Նախաշավիղ»-ում էմիլիի կատարեց նման փոր-ձեր և արդյունքը հաղոր էր («Նախաշափի», «Գարնանային», «Պոետ», «Անդրորություն»): Հատկապես քնարական բանաստեղծություններում տաղաչափական նման ձևը ստանում է անփոխարինելի արժեք: Սովետա-հայ բանաստեղծների գործերում քիչ են պատահում շեղի կայուն տե-ղադրման դեպքեր, որի հետևանքով անապեոսն ու ամֆիբրաքոսը, եր-բևս նույնիսկ դակտիլի խառնվում են իրար: Դրանից դուր լմնած եսե էմիլի: Զափական այդ ռիթմով զրված գործերից «ծորք»-ում հիշատա-կելի են «Արուս Բեկանյանի դազաղի առաջ», «Նրիկներն ու երկիրը», «Գարնանային երգեր» շարքի 2-րդ, 3-րդ և 7-րդ բանաստեղծություն-ները և այլ գործեր:

Էմիլիի այս տարիներին փորձեց բանաստեղծական խոսքը դուրս բե-րել երեցեղի, հանդարտ, նվաղուն ռիթմական հունից, նրան հաղորդել խոսակցական կենդանի հնչերանդ: Այդ նպատակով խոսքի չափական ռիթմը նա հիմնականում կառուցեց վանկաշեղաչական տաղաչափության հնարանքներով՝ կիրառելով եռալանկ անապեոս-ամֆիբրաքոսյան ոտ-քերի խառը դասավորություն, չափականի շեղերի տեղադրման կա-լում կարելու Բանաստեղծության խոսակցական տրամադրությունը բնա-կանաբար իրենով պայմանավորեց մոտավոր, ուռձալնությամբ հանգի առատությունը, իսկ վանկաշեղաչական տաղաչափության համակարգի, մանաշավորային ամֆիբրաքոսյան ոտերի օգտագործումը, շատ ավելի հանախաղաղ զարթոնքին իրական հանդի առկայությունը: Տաղաչափ-կան այս առանձնահատկություններն ունեն հին կիրառություն: Եթե էմի-լիի վանկաշեղաչական կառուցվածքի բանաստեղծությունները սկզբնա-կան շրջանում որոշ առնչություն ունենին Տերյանի արվեստի հետ, ապա

այս ընթացքում նա գրեթե լրիվ հեռանում է Տերյանից, որովհետև Տերյանը վանկաշեշտական համակարգի կիրառումով հասնում էր խոսքի անթերի նվագայնության, իսկ նա տաղաչափական այդ հնարանքները ծառայեցնում է ասելիքի խոսակցական հնչերանգի ընդգծման նպատակին: Ի հակադրություն անդամավոր կառուցվածքի՝ տաղաչափական կարևոր գործոն է դառնում ոտքը, որի ռիթմական շարժումն ավելի հատուկ է ու արագընթաց, բացի այդ, խոսքի ռիթմը կադմակերպելու անհամեմատ ղգալի դեր ունի նաև շեշտը՝ տեղադրման փոփոխական և կայուն դիրքերով: Տաղաչափական այդ համակարգի կիրառումով էմինը գրեց բավականին հաջող գործեր: Վերցնենք «Բալլադ ձկնորսի մասին» բանաստեղծությունից մի հատված.

Երգում էր ձկնորսն ու հիշում իր հին տունը.
«Թողե՛լ եմ ու եկել մուլքե՛րըս...»
Բայց լուռ է սինյորը. հայացքը ժպտում է,
Թեև թա՛ց հն կապույտ աչքերը (46, 67):

Բանաստեղծությունը կառուցված է եռվանկ միջաշեշտ ոտքերից՝ ամֆիբրաքսներից, որոնք առաջացնում են 12:9 հաջորդականությունը տողեր: Տողերում իշխում է 2:5:8:11 հերթականության վանկերի շեշտումը, թեև հաճախ կան նաև խախտումներ: Տվյալ վանկաչափի միավորների խառը կիրառումով էմինին հաջողվել է հասնել նյութի վերստադրման կենդանի, խոսակցական հնչերանգի: Տողի ռիթմական միությունը ներքուստ բաժանվելով եռվանկ ոտքերի՝ նպաստում է խոսքի շարժունությանը: Դա բնորոշ է բանաստեղծության չժամլվող ասելիքի համար, այս դեպքում ամեն բառ ձգտում է վերածվել ռիթմական շարժման մեջ մտնող համաչափ, ինքնուրույն միավորի:

Տաղաչափական վանկական համակարգի գործերում էմինը, երբեմն ստեղծելով անդամի չափական փակ միություններ՝ 12(6÷+6), 10(6+4), (4+6) սխեմաների օգտագործմամբ, հասնում է խոսքի ղգալի ձկունության: Այսպես, քիչ չեն դեպքերը, երբ 6 վանկանի անդամը ձևոր է բերում 3+3 եռվանկ բաժանում:

Ես սիրում եմ բոլոր լեզուները մարդկանց,	$12 = 6(3+3) + 6(3+3)$
Իս սիրում եմ մարդո՜ւն, մարդկայի՛նը.	$10 = 6(3+3) + 4$
Իս չգիտեմ, թե ինչ ուստանա ու Աստված,	$12 = 6 + 6(3+3)$
Կամ չգիտեմ, թե ո՞ր, ո՞ր Կայնն է,	$10 = 6 + 4$
Որ զրգել է մարդկանց տարբեր լեզվով խոսել...	$12 = 6(3+3) + 6$

(46, 84)

Սա այն դեպքն է, երբ տաղաչափական երկու համակարգերը (վանկական, վանկաշեշտական) փոխներթափանցվել են իրար մեջ, ստեղծելով համադրական մի ձև, որի մեջ դրսևորվել են վանկական համակարգի չափական անդամավոր և վանկաշեշտականի ներքին ոտանավոր բաժանման ութմական յուրահատկությունները: Բանաստեղծական նման որակը ծնունդ է առել տաղաչափական երկու սկզբունքների համաձուլվածքից:

Հաջորդ գրքերում՝ «Խոսի՛ր, Հայաստան» (1952), «Նոր ճանապարհ» (լրացված վերահրատարակություն, 1953), «Որոնումներ» (1955), մեծ մասամբ կրկնվում են հայտնի գործերը, իսկ նոր բանաստեղծություններն իրենց տաղաչափական յուրահատկություններով համընկնում են հիշյալ կառուցվածքային ձևերի հետ:

Նշելի են «Նույնն են կարծես...», «Հրաժեշտի կամ հանդիպման երգ», «Խոսի՛ր, Հայաստան» բանաստեղծությունները, որոնցում կիրառված է 4 և 5 վանկանի անդամների չափական բաց կառուցվածք: Ստեղծվում են տարբեր կաղմուծյան տողաչափեր: Դա հատկանշական է նրանով, որ էմինը ձգտում է ազատվել խոսքի չափական կաշկանդումներից, բանաստեղծական ներշնչանքը վերարտադրել ոչ թե նախապես ընտրված չափաբերությամբ, այլ ասելիքի ծավալումը թողնել ազատ: Դրան դուգակցվում է նաև տողաշարքերի հնչյունական ազատ կապակցումը, տողերը պարտադիր կերպով չեն մանում հանգային օղակման նույնատիպ համակարգի մեջ:

Էմինի հանդաբանության մեջ լայն կիրառություն ունի իզական հանգը: Կան բանաստեղծություններ, որոնք ամբողջությամբ գրված են իզական հանգերով («Տեքստիլ գործարանում», «Զրույց Վենետիկի հետ»), իսկ շատ ու շատ գործերում իզական հանգերը խիստ գերիշխող են («Իմ գործը», «Պարտքը», «Անցորդները», «Զեոքը» և այլն): Թերևս իզական հանգերի հաճախագիտ օգտագործումն էր պատճառը, որ ժամանակին դրանք որակվեցին միակերպ ու տհաճ: Ինչ խոսք, որ իզական հանգի օգտագործումը հայերենում ստեղծում է համեմատաբար թույլ հանգաբանություն: Սակայն վանկաշեշտական կառուցվածք ունեցող բանաստեղծությունների համար իզական հանգի առկայությունն արդարացիվում է: Իսկ հնչման միակերպությունը խզելու նպատակով նա փորձում է բաղմաձայն դարձնել նեցուկի դաշնակը, ինչպես հետևյալ օրինակներում. ասում են—վագում է, հոնֆե են—կոնֆերը, ամիս է—գալիս եմ, այրում է—նայում է, զարկերը—փառֆերը, իզուր է—ուզում է: Եռավանկ միջաշեշտ ոտքերը ունենում են իզական կաղմուծյուն, այդպիսի ոտքերի

կիրառությունը էմինի այս շրջանի պոեզիայում իշխող է, ահա դրանով էլ պետք է բացատրել իդական հանգի առատությունը:

Էմինը սոսկ հնչեղության համար կիրառվող հանգերից հրաժարվեց: Թեև երբեմն կան բռնահանգի դեպքեր, սակայն նման դեպքերը սակավաթիվ են: Էմինը ընդհանուր առմամբ կարողացավ հանդային օղակման մեջ մտնող բառը չկտրել խոսքի շղթայի տրամաբանական, իմաստային զարգացումից, հանգաբառերը խոսքի, պատկերի բնականոն կառուցվածքի արտահայտություն են: Հանգավորման մոտավոր հնչեղությունը հիմնականում խոսքի բնական տրամաբանությունն ու ռիթմական շարժումը չկանխելու արդյունք է. բառերը նա չի դարձնում զարդանախշեր, պատումը շատ ազատ է, անկաշկանդ: Զեւավորող աղոտ դաշնակը կազմակերպում է արտաքուստ անզգալի թվացող բանաստեղծական տունը, ստեղծելով տողաշարքերի ռիթմական համաչափ միություններ:

Էմինը իդական հանգեր առատորեն կիրառում է նաև վանկային անդամավոր կառուցվածք ունեցող գործերում, որոշ դեպքերում առաջացնելով ներքին հանգով անջատված կիսատողեր, որոնք ձևով են բերում չափական բաժանումները որոշակի տեղերում ամրացնելու, հատածներն ընդգծելու, արտահայտչական դադարը խիստ կայունացնելու, այդ բոլորով ռիթմը մեծապես կարգավորելու հատկություն: Իդական ներքին հանգի առկայությունը հատկապես գլխավոր հատածի մոտ [շատերը ներքին հանգը գնահատում են սոսկ այդ պայմանով. «...ներքին հանգը արժեքավոր է միայն այն դեպքում, երբ հիմնվում է հատածներից մեկի վրա» (149, 13)] շատ կարևոր դեր է կատարում խոսքի ռիթմական համաչափությունը ուժգնացնելու, կիսատողերի ռիթմական արժեքը մեծացնելու գործում: «Առանց քեզ» բանաստեղծության մեջ ներքին հանգի այդ նշանակությունը ցայտուն դրսևորում ունի.

Օրենքն այսպե՛ս է. | այսպե՛ս է կարգը՝—

Իրեւ «Այս դո՛ւ ես | այս էլ՝ բո կյա՛նքը.

Լավ է, թե վատ է, | լիքն է, թե սին է, —

Ա՛յս է բո բախտը, | ա՛յս է բաժինըդ...» (46, 172):

Էմինի այս շրջանի բանաստեղծությունները (վերցրած տաղաչափական համակարգի և՛ վանկական, և՛ վանկաշեշտական դեպքերը) ունեն խոսքի տրամադրության ու հնչերանգի դրսևորման գրեթե նույն կլակետը: Տաղաչափական համակարգերի տարբերակումն այս դեպքում ունի սոսկ չափական հիմնավորում, իսկ ռիթմական մնացած տարրերը երկու դեպքում էլ փաստորեն նույնն են (կարելի է համեմատել «Բալլադ ձրկ-

նորսի մասին» և «Առանց քեզ» բանաստեղծությունները): Անկախ ձևական-ռիթմական կազմությունից այդ գործերը սաղմնավորվել են ստեղծագործական ներշնչանքի ու հղացումի նույն խառնարանում:

Էմինի վերահիշյալ ժողովածուներում ղգալի է չափածո խոսքի պատկերային հյուսվածքի ազատ ղգացողություն: Պահպանելով ռիթմական կազմի գրեթե բոլոր բաղկացուցիչ տարրերի կանոնավորությունը, նա, միաժամանակ, կարողանում է խոսքն ազատել ձանձրալի միապաղատությունից: Զգացումն ու ասելիքը նա չի ստրկացնում առաջին տողի ռիթմական իներցիային, այդ ասելիքը միշտ էլ գերիշխում է ռիթմական շարժման վրա: Էմինը խոսքի մեջ ներմուծում է գեղարվեստական մտածողության նոր տարրեր: Նախ, թուլանում է ասելիքի լարվածությունը և թոթափում պատկերային համակարգի ծանրությունը, նյութի պատումը ձեռք է բերում բնական հնչերանդ, համեմատություններն ու փոխաբերությունները նվազում են, իշխում են պատմողական, խոսակցական լեզվին ավելի բնորոշ միջոցներ: Այդ մոտեցումն իր տիրական ազդեցությունն է թողնում չափածո խոսքի ամբողջ կառուցյի վրա՝ սկսած հղացումից մինչև իրագործում, ընդգրկելով բառի ընտրության, պատկերի ստեղծման, տաղաչափության ձևավորման նրբերանգների լրիվ կազմը: Նյութի հոգեբանական լուծումը նրա գործերում ունի սեփական ապրումի հենք և միշտ էլ ստանում է ինքնուրույն դիմագիծ՝ քիչ նյարդային, կարծեք զսպված, որ ունակ է բացվելու, ընդարձակվելու, ասածի: մեջ ինքնավստահ՝ հաստատում է, թե՛ ժխտում, կարևոր չէ, վիճելու, բորբոքվելու ներքին լիցքերով հարուստ:

Էմինը իր ստեղծագործության այս շրջանում փորձ արեց հասնել չափածո խոսքի կառուցման մի տեսակի, որն իր մեջ համատեղում է ազատ հնչերանդ ու պատկերների համաչափ դասավորություն: Նրա գործերում, ի հակալիք ստատիկ կառուցվածք ունեցող բանաստեղծության, ձևավորվեց շարժուն ռիթմ:

5

Որոնումների բանաստեղծ համարվեց նաև Ս. Կապուտիկյանը: «Զանգվի ափին» (1947), «Այս իմ երկիրն է» (1949), «Իմ հարազատները» (1953), «Սրտաբաց զրույց» (1955) գրքերում դժվար չէ նկատել, որ իր բեմին արդեն ազդարարած բանաստեղծոհին այս տարիներին ձևավորում և կայունացնում է պոետական արվեստի իր դիրքորոշումը:

Չափածո խոսքի կանոնավոր ներգաշնակ ընկալում ունի Ս. Կապուտիկյանը, սակայն նա ավելի կրքոտ է, բուռն ու վարար, որը և նրա ար-

վէստին հաղորդում է ներքուստ ծավալվող հնչերանդ: Այս առումով հատկանշական է նրա առաջին դործերից մեկը՝ «Կլեոպատրան».

Եկե՛ք, արքայք, և ոսկայն ե՛ս եմ արքան արքայից,
ես կայա՛նն եմ ձեր համփի, բայց և սկի՛զբն եմ նորից,
ես հավերժի խորհո՛ւրդն եմ, ես հավե՛րժն եմ անմեկին,
ես՝ և սորո՛ւկ, և տիրո՛ղ, ես՝ անվախճան, և ես՝ կի՛ն... (54, 17):

Կապուտիկյանը այս գործում հասնում է զգացումի շիկացման, որը բուռն է, բայց ներդաշնակ ու չափաբերված: Տողերի լայնաշունչ կառուցվածքը ծնվում է զգացումի հորդումից, պատկերների լայն ու ծավալուն պոռթկումը գցելով արտահայտչական ուժեղ շեշտի տակ:

Կանոնավոր բանաստեղծության ավանդական զգացողությամբ ըստեղծելով հաջող գործեր, նա, միաժամանակ, շարունակում է նոր հնարանքների որոնումը: Հատկանշական են ավանդական բանաստեղծական զգացողության թարմացման, նորացման, երբեմն նաև անհատականացման միտումները: «Զանգվի ափին» գրքում այս առումով առանձնանում են չորս դործ («Երազանք Զանգվի ափին», «Ես լավի, բարու համբավաբերս», «Երջանկության մասին», «Երգ մարդու մասին»): Ի՞նչն է բնորոշ այս բանաստեղծություններին: Մասնավորապես տաղաչափության մեջ զգացվում է խոսքի բնական տարերքը պահպանելու, պարտադիր կանոնավորությունից խուսափելու միտում: Նա ձգտում է նյութի անմիջական վերարտադրման, որը և պայմանավորում է տաղաչափական աղատ, խոսքի բնական արտահայտչականությանը մոտ տարրերի հանդես գալը:

Մարում է օրը: Արևն ահա)
Հոգնած, խանձված քարտաշի պես)
Իր տո՛ւնն էր դառնում: Երկրի վրա)
Մթան փոշին էր նստում անտես)
...Ահա ձգվում է դեպի հեռուն }
Նոր Երևանը: Ահա մեր դեմ }
Կամուրջը՝ հղո՛ր, երկաթաղե՛մ }
Արդեն ավարտված, արդեն կանգո՛ւն (54, 89—90):

Բանաստեղծության ավանդական զգացողությունն այս գործում ներմուծել է նոր տարրեր, որոնք պայմանավորված են ասելիքի բնական տարերքի պահպանումով: Դա իր հերթին բերել է չափածո խոսքի կանոնավոր կառուցվածքի փոփոխություն. հաճախադեպ է տողանցը, բանաստեղծական տները շունեն կայուն ռիթմական միություն, խառն է տողերի կապակցման հանգային համակարգը՝ խաչաձև, օղակաձև, կից, եր-

բեմն տարբեր տեսակներ փոխներթափանցված են: Նման հնարանքները բանաստեղծության ու իթմական կաղմույթունը դարձնում են առաձգական, շունչը՝ ծավալվող, կայուն պարբերությունների մեջ չպարփակվող: Չափածո խոսքը կաշկանդումներից ազատելու միտումը, անհատական շատ ու շատ առանձնահատկություններով հանդերձ, դրսևորում է օրինաչափության մոտավոր սահմաններ: Դրանցից կարևորներն են՝ անհավասարակշիռ տողը (հաստատուն և փոփոխական հատածներով), խոսքի համաչափ ու իթմական պարբերության վերացումը, հնչերանգի ազատ, բնական շունչը, հանգային խառը համակարգի օգտագործումը, հանգի մոտավոր հնչեղությունը, տողանցը և այլն:

Գրքում նկատվող մյուս յուրահատկությունն այն է, որ Կապուտիկյանը, կրկին հետամուտ լինելով խոսքի բնական տարերքի պահպանմանը, կանոնավոր համակարգի մեջ, ի հակադրություն կայուն ու իթմական պարբերության, ստեղծում է բաց կառուցվածք: Այդպիսին են վերոհիշյալ չորս բանաստեղծություններից վերջին երեքը.

Տիեզերքի մեջ մենք դար ու դարեր
Խոնվել էինք անխոհ, անխորհուրդ.
Խո՞ւրը, տարընթաց՝ մենք վխտում էինք անհունության մեջ,
Բախվում իրարու, փշրվում, թափվում,
Մնվում ու մեռնում, ու ծնվում անվերջ.
Նվ թափանցեցի՜ր դու խորհուրդի մեջ մեր անրննելի
Նվ մեզ տիրացա՛ր (54, 111):

Այս և համանման բանաստեղծություններում ստեղծագործական ոգին չէր կարող իրեն կանխել կայուն չափատողերի և ու իթմական ներդաշնակ պարբերությունների մեջ: Խոսքի լայնաշունչ, ընդլայնվող բնույթը գտնում է իրեն բնորոշ ձև. հինգ վանկանի անդամը հետևողական կրկնության մեջ ստեղծում է միագլիծ շարժում, բանաստեղծության մեջ ներքուստ ձևավորում ներդաշնակ ու իթմական ընթացք, սակայն տողաշարքերի 5, 10, 15 վանկանի չափական տատանումները, ասելիքի սերտ, ներքին չափաբերմամբ շարժվող կարգը կաղմավորում են բառակաղմի զանգվածային հոսքը, պահպանելով թե՛ հղացումի ազատ հնչերանգը և թե՛ ներքին համահավասար զարկերի ներդաշնակությունը: Տողը պահպանելով իր ու իթմական համաչափությունը, միաժամանակ ձգտում է տրամաբանորեն, հոգեբանորեն, շարահյուսական-հնչերանգային կառուցվածքով ձևավորվել որպես ավարտուն ամբողջություն: Պահպանվում է միայն չափական ու իթմը, հանգային հնչեղություն թեև կա, բայց

այն իր կառուցվածքով անկանոն է, իսկ բանաստեղծական տան միությունը ընդհանրապես չկա:

Նյութի բանաստեղծական ընկալման թարմությունը, բնականությունը իրենց հետ բերում են նաև աշխույժ ու կենդանի ութմեր:

Բանաստեղծուհու հաջորդ գրքերում ևս շարունակվեց այս միտումը: Հիշատակության արժանի են «Սրտաբաց զրույց» ժողովածուի «Սպասում», «Սիրում եմ», «Հյուր բարեկամի մոտ», «Հրաժեշտ» բանաստեղծությունները: Չափածո խոսքի ազատ կառուցվածքը պայմանավորված է պատկերային մտածողության յուրահատկություններով. յուրահատկությունն ասելիքի արձակայնության մեջ է, որն ստեղծվեց փոխադարձ նմանության կաշկանդումների հաղթահարմամբ և տողը ավելորդ դարդարանքներից ազատելու միջոցով: Իզուր չէ, որ «Բարեկամների մոտ» շարքի այս բնույթի գործերը Դ. Դեմիրճյանը որակում է իբրև «...զրույց-բանաստեղծություն» և իր հարցին. «Ի՞նչն է նոր այս կտորների մեջ,— պատասխանում,—...նորն այն հանգիստ, վստահ և անսեթեթ ու անաղմուկ զրույցն է, որ անում է բանաստեղծուհին: Նորը բնականությունն է...» (32, 439, 441):

Բանաստեղծական խոսքի վերակառուցման այս միտումը, որը հետագայում դարձավ արմատական, ժամանակին սխալ գնահատվեց: «Բանաստեղծություններն առանձին դեպքերում պարզապես վեր են ածվում սովորական արձակի՝ կորցնելով իրենց ժանրային սահմաններն ու առանձնահատկությունները»,— գրում է Հ. Ռամրազյանը, ապա, անդրադառնալով «Պատերազմից հետո» բանաստեղծությանը, ավելացնում. «Այս ընդարձակ հատվածը պարզ ու որոշ ցույց է տալիս, թե ինչպես բանաստեղծական զգացումը վեր է ածվում սովորական արձակ շարադրության, որտեղ ոչ հանգ կա, ոչ ութմ, ոչ չափ» (ՍԳԱ, 1950, № 3, էջ 126):

Իրականում կա և՛ չափ (հինգ վանկանի անդամի կրկնություն), և՛ հանգ, և՛ ութմ, բայց խոսքի արձակունակ պատումը արտաբուստ կարծեք անզգալի է դարձնում տաղաչափական տարրերի առկայությունը: Առանձնահատուկը ոչ այնքան «ժանրային սահմանների» կորուստն է և չափածոյի վերածումը «սովորական արձակ շարադրության», որքան ժանրի մեջ կատարվող փոփոխությունը՝ նախ և առաջ մտածողության արձակայնությունը, և ապա՝ արձակ գեղարվեստական խոսքին բնորոշ պատումի ոճը, պատկերի հյուսվածքը, որոնց առկայությամբ էլ ձևավորվում է ստեղծագործություն: Խաղաչափական կարգը:

Այս կողմնորոշման զարգացման նոր դրսևորում է «Հայոց պատմու-

թյան դասին» բանաստեղծությունը, որի մեջ արդեն բացակայում է նաև հավասար վանկաչափի միավորների ներքին կայուն կրկնությունը: Տողը ձգտում է լրիվ ինքնուրույնության, չկա շափաղան բաժանման ոչ մի կայուն միավոր, տողաչափերը դառնում են անկանոն, հանդային օղակումները՝ մոտավոր, տողերի երկարությունը հաճախ իր մեջ մտնում և անդգալի է դարձնում նաև այդ գաշնակը:

Խոսած է ահա դասարանում իմ թոռների թոռ,	15 = 5 + 4 + 6
Մազերը՝ խաղողի թփի նման դանդուր	
ու աչքերը՝ սև խաղողի հատիկ:	22 = 3 + 5 + 4 + 5 + 5
Դրսում բոցավառվում է երևանյան օրը,	13 = 2 + 5 + 6
Այրում շենքերի մարմարը կուռ	
ու զրանիայա սյունաշարերն անթիվ...	15 = 5 + 4 + 5 + 6
(54, 140)	

Խոսքի ընդհանուր անկանոնությունն մեջ ռիթմական նույնիսկ ամենաթույլ երևելները (4, 5, 6, վանկանի անդամների հաճախակի հանդիպումը, հանդային աղոտ հնչեղությունը, բառակապակցությունների կաղմությունն նույն ձևը՝ եկան աբարները, եկան սեղնովները, որոնք ստեղծում են նույնաձև կաղմության կրկնությունների ռիթմ) դառնում են զգալի և ձևը բերում խոսքի ռիթմը կարգավորելու ուժ: Այսուհանդերձ, այս գործերում, հակառակ կանոնավոր բանաստեղծությունների, ավելի է ընդգծվում նրա հղացումի դրսևորման ազատությունը, ասելիքը չպարագծելու, մի արտահայտությունը մյուսի հետ ամբողջովին չալայմանավորելու միտումը:

Կապուտիկյանի «Այս իմ երկիրն է» գրքում շատ հաճախ անհարկի օգտագործված է տողերի աստիճանական հատման մայակովսկիական ձևը («Մետրոյի քարտեղի մոտ», «Մոսկվայի երեխաները», «Լենին-դրագ», «Արևը Լենինգրադում», «Որոնում» և այլն), որը արտաքին հրապուրանք էր և ոչ խոսքի ներքին առանձնահատկությունների դրսևորում: Այդ բանը նկատվեց նաև ժամանակին (ՄԳԱ, 1950, № 3, էջ 127): Հետագա ժողովածուների մեջ, զգալով այդ հատումների արհեստականությունը, հա վերականգնում է տողի լրիվ տևոքը:

Այս բոլորով հանդերձ, Կապուտիկյանը իր ստեղծագործության ըզգալի մեծամասնությամբ հավատարիմ մնաց կանոնավոր երգեցիկ-մեղեդային տաղաչափության ավանդույթներին: Չափածո խոսքի այդ կառուցվածքով հաջող, մնայուն գործեր ստեղծվեցին սիրո երգերի մեջ: Սիրո քնարերգությունը, հոգու ներաշխարհի նուրբ ու մաքուր ծաղերի բացումը, էության ամենաթանկ, ամենանվիրական հույզերի վերարտա-

դրումը նա կատարում է ռիթմական ներդաշնակ, համաչափ կառուցվածքի ու նրան հատկանշական տարրերի օգտագործմամբ, որի միջոցով ավելի ջեֆմ ու տաք է դառնում խոսքի հուղական ազդեցությունը: Այս առումով հիշատակելի է «Սիրո խոսքերից» բանաստեղծությունը.

Շող ու շոայլ այս աշխարհում, հրայրքներում, հմայքներում,
Սրտիդ խորունկ խորքում ընկած՝ քո Հայաստան աշխարհն եմ ես:
Եքեղ լիզվով ինչքան կանչեն ու կախարդեն շոայլ խոսքով
Քո վշտին՝ քույր, քո ցրտին՝ հուր—քո մայրենի բարբա՛ռն եմ ես (54, 243):

Խոսքի արևելյան գույներով հարուստ զգացողություն կա այս գործում, որը ծնվել է զգացմունքի ուժեղ բռնկումից: Բանաստեղծության կառուցվածքը պայմանավորվում է ասելիքի ձևով, պատումի բնույթով: Նրբ ավելի շոայլ ու վարար է նրա ստեղծագործական հուղաշխարհը, ապա հաճախադեպ են բառերի կրկնությունները, հարստանում է հնչյունական դաշնակը, պատկերային համակարգը ձեռք է բերում նմանատիպ հորինվածք, իսկ երբ տրամադրությունը հագեցված է դրամատիզմով, ապա կրկնակները դուրս են մղվում, խոսքը դառնում է ավելի շարժուն, պատկերային զարգացումը՝ անընդմեջ, առանց վերակրկնությունների:

Կապուտիկյանը ևս ունի վանկաշեշտական համակարգի գործեր: Օրինակներ կան դեռևս առաջին ժողովածուի մեջ («Բալլադ աղջկա, ձեռագործի և երազների մասին», «Մանկիկիս հետ», «Անմեղություն»): Այս շրջանում հիշատակելի են «Հողի կարոտը», «Մոսկվայի կարոտը», «Սըրտումս մայիսի մեկ է», «Տագնապ», «Զգում եմ՝ հաղթել ես...» գործերը: Սակայն գրեթե ոչ մի բանաստեղծության մեջ չկա ոտքի որևէ տեսակի հետևողական կիրառություն, ավելին՝ գերիշխող եռափնյա տարբեր տեսակի ոտքերին շատ հաճախ խառնվում են երկփնյա և քառափնյա միավորներ, որոնք խաթարում են վանկաշեշտական համակարգին բնորոշ ոտքերի ռիթմական համաչափ ընթացքը:

6

2. Սահյանը «Առագաստ» (1947), «Սլացքի մեջ» (1950), «Ծիածանը տափաստանում» (1953) գրքերով, ընդհանուր առմամբ, չկարողացավ հասնել բարձր որակի: Ավելին, շատ ու շատ զիջեց առաջին ժողովածուի նախանշած մակարդակը և կորցրեց բանաստեղծական այն ինքնատիպ նրբերանգները, որ հայտնաբերել էր «Նաիրյան դալար բարդի» և «Կանչ» գործերում:

Սեփական երգի ուղեծիրը գտնելու համար շրջադարձային եղավ «Բարձունքի վրա» (1955) ժողովածուն, «Որոտանի եղերքին» գրքից հե-

տո, գրեթե մի ամբողջ տասնամյակ, Համո Սահյանը գտնվում էր որոնումների դժվար զիգագներում: Տասը տարվա որոնումներից հետո բանաստեղծը գտավ իր ճշմարիտ ճանապարհը, գտավ այն, ինչ բավականին անսխալ, անզգուշ կերպով կորցրել էր տասը տարի առաջ և նորից սկսեց «Որոտանի հղերքից» (47, 302): Նա շեղվել էր իր շրջագծից և այս վերադարձը ինչ-որ արհեստական մի բան չէր, այլ այդ շրջագծի մեջ վերստին ու վերջնականապես ընկնելու կարևոր մի փորձ: «Ես ինչ եմ ուզում» ծրագրային բանաստեղծության մեջ նա գրում է.

...Իբրև ընթերցող և իբրև գրող,
Ես ուզում եմ մի այնպիսի գրոհ,
Որ իդեական երգի անվան տակ
Հանգավոր ճառը ճամփա չգտնի,
Որ քնարական երգի անվան տակ
Տխուր նվոցը ժուռնալ չմտնի (99, 155):

Թեև այս բանաստեղծությունը ևս «Հանգավոր ճառ» է, այնուամենայնիվ, հիշարժան է իր հարցադրումներով: Ամենավտանգավորն այս շրջանում, թերևս, «գաղափարական» անվան տակ տպագրվող բանաստեղծություններն էին, որոնցում առավել չափով էր կազում բանարվեստը:

Թերացումներով հանդերձ, հատկապես «Բարձունքի վրա» ժողովածուի մեջ հանդիպում են հիշարժան գործեր, որոնք շարունակում են առաջին գրքի հաջողությունը («Հայրենի տուն», «Հորթը», «Մայրամուտ», «Երբ ամեն անգամ բացվում է օրը», «Ամս է նորից», «Երգ Հայաստանի», «Հայ ժողովրդին»):

Սահյանի խոսքի մեղմ ու հանդարտ պատումը, ինչպես այս, այնպես էլ մյուս գործերում, ամեն դեպքում գտնում է իրեն բնորոշ ուժի և դրսևորման ձև: Տողաչափերի անգամավոր բարդումներ Սահյանը քիչ է օգտագործում, նրա խոսքի ուժի մական հոսանքը կարգավորող ուժ է կիսատողը կամ տողը, որոնք ինքնին թե՛ ավարտուն են, թե՛ խոսքի ընթացքի մեջ ձգվող, կապակցվող. համանման ուժի մական ձևերը գտնում են իրար, ներդաշնակորեն համընկնում՝ ստեղծելով փակ, ամուր պարբերություն: Զափական, հնչյունական, հնչերանգային համանմանություններն այնքան ճիշտ են, որ խոսքի ներդաշնակ երգեցիկ-մեղեդային զգացողությունը գրեթե նույնությամբ, տարրերի նույնական կառուցվածքով կրկնվում ու վերակրկնվում է մյուս տներում՝ առաջացնելով ուժի մական ալիքի միատեսակ շարժում: Առաջին տողից, իսկ եթե ուրիշ մական տարրերը բաղմազան են՝ առաջին տնից հետո Սահյանի խոսքի

կառուցվածքը սկսում է կայունանալ, և ասելիքի շարունակության մեջ այդ կայունացած ռիթմական զգացողությունը կատարում է վճռական դեր. արդեն ստեղծված համակարգը ստիպում է բանաստեղծին խոսքի հետագա ընթացքը գցել իր գծած հունի մեջ, ներշնչանքը կարգավորել սկսված ձևին համապատասխան: Բանաստեղծական այս տեսակի կառուցվածքային թերությունն այն է, որ սկզբից եևթ սահմանափակվում է ռիթմական այլ տարրերի ներմուծման հնարավորությունը:

Սահյանի խառնվածքը միանգամից տպավորվող և իր հայտնություններն անմիջապես անող բնույթ ունի. նա չի փորվորում, չի բացում ու շարունակում պատկերը, խոսքի ներքին ձեղքում նրա մոտ չկա: Նա միշտ պատկերներ դրսից է վերցնում, կուտակում, համախմբում, դրանց մեջ ներարկելով տվյալ պահին, վիճակին բնորոշ հատկանիշներ ու հոգեբանական հագեցվածություն: Մտքի ետևից ընկնելու և զնալու, այդ միտքը պարզաբանելու. հակում նա չունի: Սահյանը ստեղծում է տպավորությունների համաձուլվածք և այն շաղափում տրամագրությամբ ու հույզով: Տպավորությունների կուտակման, համախմբման համար՝ նրա ընտրած սկզբնական տաղաչափական ձևը, ընդհանուր առմամբ, կարողանում է կարգավորել պատկերների և տողերի հոսքը. նոր պատկերները ձևավորվում են արդեն ստեղծված պատկերների ռիթմական կազմությամբ: Հղացումի սկզբնական կերպը իշխում է խոսքի վրա, որի հետևանքով նախապես վերցված տաղաչափական ձևը ներքնապես համընկնում է խոսքը կազմող մնացած տարրերի, առաջին հերթին՝ պատկերային համակարգի հետ:

Սահյանի օգտագործած տաղաչափական ձևերը ունեն ներքին յուրահատկություններ: Օրինակ, «Հայրենական տուն» բանաստեղծության ռիթմը (որի մեջ զգալի է Գ. Մահարու «Երեք բարդի» բանաստեղծության շունչը) ձևավորվում է ամբողջական տողով, ներքին $7(4 \div 3)$ կիսումները տողի միաշունչ արտաբերման ժամանակ գրեթե անզգալի են դառնում: Միջտողային դադարը կորցնում է ռիթմական դերը.

Ձանգեզուրում կա մի գետ
Որ խոսում է ափի հետ,
Հոսում օրնիրուն...

Գետի ափին այն վճիտ
Կա անպաճույճ մի խրճիթ—
Գեղջկական մի տուն (100, 10):

Սակայն բանաստեղծությունը

Ձանգեզուրում կա մի գետ, || Որ խոսում է ափի հետ
Հոսում օրնիրուն...
Գետի ափին այն վճիտ || Կա անպաճույճ մի խրճիթ—
Գեղջկական մի տուն:—

ձևով վերականուցելու ժամանակ, երբ ամբողջական տողերը վերածվում են կիսատողերի՝ ստանալով $14=7(4+3)+7(4+3):5$ չափը, վերականգնելովում է հատածի միջդագարային ռիթմական նշանակությունը: Թվում է, պետք է ենթադրել, որ այդ բանաստեղծության տողաշարքերի հանդավորման aabccb համակարգը abcb կառուցվածքի վերաձևումից առաջացած մի տարբերակ է, ուր կիսատողի ժամանակ ներքին հանդի, իսկ կիսումից հետո առաջացած զույգ երիզահանգերի առկայությունը պայմանավորում են խոսքի ներքին հյուսվածքի մոտնատումն ու ընդարձակումը: Այս դիտարկումը կարելի է պատճառաբանել մոտավորապես համանման կառուցվածքի մեկ այլ բանաստեղծությամբ.

Այս ձմեռվա պաղ համրույրով,	a	$\frac{4}{+} \frac{4}{+}$
Այս եղենու անուշ բույրով,	a	$\frac{4}{+} \frac{4}{+}$
Հազար ու մի հրապույրով	a	$\frac{4}{+} \frac{4}{+}$
Եկավ նոր տարին:	b	5
Եկավ խաղաղ ու անվրդով,	a	$\frac{4}{+} \frac{4}{+}$
Երազներով իր հոգեթով,	a	$\frac{4}{+} \frac{4}{+}$
Հերմակ-ճերմակ իր հեքիաթով	a	$\frac{4}{+} \frac{4}{+}$
Փարվեց աշխարհին:	b	5

(100, 185)

Այս կառույցը նույնպես պետք է ընդունել որպես տողերի դասավորության ներքին բաժանումից առաջացած ձև. ճիշտ է, այս պործում չափական կազմությունը քիչ այլ է՝ $8(4+4)$, տողաշարքերի թիվն ավելի, այնուամենայնիվ, ընդհանրության եզր նախորդի հետ կա: Եթե պծապատկերով այն վերականգնենք՝ կընդունի այսպիսի տեսք.

$\frac{4}{+}$	$\frac{4}{+}$	a	$\frac{4}{+}$	$\frac{4}{+}$
$\frac{4}{+}$	$\frac{4}{+}$	a	5	b
$\frac{4}{+}$	$\frac{4}{+}$	a	$\frac{4}{+}$	$\frac{4}{+}$
$\frac{4}{+}$	$\frac{4}{+}$	a	5	b

Այս պործը, ի հակադրություն նախորդի, հնչյունական կազմով որպես բառատող ավելի հեշտ է վերականգնվում և բերվում համահավաք տեսքի: Հնչյունական ներքին համանմանությունները, որ նրա պոեզիայի յուրահատկություններից են, շատ հաճախ դառնում են խոսքի ռիթմա-

կան կառույցը ձևավորող հիմնական ուժ, որի առկայութեամբ էլ պայմանավորվում է կիսատողերի ձայնային ներդաշնակութունը, ինքնուրույնացումը, ապա վերածումն ամբողջական տողաշարքի: Ընդհանուր առմամբ հնչյունական նման հնարանքներով նա հարստացնում է կիսատողերը, ստեղծում կրկնվող հանգածների հազեցված հնչեղություն, դրանով իսկ պայմանավորելով ներքին հանգի առատությունն ու գերհիշխող դերը ռիթմական կառուցվածքի մեջ: Վերջիններ «Արաքս» բանաստեղծությունից մեկ տուն.

Նորից իմ սիրտը քո դեմ բացում եմ—

Եվ զրուցում եմ քեզ հետ երգով,

Եվ ուղեկցում եմ, և ուղեկցում եմ,

Եվ ուղեկցում եմ քեզ դեպի ծով (100, 59):

Եթե փորձենք բանաստեղծության տողերը ներքին հանգով տրոհել կիսատողերի, հնչյունական կաղմության տեսակետից կստացվի ճիշտ վերոհիշյալ՝ «Այս եղևնու անուշ բույրով» բանաստեղծության կառուցվածքը, տարբեր կլինեն սոսկ չափերը, բայց դա արդեն այստեղ վճռող դեր չունի.

Նորից իմ սիրտը
Քո դեմ բացում եմ—
Եվ զրուցում եմ
Քեզ հետ երգով,

Եվ ուղեկցում եմ,
Եվ ուղեկցում եմ,
Եվ ուղեկցում եմ
Քեզ դեպի ծով:

Սահյանի պոեզիայում երաժշտական ղգացողությունը առաջին ռիթմական պարբերությունից հետո միշտ նախորդում է պատկերային մտածողությանը և չափական ռիթմը նախապես, ենթագիտակցության ոլորտում, ձևավորվում է այդ ղգացողության բաբախի վրա: Հավասար տեղություն ընթացքում կազմավորվում է չափական նվաղագույն միավորը՝ դա տող կլինի, թե կիսատող կարևոր չէ, որովհետև, եթե նվաղագույն միավոր է վերցվում, ապա նրանց նշանակությունները գրեթե համընկնում են, թեև նրբերանգներ, ինչ խոսք, կան: Այնուհետև այդ հավասար չափական տեղությունը որոշակի կայուն տեղերում ամրապնդվում է հրնչյունական դաշնակով (ներքին հանգ, վերջահանգ), որոնք և դառնում են խոսքի չափական ընթացքը կարգավորող գործոններ: Այս վերջին կետի համար հիշատակելի են Ժիրմունսկու և Տոմաշևսկու կարծիքները. «...հանգի հասկացությանը պետք է վերագրել ամեն տեսակ հնչյունական կրկնությունը, որը բանաստեղծության չափական կոմպոզիցիայի մեջ կատարում է կազմակերպող դեր» (154, 39), «...հանգը ոչ թե բա-

նաստեղծության «գեղահնչունուցման» զարգարանը է, այլ չափականորեն կազմակերպող գործոն: Հանգը ստեղծում է ոչ միայն հնչյունների նույնանմանություն, որոնք մտնում են նրա կազմի մեջ, այլ բաժանում է խոսքը իրենով շրջափակվող տողաշարերի» (178, 22): Բանաստեղծության չափական բաժանումները հնչյունական ամուր դաշնակով ամրապնդելու յուրահատկությունը Սահյանի համար դառնում է խոսքի ընդհանուր ուղիղ ձևավորող գլխավոր հատկանիշ: Քանի որ այդ հնչյունական համանմանությունները մեծ մասամբ ստեղծվում են տողամիջում և տողավերջում, այդ պատճառով էլ չափական հիմնական միավորները դառնում են կիսատողը կամ տողը: Ու թեև դրանք երբեմն կարող են ունենալ ներքին տրոհումներ, հասնելով չափական նվազագույն տարրերի, այնուամենայնիվ, շատ դեպքերում մնում են աննկատ: Պետք է ավելացնել նաև, որ Սահյանի գործերում չափական ներքին բարդումներ քիչ են պատահում: Նա գլխավորապես օգտագործում է $8(4+4)$, $9(5+4)$, $10(5+5)$, $10(5+5)$: $9(5+4)$ կառուցվածք, որոնցում կիսատողերը համընկնում են չափական միավորների հետ:

Սահյանի հետագա շրջանի բանաստեղծություններից մեկում կա այսպիսի խոստովանություն.

Երբ լուռ են հանգերը,
եւ լուռ են տողերը
Սրտիս մեջ:

...Երբ զարթնում հանգերը,
Հյուսվում են տողերը
Սրտիս մեջ (102, 234):

Ինքնաբերորոշումը լիարժեք է. նրա խոսքը ձևավորվում է հնչյունական կրկնականների վրա ու այդ կրկնականների սկզբնական շարժումով էլ ընկնում ընթացքի մեջ: Լե Օդելուվի գրքերից մեկում Մ. Ա. Սվետլովի բանավոր խոսքերից արված է մի մեջբերում, որն այս դեպքի համար շատ դիպուկ է. «Ես պնդում եմ, որ հանգը բանաստեղծի առաջին օղնականն է... Այն առաջացնում է զուգորդություններ» (170, 39): Այո, հանգային միատեսակ հնչեղություն ունեւորող Սահյանի համար նաև պատկերային զուգորդությունների հիմք է: Սահյանը ևս իր հարցադրույցներից մեկում վկայել է բանաստեղծության մեջ հանգի շարժիչ ուժի մասին, որն առաջին հերթին բնորոշում է իրեն. «Երբ կարդում ես բանաստեղծությունը, հանգերը պետք է ուշադրություն չգրավեն: Այնպես, ինչպես թռիչքի ժամանակ չի երևում ինքնաթիռի պրոպելլերը: Լավ բանաստեղծության մեջ հանգերը մի բարձրացող ինքնաթիռի պրոպելլերի նման են» (ԳԹ, 1972, № 18):

Կարևոր է նաև Սահյանի քնարական բանաստեղծությունների ընդ-

հանուր կառուցվածքի հարցը. նրա պատկերները ձևավորվում են նույնանման հորինվածքով՝ ունենալով թե՛ տրամաբանական-հոգեբանական և թե՛ շարահյուսական-հնչերանգային նույնություններ: Այդ պատկերների անընդհատ կրկնվող, վերակրկնվող շարքերը համընկնում են և մնում սկզբից ևեթ վերջրած կառուցվածքի սահմաններում: Ստացվում է ռիթմական մեծ միությունների՝ տների մոտավոր նույնական տեսք, որի հետևանքով առաջանում է խոսքի միաձայն մեղեդայնություն:

Սահյանը ևս ունի վանկաշեշտական համակարգի գործեր («Մաճկալ», «Թումանյանի հայրենիքում», «Լենինի պողոտան Պեկինում», «Պոետի հրավերը», «Ջեր կալի մեղրը ոսկե»), որոնք համընկնում են նրա բանաստեղծական խառնվածքին՝ զրսեորելով իրեն բնորոշ բառակրկնությունների և խոսքը ներքուստ հնչյունական դաշնակով ամրացնելու յուրահատկությունը: Նման կառուցվածքը նպաստում է խոսքի ներքին համաչափության պահպանմանը, որը նույնպես բնորոշ է նրա խոսքին:

7

Մեծերին վայել մուտք ունեցավ Պ. Սևակը. «Անմահները հրամայում են» (1948) գիրքը միանգամից զգալի դարձրեց նրա բերած թարմությունը և դժվար չէ առաջին իսկ բանաստեղծություններից կռահել, որ Պ. Սևակը սկսում էր այնտեղից, որտեղ կանգ առավ Ե. Ջարենցը: Այդ են վկայում թե՛ դեռևս 1942 թ. «Սովետական զրականություն» ամսագրի № 7, 8-ում տպագրված առաջին բանաստեղծությունները, թե՛ այն տարիներին գրած և մինչև այժմ անտիպ «Աղոթքները» (այս մասին տե՛ս 14, 41) և թե՛ առաջին գրքի գործերը: Նա կարողացավ ճիշտ գտնել կյանքի, ժամանակի զարկերակը և բանաստեղծական ներքին ոգին վերաբերել դարաշրջանի համար կարևորություն ունեցող լուրջ հարցադրումներով: Սևակի բանարվեստում նվազում են չափածո խոսքին բնորոշ շատ պայմանականություններ, խոսքը դառնում է ծանրակշիռ, տարողունակ, զգացումը ունեցողության ճառագայթներով թափանցում ու դիպուկ, ճիշտ գույներով վերարտադրում է կյանքը: Պ. Սևակը սկզբից ևեթ զգաց ժամանակի շունչը և իր մեծ նախորդի նման դարձավ իր օրերի հատկանշական լծակների հայտնաբերողն ու մարդկային կենսափոխության փայլության մեկնաբանը:

...Օ՜, չեմ կարող երբևր իմ բարեկամ,
Հետո մնալ ցավից իմ այս դարի,
Մարդկության սին բախտից, եթե անգամ
Իմ լույսն իր խավարում անգարձ մարի... (120, 21):

Քն այս՝ «Լինել, թե չլինել», թե «Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Զղջում», «Նրանք, որոնց հետ ես պայքարել եմ մարտում» բանաստեղծություններում տարերքի հորդման և հղացումի կերպավորման մեջ Զարենցին հիշեցնող ինչ-որ բան կա («Զղջում»-ը նկատելիորեն կրում է նաև Ա. Յարճանյանի խռովահույզ տարերքի ազդեցությունը)։ Այդ կապն արտաքին բան չէ, որը ցույց տրվի միայն երկուստեք կատարվող մեջբերումներով։ Այդ կապը աշխարհն ու իրերը արժեքավորելու, երևույթներն ու վիճակները զգալու մեջ է։

Սեակի պոեզիայում առաջատարը միտքն է, խոհը, որի հետևանքով խոսքի մեջ գերիշխողը դառնում է տրամաբանական երակը։ Այդ պատճառով նրա ստեղծագործական ոգուն խորթ է ավանդական մեղեդայնությունը, որն ավելի բնորոշ է հույճի, զգացմունքի նախահիմքով հորինված բանաստեղծություններին։ Այս տարիներին զրաժ գործերի մեծամասնությունն ունեն տողաշափերի խառը կարգ։ Տողը ծնվում է պատկերի տրամաբանական սերտ զարգացումից։ Վեց վանկանի անդամն այս դրքին բնորոշ է և յուրահատուկ. այդ չափը 4, 5 վանկանի անդամների համեմատությամբ ավելի երկար է ու տարողունակ։ Դա նպաստավոր է երկու տեսակետից. նախ, խոսքի ազատ հորդումն անհարկի չի մասնատվում ու թմալկան կարճ միությունների, չի խաթարվում խոսքի բնական տարերքի զարգացումը և ապա՝ ութմական կարճ միավորները շատ ավելի զգայուն են խոսքի ներդաշնակությունը պահպանելու գործում, քան՝ երկարները, որովհետև, եթե առաջին դեպքում ութմի բնորոշ հատկանիշ է դառնում մեղեդայնությունը, երկրորդ դեպքում դա ինչ-որ չափով բացակայում է, և չափածոն ձևոր է բերում ներքուստ ավելի արձակունակ, չկայունացված զարգացում։ Սեակը չի ձգտում կառուցել համամասնությունները պահպանելու համար խոսքի մեջ խցկել ավելորդ բառեր։ Նա առաջին հերթին հետամուտ է հղացումի ճիշտ ու նպատակասլաց դրսևորմանը։ Դա իրենով պայմանավորում է նաև հնչյունական ութմի և հնչերանգի կերպը։ Հանգի հնչեղությունը հասնում է մոտավոր դաշնակի, երբեմն էլ՝ դառնում այնքան աղոտ ու աննշմար, որ եթե չլինի ութմական առաջին մղումի զգայական իներցիան, ապա կարելի է դրանք նաև չնկատել։ Այս շրջանի գործերում Սեակը չի ձգտում պարտադիր նույնաձայնության, հանգի դաշնակր բանաստեղծության ամբողջական կառուցվածքի մեջ կողմնակի բաղկացուցիչ տարր է և ոչ վճռող։ Նա գիտակցում է կարևոր մի բան, որ ծայրահեղության հասցված հանգի որոնումը խանգարում է բանաստեղծին և նա երբեմն կորցնում է դադափարները և մոտածողությունը լիարժեքորեն բացահայտելու հմտությունը։

ներ: Իսկ Սևակը առաջին հերթին մտքի բանաստեղծ էր, բանական-դատողական հատկանիշների առկայությամբ և հիմքով իր խոսքը շարժման մեջ դնող հեղինակ: Եվ անգամ որևէ պատկեր նկարագրելիս, նա չի սահմանափակվում արտաքին վերարտադրությամբ, այլ մխրճվում է դրա մեջ, բացում ներքին ծալքերը, շարժում միտքը, հայտնություններ անում, որի հետևանքով խոսքի հնչերանգը ձեռք է բերում աղատ, կայունացած ոչ մի շրջանակի մեջ չմտնող բնույթ. ամեն դեպքում այն սերտ պայմանավորվածություն ունի մտքի հոսքի հետ: Այսպիսի հնարանքներն էլ նախանշեցին բանաստեղծական բաց կառուցվածքի առկայությունը նրա պոեզիայում: Խոսքի կառուցման այդ ձևը նորություն չէր, այն կիրառվել էր նաև նրանից առաջ: Կանոնավոր տաղաչափական համակարգի բաց կառուցվածքային տարբերակը օգտագործվող ռիթմական տարրերի տեսակետից առանձնապես նորություն չի բերում: Կրկին պահպանվում է անդամների վանկային համաչափությունն ու հնչյունական ներդաշնակությունը: Դեռ ավելին, եթե փակ բանաստեղծական տան կաղմության մեջ հաճախ կիրառվում են անդամների տարբեր տեսակներ, որոնք 3, 4, 5, 6 վանկանի միավորներ են խառը, բայց կայուն զուգորդությամբ, ապա բաց կառուցվածքի գործերում գլխավորապես իշխում է չափական միատեսակ անդամի ռիթմը (հիմնականում 4, 5 վանկանի): Ի տարբերություն կանոնավոր համաչափ բանաստեղծության մեղեդային հնչերանգի, բաց կառուցվածքը ստանում է ավելի կենդանի, բնական արտահայտչականություն:

Ինչպես նշվեց, Պ. Սևակի ներշնչանքի ոգին շատ ավելի ենթարկվում է բանականությանը, քան սրտի զեղմանը: Ինչ խոսք, որ այս տարբերակումը պայմանական է. բանաստեղծությունը մտքի և հուզի համատեղ ծնունդ է, սակայն յուրաքանչյուր բանաստեղծի խառնվածքի մեջ այդ բաղադրիչները առկա են տարբեր համամասնությամբ: Պ. Սևակի գործերում հուզաշխարհի զգացմունքային շաղախը միշտ էլ առկա է, սակայն խոսքը կաղմակերպողը գրեթե բոլոր դեպքերում դառնում է միտքը, որն էլ առաջ է մղում չափածո խոսքի բաց, աղատ կառուցվածքային տարբերակը: Բանաստեղծության կառուցվածքային այդ ձևը չի ճնշում ստեղծագործողին ռիթմական պարտադիր կայունությամբ, չի խաթարում մտածողության ընթացքը: Խոսքը դառնում է ավելի բնական և ամենակարևորը՝ ստեղծվում է բանաստեղծական մտածողության նոր տեսակ, որը թեև իր տաղաչափական կաղմությամբ ձևավորվում է ավանդական համաչափ-կանոնավոր ձևի քաջքայումից առաջացած տարրերից, այնուամենայնիվ, ծառայում է արդեն նոր նպատակների:

Առաջին գրքում Սեակի բաց կառուցվածքի գործերը («Խոհ ջահելության մասին», «Մասիսները», «Վերջին փոստից», «Քարտեզի առաջ», «Անձնական հարցաթերթիկ») գլխավորապես ունեն 6+4, 6+6 չափական կազմություն: Այդ բանաստեղծությունները սերտորեն կապված են ռիթմական համանման տարրերով հորինված փակ, կանոնավոր կառուցվածք ունեցող գործերի հետ: Բանաստեղծության այդ երկու ձևերն էլ ռիթմական կազմությամբ գրեթե նույնական են, տարբերությունը միայն նրանում է, որ եթե առաջին դեպքում ստեղծվում է բանաստեղծական տուն՝ հանգավորմամբ, երբեմն նաև տողաշափերի նմանությամբ, ապա բաց կառուցվածքի դեպքում այդ տունը քայքայվում է. փաստորեն մենք գործ ունենք ձևի վերակառուցման հետ: Չափական և հնչյունական խիստ սլայմանականություններից ազատված բանաստեղծական ռիթմն ի վիճակի է պահպանելու խոսքի ազատ հորդումը, ասելիքի խոսակցական, ծավալվող հնչերանգը: Բանաստեղծական զգացումը այդ դեպքում խապառ ազատվում է շրջապատույթից, դառնում առաջ մղվող, ճյուղավորվող, զարգացող, բառի, պատկերի խորքերը թափանցող, տարրալուծող:

Բաց-շղթայազերծ կառուցվածքի միանման ոտքերով գրված գործեր Սեակի այս շրջանի ստեղծագործություններում քիչ են հանդիպում: Դրանցից հիշատակելի են «Հարսիդատներ», «Իրիկնային», «Պատերազմ և խաղաղություն», «Մոսկվան—նալհանգիստ», «Ճարտարապետական ցուցահանդեսում», «Դարակեսի երգը» բանաստեղծությունները: Դժվար չէ նկատել, որ չափական ռիթմի ազատ կիրառությունը շատ բանով օգնում է բանաստեղծական հղացումի ներքին լրիվությունը վերարտադրելու գործին, պակասում է արտաքին ճնշումը բառերի վրա, վերանում է ասելիքի երբեմն անհարկի սեղմումը, նվազում է արհեստականությունը:

Երբ իրիկունն է վար իջնում, մութն է խայտում ալիք-այլիք
 Եվ աշխարհի վրա խաղաղ,
 Հապտերները երբ վառվում են, ասես իրրե զգոնություն,
 Ու լուռ թարթվում նվիրական սրտադողով,
 Մինչդեռ, կարծես թե զգալով խոսքի կարիք,
 Խոսվահույզ մի տաղնադով սկսում է սիրտս խաղալ,
 Ես թողնում եմ թուղթ ու գրիչ
 Ու ելնում եմ կրկին փողոց (115, 48):

Սեակը փորձում է հեռու մնալ բանաստեղծության պատկերավորման հնամաշ ձևերից, չափած-կշռված ռիթմի իներցիայից և խոսքը ամբողջությամբ շարժման մեջ դնել սեփական զգացողության մեխանիզմով: Այս մոտեցումը հետագայում ավելի աճեց, ուժեղացավ, դարձավ գերիշ-

խող, ձեռք բերեց իրեն բնորոշ հատկություններ, նրբերանգների և ստա-
ցավ զուտ «սեական ձեռագիր»:

Այս տարիներին Սեակի պոեզիան ևս երկփեղկվեց: Հաջող մուտքին հաջորդեցին «ԱՄՀաշտ մտերմություն» (1953) չափածո վիպակը, որն ընդհանրապես մնաց նրա ստեղծագործության ամենաթույլ կետը և «Սի-
րո ճանապարհ» (1954) ժողովածուն, որի մեջ նույնպես շատ էին թույլ գործերը: Բեմատիկ արտաքին պարտադրանքի մեջ խեղդվեց այն խալի-
ու ինքնատիպ ձայնը, որով նա հանդես եկավ: Այդ գործերի հիմնական
թեմաները սխեմատիզմն էր, որը դուռ էր բացում արհեստականու-
թյունների, կեղծ ու անհիմն բախումների առաջ: «Սիրո ճանապարհ» ժո-
ղովածուի հաջողված գործերում Սեակը շարունակում է չափածո խոսքի
բաց կառուցվածքային հնարանքների կիրառումը: Հետաքրքիրն այն է,
որ այդ տարիներին էմինը և Կապուտիկյանը ևս չափածոյին հաղորդում
էին արձակայնություն՝ դա նկատելի է թե պատկերային համակարգում
և թե ընդհանրապես նյութի պատումի ու հնչերանգի մեջ: Գնալով դար-
գանում է աղատ բանաստեղծական մտածողությունը, որի հետևանքով
խոսքը դուրս է գալիս բանաստեղծական ծանոթ շրջանակներից և որո-
նում դրսևորման նոր ձևեր: Անհատական նրբերանգներով հանդերձ, բա-
նաստեղծության այս ձևը կարևոր քայլ է նոր որակի ստեղծման ճանա-
պարհին: Դա նշանակում է, որ արդեն հասունացել և կազմավորման մեջ
էր գտնվում բանաստեղծության զգացողության ու վերարտադրման մի
նոր սկզբունք:

Պ. Սեակը դարձավ պոետական նոր խմորվող հնարանքների ամե-
նայայն կիրառողն ու զարգացնողը: Նա զգաց, որ հարկավոր է պեղել,
հայտնաբերել ժամանակի պոեզիան և ոչ թե նստել ու նախ, հայեցողա-
կան, թեկուզև անկեղծ ներշնչումով տողեր շարակարգել: Բանաստեղծա-
կան նոր ստեղծվող որակի կազմավորման գործում նա դարձավ իւ սե-
րբնդի հետախույզը, փնջն անց՝ հրա առաջամարտիկը, և ապա հրա դրոշա-
կակիրը: Ամեն քայլափոխի նկատելի է նրա որոնումը, որն աստիճանա-
բար ներսից խարխլում է բանաստեղծության ընկալման կաշտնացած
սկզբունքները և նոր մղում տալիս հասարակական ճաշակին: Այս տարի-
ները Սեակի համար եղան ստեղծագործական որոնումների, գտնելու,
գտածը կորցնելու, նորից վերագտնելու փորձերի, ինքն իրեն ստուգելու,
սեփական ճանապարհը նախանշելու շրջան: Այս ընթացքում արդեն զբ-
վար չէ նկատել Սեակի բանարվեստի դիրքորոշման սկզբունքները, որոնք
խորացան հետազայում՝ ստեղծելով բանաստեղծական խոսքի նոր աս-
տիճան, նոր չափանիշ:

Գրքերով հանդես եկան նաև Վ. Դավթյանը, Հ. Հովհաննիսյանը և ուրիշներ:

Վ. Դավթյանի ստեղծագործության մեջ սկզբից եթ նկատվեց չափածո խոսքի կառուցման երկգիծ ուղղություն. 1) խոսքի համեմատաբար ազատ ձևավորում, կաշկանդումների հաղթահարման միտում, 2) ճշգրիտ ներդաշնակության պահպանում և խոսքի խիստ մեղեդայնացում: Հետաքրքիրն այն է, որ այդ սկզբունքը պահպանվեց և շարունակվեց նրա ստեղծագործական ամբողջ ճանապարհի ընթացքում: Եթև առաջին խմբի մեջ մտնող գործերում (օրինակ, «Առաջին սեր» գրքից՝ «Հարազատներ», «Զինվորը», «Մոսկվա», «Գրոհից առաջ» և այլն) ձգտում կար թոթափելու ռիթմական համաչափ կայունությունը և ձևոք բերելու պատումի համեմատաբար ազատ, պատմողական, խոսակցական հնչիրանդ, ասպ երկրորդ խմբի բանաստեղծությունները (օրինակ՝ «Երգ տան մասին», «Հայաստան» և այլն) կառուցելով ավելի համաչափ են, դրանցում խոսքի ռիթմական առաջին շարժումը տնօրինող է, մինչև վերջ իր սկզբնական կերպը պահպանող: Դիմենք օրինակների.

Հետո ցուրտ էր: Անձրև

եվ աշխարհի վրա

Խոնարհվել էր աշնան երկինքն ամպած,

Եվ գյուղերի միջով հրդեհված ու ավեր

Զգվում էր նահանջի դաժան ճամփան (26, 14):

Հակադրության մեջ վերցնենք «Հայաստան» բանաստեղծության առաջին տունը.

Իմ լեռները աստղամերձ խենթ խոյանքներն են հոգւտ,

Որ փոթորկվել են վշտից ու կապույտում քարացել,

Իմ անդունդներն իմ մթին իմ անկումներն են խորունկ,

Որ դարերով ցատումիս հեղեղներն են շառաչել (24, 229):

Եթև վերջին դեպքում տողաշարքերի համաչափ $(4 \div 3) + (4 + 3)$ կարգը հանդալին համեմատաբար հնչեղ օղակումով ստեղծում է ռիթմական ամուր, փակ միություն՝ բանաստեղծական տուն, որը պարբերաբար կրկնվում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ, ասպ առաջին դեպքում նման փակ ամբողջական միությունների ռիթմական հաճախականությունը բացակայում է, ստեղծվում է բաց կառուցվածք, որի մեջ տողաշարքերի չափական անկանոնությունը, հանդալին աղոտ դաշնակը, պատկերային

համակարգի անհամաչափ զարգացումը, մտքի հոսքը, որը երբեմն առաջացնում է տողանցում¹ քայքայում են այդ կառուցվածքը և խախտում ռիթմական համանմանությունը: Բայց կառուցվածքի դեպքում թեև ռիթմական տարրերը մոտավոր նմանություն ունեն, բայց նախապես ընդունելով անկանոն, չհավասարակշռված կարգ, ստանում են ավելի ազատ, միակերպությունից զերծ կիրառություն: Եվ հետո, նկատելի է, որ երկրորդ դեպքում շատ են բառերի փոխաբերական կիրառություններն ու մակդիրները, խոսքը կարծես ձգտում է ստանալ նկարչական լուծում, իսկ առաջին օրինակում գերիշխում է խոսքի իրապատում տարրը, և ասելիքը ոչ թե պատկերավոր գունագեղություն է, այլ՝ զրույց, խոհերի սովորական ընթացք: Պահի ընկալման ու վերարտադրման այս առանձնահատկությունը շատ բանով պայմանավորում է նաև խոսքի ռիթմական բնույթը:

Հաջորդ՝ «Աշխարհի առավոտը» (1950) և «Ճանապարհ սրտի միջով» (1953) գրքերում թեև առկա են հաջող գործեր, այնուամենայնիվ, ժամանակի պարտադրանքը նրա վրա ևս վատ ազդեցություն է գործում: Գրական քննադատությունը համեմատաբար լավ գնահատեց «Ճանապարհ սրտի միջով» պոեմը: Ն. Զարյանը, խոսելով այս պոեմի մասին, վիճելի բացատրություն է տալիս տաղաչափական կառուցվածքին: Պոեմից սրտը տողեր մեջ բերելով.

Բայց հերոսի կյանքը մահով չի ավարտվում
Եվ անկարող ես դու վերջակետը դնել:—

նա գրում է. «Բանաստեղծությունը գրված է յամբական վեցոտնյա կամ «ալեքսանդրյան» կոշված տաղաչափությամբ... Բայց բանաստեղծը հաճախ կոպիտ կերպով խախտում է այդ շափը և ստեղծում ռիթմական խորդուբորդություններ»: Մեջբերված երկրորդ տողը այսպիսի բաժանման ենթարկելով՝ Եվան—կարող—ես դու վերջակետ—տը դնել, նա ավելացնում է. «Դժվար չէ նկատել, թե ինչքան կոշտ ու անբարեհնչուն է վերջին անապետը՝ «տըդնել» (ՍԳԱ, 1954, № 11, էջ 126):

Ն. Զարյանը տողերը ենթարկել է կամայական բաժանման, որի հետևանքով խաթարվել է ռիթմը: Բոլոր դեպքերում, ինչքան էլ բառերն ու բառակապակցությունները ռիթմական ոտքերի բաժանվելու համար ենթակա լինեն ճեղքման, այնուամենայնիվ, բառերը ևս ունեն ռիթմական միավորի դեր և նրանց վրա է ձևվում խոսքի հնչերանդը: Իսկ դա հաշվի չառնել՝ նշանակում է խաթարել ռիթմը: Պոեմն ունի վեց վանկանի երկանդամ չափական բաժանում, և նման մոտեցման դեպքում վերանում են բոլոր «ռիթմական խորդուբորդությունները»:

Դավթյանը ևս ունի վանկաշեշտական տաղաչափական համակարգով գրված գործեր, որոնցից հիշատակելի են «Սևանի վրա», «Ալիքը խփում ու տանում է նավակը», «Վիեննական սնտառի հեքիաթը», «Զինվորի նամակը» բանաստեղծությունները: Եռավանկ ոտքերը ավելի մաքուր, անխառն վիճակում են հանդիպում «Գնացքում» բանաստեղծության մեջ, որը հետաքրքիր է նաև նրանով, որ եռավանկ միավորներն ունեն հազվադեպ պատահող հնգոտնյա կիրառում: Մ. Աբելյանը այս տեսակի միայն մեկ օրինակ է հիշատակում՝ Վ. Տերյանի «Մոռանալ...» բանաստեղծությունը (2, 203): Վ. Դավթյանի գործը հետևյալն է.

Ու երբե՛ք, / ու երբե՛ք / շմբնի՛ / թող հոգի՛ն / բո՛ւ բարի՛,
Եվ մանկի՛կին այս ննջի՛ / թող հանգի՛ստ՝ / հոգում լո՛ւս / ու երա՛զ:
(25, 21)

2. Հովհաննիսյանի առաջին գրքում («Իմ կյանքի երգը», 1948) համեմատաբար հաջող էին «Սուրբ դափնու վրա» շարքի գործերը: Որոշ բանաստեղծությունների մեջ նա գտել է ասեղիքի այն կենսական սաղմը, որը կարողանում է իր մեջ կուտակել զգացմունքային լիցքեր, բառերին հաղորդել ազդեցության կշիռ: Հիշատակելի են «Մեռնող զինվորը», «Սի օր կնստեմ, կպատմեմ քեզ» գործերը և այդ տարիներին գրված, բայց ավելի ուշ տպագրված «Ծանր քայլերդ»-ը.

Մենք ղեռ նահանջում ենք, մենք ղեռ նահանջում ենք
Ճամփաների եզրով, ճամփաները շեղած...
Իսկ մեզ քաջերի տեղ հիշում ու կանչում են
Հեռվից մի հայր, մի մայր, մի երեխա (59, 131):

Զկան ավելորդություններ, ասեղիքը խտացված է և անընդհատ հոսում է առաջ՝ ներքաշելով իր մեջ կյանքի նոր փաստեր: Եվ միայն «Մենք ղեռ նահանջում ենք, մենք ղեռ նահանջում ենք» տողի պարբերական կրկնությունն է ազդարարում պահի քայլ առ քայլ ահագնացող ծանրությունը, հիշեցնում, վերհիշեցնում ելման այն վիճակը, որից իր սկիզբն է առնում խոսքի հոգեբանությունը: Խոսքի հոգեբանությունն էլ պայմանավորում է բանաստեղծության ռիթմական-հնչերանգային տոնայնությունը, հատկապես հնչերանգային, որովհետև ռիթմական մնացած բաղադրամասերը ձևված են այդ հնչերանգի վրա և ծառայում են դրան: Բանաստեղծական ներդաշնակ տների մեջ խոսքի նյարդային-հուզական լարումը թուլացնում է մեղեդայնություն կրգեցիկ զգացողականությունը և թողնում չղազրգիւ տրամադրությանը բնորոշ անընդհատ ձգվող լարի տպավորու-

թյուն: Բանաստեղծության մեջ ամեն ինչ պայմանավորված է խոսքի հոգեբանական լարումով:

Այդ տարիներին գրած մնացած գործերում (ներառյալ «Երկրորդ հանդիպում» գիրքը) հիշարժան քիչ բան կա պոետիկայի, տաղաչափության տեսակետից: Անդամավոր կառուցվածքի հայտնի սխեմաները չեն ստանում առանձնահատուկ հնչերանգ, չեն տարրորոշում իրենց դիմազրծով:

Նրա ստեղծագործության յուրահատկությունները համեմատաբար ամբողջական դրսևորում ունեցան «Հրաշալի ալգեպան» (1956) գրքում:

Հ. Հովհաննիսյանը ձգտում է երգեցիկ-մեղեդային ուղիով: Այս առումով նրան ամենից բնորոշը հնչերանգի մեղմությունն է, հանդարտությունը, ղգացումի աստիճանական ու տեական ղարգացումը: Այդ յուրահատկությունները դրսևորվում են ամենատարբեր տրամադրությունների մեջ. լինի դա հիացական ու պաշտամունքով լի հայացք բնության նրկատմամբ, թե մարդկային հոգեվիճակի տարբեր ծալքերի բացահայտում:

Վերջալույսի պահին, երկնքի տակ կապույտ

Ճախր են անում երկու աղավնիներ ճերմակ.

Վարումանն ու մարին, որ ղվարթ ու անփույթ

Մեկ իրար են ձալիս, մեկ հեռանում արագ (59, 354):

Խոսքի դրսևորման այս մեղմությունը ստեղծագործական խառնվածքի արդյունք է, դրան համապատասխան ձևավորվում է տաղաչափական կարգը. անդամավոր շափական ուղիով ամեն դեպքում ձգտում է հասնել կառուցվածքային ներդաշնակության, տողամիջյան դադարի երկու կողմերի հավասարակշռության:

Հ. Հովհաննիսյանի այս գրքի գրախոսականում Ն. Զարյանը առաջնորդվելով իր վիճակի մոտեցմամբ, կրկին ակնարկում շափ է համարում վեց վանկանի երկանդամ բանաստեղծական տողը (ՍԳ, 1957, № 4, էջ 171):

Հ. Հովհաննիսյանի հաջորդ գրքերում պահպանվեցին խոսքի տաղաչափական կառուցվածքի այն հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք բնորոշ էին այս շրջանի գործերին: Նրա պոետիկայի համար կարևոր է նշել երգեցիկ-մեղեդային բանաստեղծական կառուցվածքին բնորոշ մի քանի ընդհանուր հատկանիշներ: Նա ևս կիրառում է շարահյուսական-հնչերանգային տեսակետից ամփոփ տողեր, որոնք որպես ուղիղ հատուկություններ մեծ մասամբ համընկնում են որևէ ավարտուն պատկերի:

Տնատումը միշտ էլ կայուն է՝ տողերի միանման շափական հերթագայությամբ և հանդային օղակումով ամրապնդված:

Հ. Հովհաննիսյանի երգի ուղին սկզբից ևեթ շարժվեց միևնույն հունով: Կանոնավոր, ծանոթ ձևերի մեջ նա մնաց բանաստեղծական մոտաժողովյալ միևնույն դիրքերի վրա և աստիճանաբար կատարելագործեց իր վարպետությունը:

1946—1954 թվականների սովետահայ պոեզիայում, տաղաչափության մեջ գերիշխող երգեցիկ-մեղեդային քնարերգության կողքին աստիճանաբար ձևավորվում է խոսքը կանոնավոր տաղաչափական կառուցվածքից ազատելու միտումը: Կատարվում են բանաստեղծական կանոնավոր ձևերի վերակառուցման, նոր ուղիների որոնման փայլեր:

Ջարգանում է նաև երգեցիկ-մեղեդային քնարերգությունը, որի տաղաչափական կառուցվածքը նոր սերնդի բանաստեղծների կողմից ևնթարկվում է վերանայումների, մաքրվում հնամաշ հնարանքներից:

Այս շրջանում հաստատվեց և պոեզիայի առաջատար ուժ դարձավ երիտասարդ բանաստեղծների մի ջոկատ, որոնք, ըստ Ն. Զարյանի բնորոշման, «իրար ոչ նման են և ոչ էլ հավասար: Ամեն մեկն ունի իր ձայնը և իր ուժը, բայց յուրաքանչյուրը յուրովի տաղանդավոր է և յուրովի խորոտ է կատարելագործման» (ՍԳԱ, 1954, № 11, էջ 119):

ՍՏԵՂԾԱԴՈՐԾԱԿԱՆ ՎԵՐԵԼՔ ԵՎ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԲԱԶՄԱՉԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
(1955—1975)

1

1950-ական թթ. կեսերից երկրում կատարվող պատմական տեղաշարժերի հիման վրա գրականության մեջ կատարվեցին արմատական փոփոխություններ. հաղթահարվեցին կաշկանդումները, սխեմատիզմը: Գրականությունն ընկավ բնականոն ընթացքի մեջ, առաջադրվեցին դեղատիպական նոր պահանջներ: Կեղծ, շինծու ներշնչանքը իր տեղը զիջեց թափանցող, կյանքի նրբերանգները վերհանող հայացքներին:

Այս շրջանում թեև շարունակեցին բանաստեղծական իրենց վաստակն ամբողջացնել Ն. Զարյանը, Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը, Հ. Շիրազը և ուրիշներ, այնուամենայնիվ, առաջնությունն անցավ 40-ական թթ. տարբեր տարիներին հանդես եկած սերնդին, որը ստեղծեց գրական նոր մակարդակ, առաջ մղելով անհատական նկարագիր ունեցող այնպիսի անուններ, ինչպիսիք են Պ. Սևակը, Հ. Սահյանը, Վ. Դավթյանը, Ս. Կապուտիկյանը, Գ. Հմինը:

Սովետահայ պոեզիան այս տարիներին շնչեց առողջ մթնոլորտ և արդյունքը բարձր եղավ: Պոեզիան ընկավ բանական-քննական հայացքի տակ և զգացվեց, որ ինչ-որ նվիրական ձայն միշտ մնացել է փականքի տակ, մղվել էտին անկյունները: Իսկ երբ այդ ձայնը հորդել է որպես մաքուր հայրենասիրություն, հեռու մնալով ճառից ու սխեմատիզմից՝ ապա որակվել է նացիոնալիզմ, իսկ երբ այդ ձայնը սիրո քնքշանքն ու ներաշխարհի խոհերն է հրապարակ հանել, ապա բազում ստորացուցիչ մակնիշներ են փակցվել նրան, ու այդ ձայնը աստիճանաբար հտ է մղվել, դադարելով մարդկանց միջև գեղարվեստական կասկ լինելուց: Ահա այդ փակված ձայնի պոռթկումն էր, որ վերախմաստավորեց պոեզիան, այն կապեց կյանքին և ճշտեց նրա ընթացքի մայրուղին՝ մահացու

ասպետակ հասցնելով հատկապես 1948—1953 թթ. պոեզիային, նրա մակարդակին ու տեսական խարխուլ հիմքերին:

Բովանդակության հետ ունեցած փոխկապակցվածության հետևանքով փոխվեցին նաև ձևի, մասնավորապես տաղաչափական կառուցվածքի նրբերանգները՝ ղեղարվեստական խոսքի այդ ժանրի ղարգացման մեջ բացելով նոր հնարավորություններ:

2

Ն. Զարյանի տաղանդը նոր թափով դրսևորվեց վերջին՝ «Ապստում եմ քեզ» (1968) գրքում: Այս գրքով բանաստեղծը կարծես մի նոր հուն է մտնում և ժամանակի շնչառության հետ աշխատող նրա միտքն ու ոգին կրկին դրսևորում է հատկանշական առանձնահատկություններ: Տարիներ առաջ, դեռևս 1955 թ. ասված ներման այն խոստովանությունը, թե՝

Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,

Դու ինձ ների՞ր, իմ ժողովուրդ... (37, 113).—

այս գրքում հատուցվում է ազնիվ, ճշմարիտ գործերով, որոնք նոր որակ են ստեղծում իր իսկ պոեզիայում և դառնում 60-ական թթ. պոեզիայի վերելքի խորհրդանիշ ուղեցույցներից մեկը: Այս գրքում նրա խոսքը խոստովանության աստիճանի անկեղծ է և նկրդործող:

Ն. Զարյանի հիմնական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ ժամանակը նրա համար արժեքավորվում է օրվա խնդիրներով, անուններով, այդ է պատճառը, որ նրա շատ ու շատ գործեր այսօր հիշվում են սոսկ պատմական տեսակետից, իսկ այն գործերը, որոնք դիմացան ժամանակի քննությանը, շատ դեպքերում օրվա ոգին արտահայտելու տեսակետից նմանը չունեն: Այս տեսակետից ժամանակի մտածողության, հոգեբանության հետ սերտ կապի մեջ են նաև նրա վերջին գրքի գործերը: Ինչ-որ դառնացած, նեղացած զգացողություն կա այդ երգերում, կա վախ ու կասկած իր երգերի հանդեպ, որոնք կարծես խորթացել են մարդկանց և էլ չեն քայլում նրանց հետ: Երկմտանքն ու կասկածը նրան մղում են խոսքի արժեքի վերաիմաստավորման, ժամանակի միջով անցած, փոփոխված շատ ու շատ մոտեցումների վերանայման: Նրա խոսքը այս գրքում առավել չափով լցված է անկեղծությամբ և մի տեսակ սրտի պարտք է մարդկանց ու աշխարհին:

Շարունակելով տաղաչափական բաց կառուցվածքի չափական, հնչյունական, հնչերանգային միապաղաղություններից ղերծ խոսքը,

նա վերջնականապես հաստատում է տաղաչափական մի որակ, որն իր ստեղծածն է, իր սեփական նորամուծությունը: Նրա խոսքը ոչ երգ է, ոչ մեղեդի, ոչ էլ կշռույթից դուրս ծավալվող անպարագիծ ճախրանք. դա համադրական ձև է, որի մեջ ռիթմական համանման երակների համընկնումն ու միավորումը չի վերաճում ներդաշնակության, միաժամանակ, ռիթմական շարժման բազմընթացությունը չի մոտենում լրիվ ազատության և չի էլ ձգտում դրան: Պատկերային ազատ մտածողությունը, ասելիքի շարժուն բնույթը իրենց բնական, անարգել դրսևորմանը համապատասխան գտնում են բնորոշ ձև: Կանոնավոր, սակայն անհավասարակշիռ ռիթմական տարրերի բաց, մի տողը մյուսով չալայմանավորված օգտագործումը նրա խոսքին հաղորդում է անարգել թափ, որն իր ընթացքի մեջ բնավ չի ձգտում կայունացման, իսկ ամբողջության մեջ համանմանությունների ձևով ունի որոշակի կայունություն: Վերջնենք մի հատված «Ասք Անդրանիկ զորավարի» դործից.

Ինչո՞ւ դու չիմացար, որ այս Վարդանը	$11 = 6(3+3) + 5$	a
Նույն Վարդանն էր: Ինչ արած,	$7 = 4 + 3$	b
Որ կուսակից էր այժմ այն մարդկանց,	$10 = 5 + 5$	b
Որոնց մերժել էիր ատելությամբ խորին	$12 = 6 + 6$	c
Քո ցասակոծ հոգու արդար բոցով:	$10 = 6 + 4$	d
Եվ նա դիմեց քեզ ոչ նրանց կոչով,	$10 = 5 + 5$	d
Այլ իբրև ճակատող զինվորը՝ զինվորին:	$12 = 6(3+3) + 6(3+3)$	c
Ինչո՞ւ քո մեծ հոգին մնաց անշարժ	$10 = 6(3+3) + 4$	e
Նրա սազնապալից կանչի հանդեպ:	$10 = 6 + 4$	f
Ինչո՞ւ դու չիմացար,	$6(3+3)$	e
Որ Փամբակի ճակատամարտը	$9 = 4 + 5$	j
Ճակատագրական	5	e
Եվ բախտորոշ էր առավել, քան թե	$10 = 5 + 5$	i
Հազար անգամ երգված այն Ավարայր:	$11 = 6 + 5$	j

(45, 165)

Տաղաչափական այս համակարգը՝ չափական միավորների, հանդիսանշանության ու դասավորության խառն օգտագործմամբ, ինչքան էլ նման լինի «Ձայն հայրենական»-ին և համանման այլ գործերի, այնուամենայնիվ, ունի որոշակի տարբերություն: Տարբերությունն այն է, որ այս գրքում ավելի ազատ ու արձակ է բանաստեղծի խոսքը, նվազել են բանաստեղծական պալայմանականությունները, նա, կարծես, ուղղակի դրուցում ու պատմում է որևէ բան: Ու թեև ռիթմական տարրերի կառուցվածքով այս գործերը համարյա չեն տարբերվում հներից, բայց և այնպես արձակայնության առատությունը հնչերանգային և արտասանական նոր որակ են մտցնում խոսքի մեջ: Նշելին այն է, որ «Սպասում

նմ քեզ» գրքի ռիթմական որակն ստեղծվեց աստիճանաբար և դրսևորվեց որպես որոնումների զարգացման վերջնական արդյունք: Այս ձևը ստեղծվեց նախ երգեցիկ-մեղեդային բնույթի բանաստեղծությունների մեջ շարժուն խոսքին բնորոշ տարրերի ներթափանցումով (փոփոխական, անկալուն հատած, տողանց), ապա իսպառ մերժվեցին երգեցիկ կրկնաբերման առանձին տարատեսակները, դուրս մղվեցին սոսկ չափի ու հնչյունական դաշնակի համար ներմուծված բառերը, բանաստեղծական տողերը դարձան անհավասար, վերացավ ներքին համաչափությունը, շղթայավերժվեց փակ կանոնավոր տունը և այս փոփոխությունների ներքին աստիճանական զարգացման ընթացքում ստեղծվեց խոսքի տաղաչափական կառուցվածքի ձևուն ու յուրօրինակ մի տարատեսակ: Տաղաչափական այդ որակը ստեղծվեց հիմնականում պատերազմի տարիներին: Հետագայում խոսքի կառուցման այդ ձևը կայունացավ և մշակվեց ռիթմական զգացողության մի տեսակ, որը, պահպանելով չափածո կառուցվածքի հիմնական առանձնահատկությունները, միաժամանակ նրա մեջ ներծուլեց բնական լեզվին բնորոշ ազատ տարրեր՝ ստեղծելով մի համադրություն, որը Ն. Զարյանի նվաճումն է:

Գ. Սարյանը այս տարիներին քիչ ստեղծագործեց: Բանաստեղծությունների հետ մեկտեղ գրվեցին դրամատիկական երկեր: Վեջինները՝ «Հատուցում» (1966, հետագայում՝ «Գուրգեն Զորավար») և «Գրիգոր Դերեն» (1967), որոնք գրված են հինգ վանկանի անդամի ազատ ծգտագործման չափական ռիթմով, նշելի են այն տեսակետից, որ զրանցով Գ. Սարյանի խոսքի մեջ ի հայտ է գալիս ազատ, խոսակցական հնչերանգ. դրան նպաստում են տատանումները (անկանոն հաջորդականություն 10, 5 վանկանի տողեր), տողանցի դեպքերը և հանգի բացակայությունը (եղած հանգերը կարգավորված ու կայուն չեն): Նրա խոսքը այս գործերում զերծ է իրեն բնորոշ մեղեդայնությունից: Դրամատիկական երկի պահանջները նրա համաչափորեն կրկնաբերվող խոսքի մեջ մտցնում են ազատ շարժում:

Գ. Սարյանի քնարական երգերին այս շրջանում ավելացան թևերիչ, բայց ուշադրության արժանի և բանաստեղծի էությունը բյուրեղացնող կատարյալ գործեր՝ «Հեռանալուց առաջ», «Մայրամուտի ժամանակ», «Քրիդանթև», «Ես աշխարհից կգնամ» և էլի մի քանիսը: Հատկապես դրանցից մեկը՝ «Մայրամուտի ժամանակ»-ը շատ հատկանշական է.

Մայրամուտի ժամանակ արևը թույլ է լինում,
Հողմերը ծուլլ են լինում մայրամուտի ժամանակ.
Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուռ են լինում,
Կանչերը զուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արևն անցնում է, զնում,
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեռվում կապույտ լուակյաց միայն մի սար է մնում,
Անհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ (107, 240):

Բանաստեղծությունը կառուցված է բառային, շարահյուսական, հնչերանգային համանման կիսատողերի կրկնաբերման ութմով: Ներքին հանգերը, վերջնահանգերը, հնչյունական կաղմի նույնաձայն ընթացքը ներդաշնակ չափաբերմամբ ստեղծում են խոսքի մի աիպ, որը իրոք երդ է, մեղեդի: Խոսքի զգացողության այս ձևը, որ առաջին իսկ գործերից բնորոշ է եղել Գ. Սարյանին, այս և համանման բանաստեղծություններում դրսևորվում է կատարյալ բյուրեղացմամբ: Հրաշալի է գտնված բանաստեղծական պահը, որի մեջ ծավալվում են աշխարհի հետ հաշիվները փակած և անխուսափելի հեռացման զգացում ապրող մարդու թախծոտ տրամադրությունները: Քննադատներից մեկը ժամանակին մի դիտողություն է արել. «Զարմանալի է, բայց փաստ է, իրական թեմաներ մշակելիս երբեմն նա կարծեք թե հեքիաթ է շարադրում—այնքան այդ թեման կորցնում է իր արյունը և կոնկրետությունը» (ՍԳԱ, 1947, № 2, էջ 102—103),—դիտարկումը ճիշտ է, արժեքավորումը՝ սխալ: Իրոք, Սարյանի պոեզիայում հեքիաթային ինչ-որ բան կա, առօրյա, սովորական դեպքերը նա մեկնաբանում է հեքիաթային մոտեցմամբ, բայց սրանք բնավ էլ անարյուն գործեր չեն: Իրոք, կարծեք հեքիաթ է այս գործը, հրաշալի հեքիաթ կյանքի մայրամուտի, մեռնող արևի, անպատասխան, իզուր կանչերի և հեռվում իջնող անհուն խավարի մասին:

Նա կարողանում է գտնել տրամադրության, հոգեվիճակի մեղեդին և իրական որևէ պահի վերապրումը կազմակերպել բառերի ներքին ութմական կարգավորման այնպիսի կառուցվածքով, որ այդ ամբողջությունը դադարում է սոսկ բառային կազմ լինելուց և դառնում խոսքի ու մեղեդու խառնուրդ: Հանգիստ ու հանդարտ է դարգանում նրա խոսքը, առանց ջղաձգումների, առանց նյարդային լարվածության, տող առ տող ստեղծվում է մի այնպիսի հուղական-զգացմունքային մթնոլորտ, որը համակում է ընթերցողին և ներգործում նրա վրա: Դա ստեղծում է անչափ նկատելի խոսքի ներդաշնակություն՝ թե՛ տողի մեջ, թե՛ տան մեջ և թե՛ ամբողջ բանաստեղծության մեջ: Վերոհիշյալ օրինակում, ամբողջ

բանաստեղծութեան մեջ, համաշափորեն կրկնվում է «Մայրամուտի ժամանակ» արտահայտությունը, իսկ բանաստեղծության տողերը ներքուստ համամասնաբար բաժանվում են միանման կիսատողերի, որոնցում կրկնվում են նույն բառերը, նույն հնչյունական ձևերը, նույն շափն ու շարահյուսական, հնչերանգային կառուցվածքը: Մեկ տիպով կարելի է ձևականացնել «արևը թույլ է լինում», «հողմերը ծուլ են լինում», «հանդերը լուռ են լինում», «կանչերը զուր են լինում», հաջորդ տան մեջ՝ «արևն անցնում է, գնում», «մի այլ աշխարհ է գնում», «միայն մի սար է մնում», «անհուն խավար է մնում» արտահայտությունները: Առաջին ռիթմական պարբերության կազմավորումից հետո, այդ ձևը դառնում է կայուն և խոսքի հետագա ընթացքում արդեն իր տիպը պարտադրում պատկերի ստեղծմանն ու բառերի դասավորությանը: Հակառակ դեպքում երգեցիկ-մեղեդային տոնայնության սահմանումով հանդերձ խոսքի մեջ կարող են ներմուծվել տվյալ բանաստեղծությանը ոչ բնորոշ տարրեր: Այս դեպքում նախապես ընտրված կայուն ձևից կատարվող չնչին շեղումն անգամ խաթարում է գործի ոգին: Կրկնաբերմամբ կառուցվում է միայն հուղական խոսքը. և իզուր չէ, որ մասնագետներից շատերը իրավացիորեն հակված են այդ նույնատեսակ կրկնաբերումների արմատները տեսնելու հուղականության մեջ, որն ուղեկցում է զգացմունքների դրսևորմանը, այն հասցնելով ծայրագույն լարվածության (175, 37):

Եթե ամփոփելու լինենք Գ. Սարյանի ստեղծագործական մասին ասվածը և փորձենք նրա ստեղծագործության օրինակով ներկայացնել երգեցիկ-մեղեդային քնարերգության ռիթմական հիմնական առանձնահատկությունները, ապա այն կունենա այսպիսի տեսք.

1. Ռիթմական պարբերության խիստ ներդաշնակություն.

ա) շափական նույնալիք շարժում (հիմնականում միաշափ կամ երկշափ),

բ) հնչյունական օղակումների հաջորդական ճիշտ համակարգ,

գ) շարահյուսական-հնչերանգային համանման կառուցվածք:

2. Կրկնակների օգտագործում.

ա) բառային (բառերի, բառակապակցությունների, տողերի կրկնություն),

բ) հնչյունական կրկնակներ (ներքին հանգ կանոնավոր և անկանոն դասավորությամբ, վերջնահանգ, հնչյունական ցանց),

գ) շարահյուսական-հնչերանգային, կառուցվածքային կրկնակներ:

3. Զգացումի խիստ համաչափ դրսևորում, որից էլ բանաստեղծության մեջ պատկերային հյուսվածքի միատեսակ ձևավորումը:

4. Ռիթմական միավորներին՝ կիսատողի, տողի ռիթմական պարբերության լրիվ համընկնում պատկերի, ասելիքի փակ, ամբողջական, համեմատաբար ավարտուն վիճակի հետ, որից էլ՝ տողանցի իսպառ բացակայությունը:

Քանի որ բառային կրկնակները Գ. Սարյանի պոետիկայում ունեն նշանակալի կիրառություն, ավելորդ չի լինի ներկայացնել դրանց հիմնական տեսակները.

1. *Խառը, անկանոն, պատահական կրկնություններ:* Այս դեպքը կա դրեթե ամեն բանաստեղծության մեջ:

2. Պարուրած կրկնություն.

Քո օրերը քարձրանում են,
Բարձրանում ու շողշողում են,
Շողշողում ու զուրգուրում են,
Գուրգուրում են քեզ (107, 82):

3. *Խաչաձև կրկնություն.*

Ես իջնում եմ ձորը, դու բարձրանում ես վեր.
Դու բարձրանում ես վեր, ես իջնում եմ ձորը (107, 87):

4. *Հակադիր կիսատողերի կրկնություն.*

ա) —————

..... —————

Երբ իմ տունը կգաք դուրս ու տանը չեմ լինի ես,
Դռները բաց կգտնեք, երբ իմ տունը կգաք դուրս... (107, 33):

բ) —————

—————

Նվազում ես, աղջիկս, դաշնակահար երեխա,
Դաշնակահար երեխա, հնչյունների սիրահար... (107, 70):

5. *Անընդմեջ կրկնություն (կան տարբեր տեսակներ).*

Դու կանչում ես, դու կանչում ես,
Դու կանչում ես — արի տուն... (107, 122):

6. *Տողընդմեջ կրկնություն.*

ա) լրիվ տողի կրկնություն. տե՛ս «Հոգնած նայում եմ հս» բանաստեղծությունը,

բ) Երկրորդ կիսատողի կրկնութուն.

Առունկը, երբ հա անցնի ձեր մոտով,
Ասացեք նրան իմ սիրո մասին,
Հովեր ձեզ հանձնեմ սիրտս կարոտով,
Լուր տարեք նրան իմ սիրո մասին... (107, 59):

7. Որպես հանգաբառ.

Մեր Արաղած սարը մեզ հետ
Իր վեհ հմայքն է նամփում լեզ.
Կապույտ Սևանն իր հովի հետ
Անուշ ծփանքն է նամփում լեզ (107, 318):

8. Տառն տարբեր մասերում, ամբողջ բանաստեղծության մեջ համապատասխանաբար միշտ նույն տեղում.

Այնտեղ վերջալույս է, արևն է մահանում,
Ես զգում եմ նրա հերք մահացողի.
Այնտեղ վերջալույս է. և ասողերն են ելնում
Որպես արցունքները մահը ողբացողի... (107, 289):

9. Տունը օղակող կրկնություն.

Պոկում եմ ես այսօրվա ֆո քերթիկը, օրացո՛ւյց,
Խինդաշաղախ թախիծով, հաճույքով եմ սրկում ես,
Ինչպես աշնան մի տերե ու վարդի թերթը ինչպես,
Պոկում եմ ես այսօրվա ֆո քերթիկը, օրացո՛ւյց (107, 74):

10. Նույն բանաստեղծության տարբեր տների նույն մասում. զլխա-
վորապես առաջին (օրինակ՝ «Հեռանալուց առաջ») և վերջին (օրինակ՝
«Ջանն տղա», «Երբ ուրախ է ժպտում քեզ արևը...», «Կոմունարները»)
տողերում:

11. Շատ հաճախ կրկնության մի քանի տեսակ զուգակցվում են
միևնույն ստեղծագործության մեջ («Երբ իմ տունը կղաք դուք», «Մուկն
իմ վառարանի բարձրանում է վեր...» և այլն):

Տարիների ընթացքում Շիրազը արտահայտչական և կառուցվածքա-
յին բոլոր տարրերով կայունացրեց իր խոսքի պոետիկան: Շիրազի պոե-
զիան թեև այդ կայունացմանը ենթարկվեց բանաստեղծական խոսքի
թեմատիկայի և կառուցվածքային-արտահայտչական տարրերի գրեթե
ողջ համակարգով, այնուամենայնիվ, այդ կայունացման մեջ որպես
ներքին թարմ հոսանք մնաց նրա պատկերային մտածողության ուժը:

Ահա այդ պատկերային մտածողութեան հայտնութիւններն են, որ հոսում են նրա տողերում, երբեմն հախուռնութեամբ, երբեմն նվազելով, պակասելով: Այդ պատկերները նրա պոեզիայում տող առ տող դառնում են խոսքի ստեղծիչներ, դառնում են մի տեսակ շարժիչ ուժ:

Խոսքի կառուցվածքային կայունացման մեջ հետաքրքիր է տաղաչափական տեսակետից մի քանի նոր դիտարկումներ անել՝ կապված պատկերների նույնատիպ հյուսվածքի առկայութեան հետ: Շիրազը առատութեամբ օգտագործում է տողերի համանման շարակարգում, որոնք իրար նման են թե՛ շափով, թե՛ հնչյունական կազմով, թե՛ շարահյուսական-հնչերանգային ողջ նրբերանգներով: Փաստորեն Շիրազի տողերը, տները, երբեմն ողջ բանաստեղծությունը կառուցվում են համանման ձևերի կրկնութեամբ: Ընդհանրապես, ինչպես ասվել է արդեն, երգեցիկ-մեղեդային քնարերգությունը ձևվում-ստեղծվում է կրկնականների վրա, որոնք դառնում են ռիթմի կազմավորման հիմք: Շիրազի գործերում կրկնվող ռիթմական տարաբնույթ հատուկների առատութիւնը մի տեսակ հախուռն ու վարար հոսք է տալիս խոսքին, ետին պլան մղելով, շատ հաճախ իսպառ մարելով մեղմությունը: Շիրազի պոեզիայում համանման կրկնվող հատուկների ընդգրկումը լայն է. ամենից տարածվածն այն դեպքն է, երբ ամեն տող ստեղծվում է որպես մեկ առանձին ինքնուրույն պատկեր, որը սակայն իր կառուցվածքով և ռիթմով խիստ նման է նախորդին: Տողապատկերների համանման հերթագայութեամբ էլ գրվում է ստեղծագործությունը: Այսպիսի կառուցվածք ունեն ամբողջ «Ինքներդանք» պոեմը, «էպոս խաղաղության» պոեմի որոշ հատվածներ, շատ բանաստեղծություններ: Այսպես.

Մեր հուլիսի դուռն է մայրս,
Մեր տան մատուռն է մայրս,
Մեր օրորոցն է մայրս,
Մեր տան ամրոցն է մայրս,

Մեր հերն ու մերն է մայրս,
Մեր ճորտն ու տերն է մայրս,
...Մայրս, մեր հացն է մայրս,
Մեր տան աստվածն է մայրս...

(75, 26)

Նշված օրինակում պատկերների շափական, հնչյունական, շարահյուսական-հնչերանգային դասավորությունը ծայրից ծայր նույնն է:

Պատկերների կառուցվածքի տեսակետից հեռավոր առնչակցություն կա Գ. Նարեկացու և Հ. Շիրազի միջև: Որպես ստեղծագործողներ նրանք երևույթը, վիճակը ընկալում են իրենց բաղմամբով կողմերով, երկուսն էլ խոսքը կերպավորում են պատկերային միաձև հյուսվածքով, երկուսի մոտ էլ պատկերներն առատորեն հորդում են հեղեղի նման: Այդպես է

գրված «Մատյան ողբերգության» պոեմը, հիշենք որևէ հատված և այն կառուցվածքային տեսակետից զուգորդության մեջ դնենք Շիրազի քիչ առաջ մեջ բերված բանաստեղծության հետ:

Մի լիցի ինձ երկեն և ոչ ծնանել, ողբալ և ոչ արտասուել, խորհել և ոչ հառաչել, ամպել և ոչ անձրևել, ընթանալ և ոչ հասանել... [71, բան Բ (բ)]:

Պատկերներ իր նույնաձև հորինվածքը երկու բանաստեղծների գործերում տաղաչափական գործոնների ամբողջ կազմով ստեղծում է կալուն ու ռիթմ: Պատկերները թեև հյուսվածքով, ներքին այլևայլ տարրերով նման են իրար, բայց դրանք մեկը մեկի կրկնությունը չեն, դրանք տող առ տող նորանոր առանձնահատկություններ և հատկանիշներ են բացահայտում, կուտակվում իրար վրա և դառնում խոսքի առաջնորդ ուժն ու շարժիչը: Բովանդակության նորանոր դրսևորումներն ստանում են ձևական նույն գրողը:

Բացի տողերից, Շիրազը կրկնաբերման է ենթարկում համանման կառուցվածքով ութմական կիսապարբերություններ և տներ՝ մեծացնելով կրկնվող միավորների ընդգրկման ոլորտը: Հիշատակելի են «Ուղերձ իղձերիս», «Նս սիրում եմ ծաղիկները», «Իմն են զավաթն ու դինին», «Ծիածանի լարերը վրան», «Էլ չեմ հավատում», «Ինձ չեք հասկանա», «Չեմ նախանձում թափառող...», «Մրոտ, ինչպես մի հին ճրագ» բանաստեղծությունները:

Ռիթմական կիսապարբերությունների կրկնման բնորոշ օրինակ է հետևյալը.

...Բայց ես երգեցի աչքերդ միայն,
Մեկ էլ աչքերիդ երկինքները խոր,
Բայց ես երգեցի հոնքերդ միայն,
Մեկ էլ հոնքերիդ կամարները վեհ... (79, 22):

Համանման կառուցվածքների դեպքում խիստ կայունանում է ութմական շարժման հաճախականությունը. ոչ միայն արտաքինպես՝ չափի, հնչյունակազմի միջոցով, այլև ներքին բոլոր նրբերանգներով՝ զգացմունքային լարվածությամբ, պատկերի ներքին տրամաբանությամբ, համապատասխան հատուկ մեղմ արտահայտչամիջոցների՝ համեմատությունների, մակդիրների և մնացած տարրերի ճիշտ պահպանմամբ, ասելիքի տոնայնությամբ և այլն: Այդ ամենը փոխներթափանցված են և զգայաբար ներթուստ համաչափված:

Շիրազը հակում ունի նման կրկնաբերումները հագեցնել ներքին հան-

սերտ, հասնելով ընդհուպ շափատողի բոլոր բառերի փոխադարձ հըն-
չլուծական օղակման: Բոլոր միջոցները նա ծառայեցնում է ուրիշ ներք-
նապես հարստացնելու, հնչեղացնելու գործին (տե՛ս 78, 149):

Կրկնակների, հնչյունական հարուստ ցանցի ստեղծման տեսակե-
տից հիշատակելի են նաև Շիրազի քառյակները: Չարենցից հետո Շի-
րազը այս առարկայում լավագույններից մեկն է: Իր քառյակների բնույ-
թով նա շարունակում է արևելյան քառյակագիրների ավանդույթները:
Նրա գործերում իշխում են արևելյան, արդեն ավանդական դարձած սիրո,
վայելքի, զինու փիլիսոփայությունն ու բարոյախոսությունը՝ թարմ,
նոր ու շքեղ պատկերներով ու գույներով:

Գինետան բաժակի նման ձևեր-ձևեր անցած մի աղջիկ,
Ինձ մթնով այցի է գալիս ցնորքով հարբած մի աղջիկ,
Գիտեմ ինչ բաժակ է եղել, բայց այնպես մաքուր է թվում
Երբ ինձ տաք արցունքն է բերում աշխարհից խաբված մի աղջիկ:
(79, 400)

Քառյակի ձևը ընդհանրապես բնորոշ ու հարազատ է նրա խառ-
նրվածքին և պոետիկային, դա ինչ-որ առանձնակի ու անսովոր մի բան
է նրա համար, այլ իր իսկ ստեղծագործության բնական ու օրգանա-
կան մասերից մեկը: Քառյակի և նրա բանաստեղծությունների ուրիշ-
կան տարրերի միջև կտրուկ տարբերություններ չկան, ընդհակառակը,
գերիշխում են նմանությունները:

Այս շրջանում վերջնական տեսք ընդունեց Շիրազի «Սիրամանթո և
խեղդարև» պոեմը (1970), որի ստեղծագործական պատմությունը սկըս-
վում է դեռևս 1935 թվականից: Ինչպես այս, այնպես էլ «Սիրամանթո»
պոեմը (1959) թե՛ էություն, թե՛ ձևական տարրերով պատկանում են
բանաստեղծական ոգու դրսևորման նույն ոլորտին: Երկուսում էլ սիրո
զգացման պատկերումը ստացել է բուն արևելյան, ճոխ, շռայլ ու հեքիա-
թային կոլորիտ: Նրկուսում էլ պատկերները ծավալվող են, լայնաշունչ,
որի ընթացքում հնաբանություն է լինում խոհերն ավելի հանդամանորեն
դարգացնել, ավելի հարստացնել: Տողաչափերի ընդարձակ կարգը՝ $15 = (4+4) + (4+3)$ հնաբանություն է տալիս բառային մեծ պաշար ներ-
մուծելու, նպաստելով պատումի ճոխացմանն ու ասելիքի անկաշկանդ,
ազատ շարադրմանը: Խոսքի լայնաշունչ հորդումը շափվում-ձևվում է
անդամների տողամիջյան գլխավոր հատածների մոտ, տողի տարողու-
նակությունը շափական այդ համակարգի մեջ ձևոք է բերում հանդարտ,
պատմելու, վիպելու համար շատ բնորոշ տեսք: Չափական նման ընդար-
ձակությունը, բառամթերքի առատ մուտքը նպաստում են բանաստեղծի

երևակայության ազատ ընդարձակմանը, շնչելով և շնչեղացնելով պատկերային մտածողության ծավալվող սահմանները:

Տողաչափերի լայնությունը, խոսքի պատկերային վարդապետական վերահիշյալ ձևը չի ընդունում հանդավորման խաչածեղ, օղակածեղ համակարգ, որովհետև հնչեղությունը երկար միջոցի ընթացքում կթուլանար. դրա համար ամենանպատակահարմարը կից հանգավորումն է, որի դեպքում հնչյունական դաշնակը ավելի անմիջական է, ավելի սերտ: Կից հանգավորմամբ ստեղծվում են երկտող, ավարտուն ռիթմական-շարահյուսական միություններ, որոնք նպատակահարմար են որևէ պատկեր ամբողջությամբ ընդգրկելու, փակելու իրենց մեջ: Պատկերը ամփոփ ձևավորում է ստանում այդ երկտողի մեջ, չի ձգվում մի տնից մյուսը, ռիթմական պարբերություններն ու պատկերները տարողությամբ համընկնում են, ավելի ընդգծելով խոսքի տրամաբանական, հնչերանդային ավարտը:

Ներիր, սիրտ իմ, հնից մի բան հաղարից մեկ երգելուս,
Որպես մի նոր հասկի համար մի բուռ հին հող հերկելուս.
Քանզի ամեն մի նոր սերունդ աշխարհ գալիս իր դարով
Պիտի չափի դարերն անդարձ իր նորախոհ նժարով.
Մեկ էլ տեսար հոր կարգացած բեկեղերն անմեկին
Որդուն մի նոր բան շնջաց, որ չէր բացել հոր աչքին...

(77, 3)

Երկու պոեմներում էլ շափական կայուն դասավորությունը երբեմն ընդգծվում է ներքին հանգի օգտագործումով, որն իր հերթին նպաստում է տողերի ներքին լայնաշունչ ընթացքի կարգավորմանը.

Գաղաթին՝ բուհ, լանջերին՝ խունկ, վանճ՝ ու մասունճ՝ ու նեկտար,
Իր խնկաբույր ձորերն՝ աղբյուր՝ ուխտ չեն թողնում անկատար:
Գլուխը՝ ձյուն, կուրծքը՝ դարուն, գլուխը՝ թագ, կուրծքը՝ կար,
Վեր խոյանում, խոյ է դառնում փարախներին դառնաշատ:

(76, 6):

Հանգային օղակավորումները՝ լինեն դրանք վերջնահանգեր, թե ներքին հանգեր, ճոխ են ու լիահունչ: Բառերը հնչյունաբանորեն համընկնելով՝ պատկերը օժտում են կառուցվածքային ամրությամբ:

Բանաստեղծության ինչ-որ հնօրյա ընկալում կա Շիրազի այդ գործերում, բայց նյութի զգացմունքային իմաստավորումը սիրո ու հայրենասիրության բուռն կրքով, միշտ արդիականություն, թարմություն է տալիս նրա խոսքին:

Օժտված և տաղանդավոր բանաստեղծ է Հ. Շիրազը: Վարպետու-

թյուն, գրական տեխնիկա նա արհեստականորեն, դրսից շներմուծեց իր խոսքի մեջ: Նա մնաց այն, ինչ կար՝ հեքիաթային պատկերազգացողության, մեծ մասշտաբների և աշխարհ՝ զարմացած աչքերով հայտնաբերող խառնվածքի բանաստեղծ:

3

Այս տարիներին սովետահայ պոեզիայի առաջատարը դարձավ Պ. Սևակը: Նրա անունը համարժեք եղավ նորին: Վեճերի ու հակաճառությունների մթնոլորտից անցնելով՝ նրա պոեզիան հաղթանակեց, դարձավ այնպիսին, որ իր ետևից տարավ ոչ միայն բանաստեղծական նորեկ սերնդին, այլև իր սերնդակիցներից շատերին և անգամ նրանից դեռևս տարիներ առաջ ասպարեզ մտած բանաստեղծները կրեցին նրա ազդեցությունը, եթե ոչ ազդեցությունը, ապա՝ Սևակը նրանց մեջ արթնացրեց լժառնված հնարավորություններ: Նա ունի հազվագեղ բանաստեղծներից էր, որոնք կոչվում են ժամանակակից՝ իմաստավորելով այդ բառի ընդգրկման ամբողջ տարողությունը: Նա կարողացավ իր ապրած օրը, կյանքը դարձնել պոեզիա, նա եղավ այդ կյանքի արմատը, նրա ներքին դրամատիզմի վերահանողը, նրա ցավի ու տագնապների, ելք որոնող հույզի, խոհերի արտահայտիչը: Այդ է պատճառը, որ նրա խոսքի կշիռը գնալով աճեց, ձեռք բերեց ներդործման հսկայական ուժ և համադրային բանաստեղծի պատիվ տվեց նրան: Սևակի պոեզիան եղավ նոր «օրենք ու կարգ» սահմանելու մի դժվարին պայքար: Նա կարողացավ գտնել աշխարհի, իրերի, վիճակների ու երևույթների իր օրերին բնորոշ արժեքավորման չափանիշներ, կարողացավ նոր ճաշակ ստեղծել: Իր իսկ խոսքերով ասած, նա կարողացավ գրականության մեջ ստեղծել ի՞նչ «տուն ու տեղը», առանց մի պահ անգամ «տնփեկսայություն անելու այս կամ այն մեծ գրողի դռանը» (119, 70):

Շատ է գրվել ու խոսվել Սևակի պոեզիայի մասին, հարցը մասնավորեցնելով բանաստեղծական կառուցվածքի քննության շուրջ, պետք է նկատել, որ այդ մասին լուրջ խոսակցություն գրեթե չի եղել¹, երբեմն-երբեմն, միայն դիպվածաբար, խոսվել է այդ մասին, այն էլ կեսբերան,

¹ Որոշ վերապահումներով, որպես այս ուղղությանը կատարված հաջող փայլեր, կարելի է առանձնացնել Ս. Սողոմոնյանի «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» գրքի 2-րդ հատորի (1967) համապատասխան բաժինը՝ էջ 495—502, Վ. Առաքելյանի «Անլուրի զանգակատուն» պոեմի ոճական առանձնահատկությունների մասին հոդվածը (ՍԳ, 1963, № 1) և Ս. Պապոյանի «Պարույր Սևակի շափածոյի լեզվական արվեստը» գրքի (1970) որոշ հատվածներ:

այն էլ հաճախ սխալներով: Պ. Սևակի պոեզիայի նորարարական ոգին լրիվ ընկալելու համար նման քննությունը շատ բան կարող է ասել:

Պ. Սևակի ստեղծագործության պոետիկայի հարցերը ճիշտ մեկնաբանելու և գնահատելու համար հարկ է նախ պարզել նրա գեղագիտական դիրքորոշումը, բանաստեղծական հավատո հանգանակը: Սևակն անշուք կարևոր էր համարում ժամանակի և գրողի կապը, գեղարվեստական խոսքն ունեն օր պետք է վերականգնելի օրվա պահանջներին համասպատասխան. «Արբանյակներ են պտտվում երկրագնդի շուրջ, իսկ ոտանավորների շատ ժողովածուներում՝ ավանդական ջրաղացքարը, տուֆաքարից նեյլոններ են պատրաստում, իսկ ոտանավորների մեջ ճոռում է թանգարանային ճախարակը: Այդ ոտանավորներից շատերի հեղինակները կյանքում ստիլյագներ են, իսկ թղթի վրա՝ չուխա-կապա-արխալուղավոր ծերունիներ՝ շիբուխի ծխից ժանգոտած բեղ-մորուքով»,—գրում է նա իր հոդվածներից մեկում (119, 61): Նորի պահանջը, գեղարվեստական խոսքի մաքրադերձումը հնամաշ ճաշակից, մտածողությունից և դրա հետ պայմանավորված մակարդակից, գրողին կանգնեցնում է դժվարինի առաջ՝ առօրյայի մեջ լսել օրվա ձայնը, գտնել օրվա հոգերանությունը, մի խոսքով հայտնագործել ժամանակի պոետիան: Պ. Սևակը եղավ այդպիսին:

Սևակը կարողացավ հաղթահարել գրականության զարգացումն արգելակող սովորույթի ուժը: Այս առումով նրա պոեզիան սկզբում շատերին տարօրինակ թվաց, նույնիսկ թվաց արտաբանաստեղծական երևույթ: Դիդրոն այս վիճակը լավ է բացատրում. «Սովորույթը մեզ գերում է,—գրում է նա:—Հանճարեղ մարդու նոր գործը նախ կլարմացնի և տարակարծիք խմբեր կառաջացնի, հետո քիչ-քիչ նրանց կմիավորի և կստեղծվեն այդ երկի նման երկեր և օրինաչափություններ» (33, 256):

Ժամանակակից գրականության հարցերի շուրջ բուն խոսակցություն ծավալվեց 1965—1966 թվականներին: Բազում կարծիքների վերահանումը փորձ էր՝ սահմանելու օրվա, ժամանակի «Ars poetica»-ն: Խոսք ու զրույցն սկսվեց Ս. Աղաբաբյանի «Ժամանակը և պոեզիան» հոդվածաշարով (ԳԹ, 1965, №№ 8, 10, 12, 14, 18), ապա ծավալվեց Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը»» հոդվածի առիթով (ԳԹ, 1965, № 50, 1966, №№ 2, 4, 5, 7, 9), որը ամփոփեց Հ. Թամրազյանը (ԳԹ, 1966, №№ 16—17): Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածն այս առումով ամենաառանձնահատուկն է, այն դարձավ գրականության մի փաստաթուղթ,

որի մեջ մշակվեց ժամանակակից պոեզիայի ինչպիսին լինելու, ինչ ուղիներով շարժվելու ծրագիրը:

Ամեն ինչ սկսվում է Երեկվա «Հանգավոր ու չափավոր կաղապարվածություն», «քափ ու փրփուրի չափաբերականություն», «գանգրահեր բառերի վաճառականություն» հոգնածությունից: Հոգվածում Սևակը առաջ է քաշում ժամանակի պահանջը. «Մենք հիմա կարիք ունենք հոգու դիալեկտիկային ավելի, քան սրտալի ղեղմանը, որը (այդ սրտալի ղեղումը) հիմքն է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի: Դրանով (սրտալի ղեղմամբ) բանաստեղծությունը ոչ թե վերջանում է, այլ սկսվում միայն»,— գրում է նա և ապա շարունակում, ասելով, որ XX դարի բանաստեղծությունը չպետք է ըմբռնել «իբրև խաղիկ-ջանգլուլումների բազմահարկություն: Խորալներ են ղողանջում մեր հոգում...», ռեքվիեմների կարիքն է մեզ տանջում..., սիմֆոնիաների են ծարավի մեր ականջները, իսկ մեր նույն այդ ականջները քաշում են հենց այդ պատճառով և ականջներից քաշելով ստիպում լսել հովվական այն շվին, որն ընդամենը երկու ծակ ունի՝ մեկի անունը «Հուլզ», մյուսի մականունը՝ «Սիրտ»: ...Ուստի և արդի բանաստեղծությունը չի կարող լինել հեփիաքանաղական, որ նույնն է, թե պատմողական—նկարագրական: Նա պիտի լինի քննադական—հուշաբանական» (119, 257—260): Պ. Սևակը բարձրացնում է գրականության գեղագիտական ճաշակի զարգացման հարցը, առաջ քաշում ոգու շարժման, աստիճանական փոփոխության այն կենսական հարցը, որն ամեն ժամանակի համար ունի իր դրսևորման յուրահատկությունները և իրենով էլ պայմանավորում է տվյալ ժամանակի ողջ մշակույթը: Մնալով մարդկության գեղագիտական ճաշակի ձեռք բերած, նվաճած, արդեն հայտնի կանգառներում, ստացվում է անշարժ դրություն: Պետք է նվաճել գեղագիտական ճաշակի նոր մակարդակ՝ համապատասխան մարդկանց գոյավիճակի և հոգեբանության: Պ. Սևակի պոեզիան, իր վերարտադրման նյութ ունենալով XX դարի դարակեսի մարդու էությունն ու աշխարհընկալումները, այս առումով զարգացման մի նոր աստիճան է:

Շատերը կարծեցին, թե, վերոհիշյալ խոսքերն ասելով, Սևակը ընդհանրապես դեմ է հուղական, «սրտային» պոեզիային և պաշտպանում է նրա բանական, տրամաբանական կողմը: Բնա՛վ: Նա դեմ է կեղծ, ջրիկ, անիմաստ, մաշված այն մուղամային-սազանդարային հայեցողական հուղականությանը, որի համարժեքը սոսկ հանգ ու չափի մեջ լցված համաշափ ու ներդաշնակ երգն է: Սևակը բարձրացնում է «բանական-իմացական զգայնություն» (13, 116) հարցը:

Հողվածում Սևակը դարգացնում է իր մտքերը և փորձում բնորոշել նոր ժամանակների պոեզիայի ինչպիսին լինելը. «...արդի բանաստեղծության հիմնական տիպարը, երաժշտական տերմինով ասած, ևս համարում եմ ոչ թե երգային մասծողությունը, այլ համանվագայինը (սիմֆոնիզմը): Ոչ թե մենաձայնությունը, այլ բազմաձայնությունը: ...Ոչ 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 ձևերով: Իսկ սիմֆոնիկ զարգացած երաժշտությունը ոչ թե բացառում, այլ ենթադրում է նաև այն, ինչ կոչվում է գիսոնանս, որ բանաստեղծության տիպոլոգիայի և անտիպոլոգիա գնահատողները կոչում են «կոպիտ տեղեր» կամ «արձակայնություն» (119, 259): Երգային բանաստեղծությունների հակադրությամբ առաջ է քաշվում համանվագայինը, բազմաձայինը: Դա նախ և առաջ ենթադրում է երգային-միաձայն բանաստեղծությունների կառուցվածքի փոփոխություն, առաջ է քաշվում շղթայազերծ, բաց կառուցվածքի տիպը, որը չի բռնանա ստեղծագործողի վրա և ամեն ինչ չի զցի մեկընդմիջա ընարված ուղիմական տնվապատույտի մեջ: Իսկ այդ շղթայազերծ խոսքի համար պետք է ավելի մեծ վարպետություն: Պոեզիան թոթափում է իր «սյուսիկ» համարված շատ պայմանականություններ, խարխլվում են հանգի ու չափի ավանդական դասավորության ու նշանակության հիմքերը, երգին փոխարինելու է գալիս խոսքը, և արձակայնությունների առկայությունն այս դեպքում ոչ թե առանձին օրինակ է կամ վրիպում, այլ համընդհանուր միտում, դեպի որը շարժվում է սյուզիան՝ պահպանելով հանդերձ իր ժանրին բնորոշ կառուցվածքային շատ ու շատ հատկանիշներ: Զուգատողերը լցնելուն փոխարինելու է գալիս խոսակա զժվարին արվեստը: Երգային կառուցվածքը ենթադրում է ավելորդ բառերի մուտք, Սևակը առաջ է քաշում նաև այդ ավելորդությունները բեռնաթափելու հարցը: Նաև բեռնաթափելու խոսքի մեջ եղած այն անցումային, փոխանցիկ մտքերը, որոնք ժամանակակից մարդու մտածողության մեջ արդեն ինքնին կան, այլևս չունեն հայտնության նշույլ և չարժե դրանք փոխանցել խոսքի մեջ՝ բանաստեղծության տողերը հարթ անցումներով իրար կապելու համար: Ավանդական զգացողության իներցիայով շարակարգվող տողերի փոխարեն նա առաջ է քաշում այլ բան. «Արդի բանաստեղծությունը ինձ պատկերանում է ոչ թե կարքուրյամբ, այլ փլված մեքենով: Եթե փորձենք նկարել նրա հետագիծը, ապա կստացվի ոչ թե անընդմեջ գիծ, այլ ընդհատված գիծ, այն ինչ

կոչվում է կետ-գիծ» (119, 259): Ամեն մի գծիկի և կետի միջև եղած տարանքները նա համարում է ավելորդություններ, որոնցից պետք է ազատվել: Բանաստեղծության կառուցման համար խիստ արամաբանական այս հայացքը դարձյալ ուղղված է «խաղիկ-ջանգյուղումների բաղմահարկության» դեմ: Պետք է կարողանալ պոկվել հնամաշ բանաստեղծական պատկերների ձգողական ուժից և գտնել մարդու ներսում ձևավորվող, ելք որոնող այն անորոշ ձայնը, որը դեռ անուն չունի, չի պատվել բառային թաղանթով: Հակառակ դեպքում կկանխվի աճը, կկորչի «ոգու դիալեկտիկան» և կմնա հայտնի խոսքերի կրկնության, վերակրկնության տրաֆարետը:

Բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքի, էության ու ժամանակի հետ նրա ունեցած կապի մասին յուրահատուկ մի գրական մանիֆեստ է Սեակի այս հոդվածը, որի գործնական իրացումը նախ և առաջ իր իսկ պոեզիան է: Մարտնչող ու պայքարող է Սեակի խոսքը: Դա բնական է. զարգացումը, հնի հաղթահարումը և նոր օրինաչափությունների սահմանումը միշտ էլ պայքար է: Շատ դիպուկ են ասված Օ. Մանդելշտամի խոսքերը. «Պոեզիայում միշտ պատերազմ է: Եվ միայն հասարակական ապուշության շրջանում է սկսվում խաղաղությունը կամ ղինադադարը» (162, 46):

Շատերը կարծում են, թե Սեակը գրում էր ազատ ոտանավորով: Նման որակում հաճախակի կարելի է հանդիպել նրա մասին գրած հոդվածներում: Դա միանգամայն սխալ կարծիք է: Սեակը գրեթե չունի ոչ մի ազատ ոտանավոր, չնայած ազատ ոտանավորով գրելը նրա համար երազանք է եղել: «Սեակեղծ ասած, ես ունեմ մի երազանք, որ երևի չի էլ կատարվելու՝ գրել բանաստեղծությունների մի գիրք առանց չափ ու կշռության, ինչպես աստվածաշնչի հանճարեղ բանաստեղծները՝ Սողոմոնը, Դավիթը կամ ինչպես Ուիտմենը: Բայց կամենալը այլ բան է և կարենալը բոլորովին այլ» (13, 165),— Սեակի պես բանաստեղծը, որ տիրապետում էր ժամանակակից պոեզիայի կառուցվածքային հնարանքներին, իր ուժերի հանդեպ ունեցած տարակուսանքով է խոսում ազատ ոտանավորի մասին, որովհետև, ինչպես դարձյալ «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում գրում էր ինքը. «Ոչ միայն անհանգ, այլև առանց չափի գրելու համար, տաղանդ ունենալն էլ քիչ է. պետք է ունենալ հզոր տաղանդ» (119, 266): Հիշենք, որ ճիշտ այսպես էր մտածում նաև Չարենցը, և այս տարակուսանքը ևս ուղեկցում էր նրան (84, 441):

Սեակը հաստատեց տաղաչափական մի ձև, որը փաստորեն կանո-

նալոր փակ կառուցվածքի տների շղթայազերծման հետևանք էր: Ասվում է հաստատեց, որովհետև այդ ձևը ստեղծված էր վաղուց: Այս առումով հետաքրքիր է մի թուղթիկ հայացք գցել հայ գրականության մեջ բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքի զարգացման ընդհանուր ճանապարհի վրա: Միջնադարում ազատ ոտանավորը ընթանում է դեպի կանոնավորում. նարեկացին այս առումով ուղենշում է անցման փուլ, նրա գործերում պահպանվում է և ազատ ոտանավորը (որոշ տաղերում) և անցում կատարվում դեպի խոսքի չափաբերում և հանգի ներմուծում, հանգը նրա մոտ նոր-նոր ձևավորվում է, բայց չի զարգանում («Մատչան ողբերգության»): Այս պրոցեսը խորանում և հետագա շրջանում զարգանում է դեպի խոսքի լրիվ կանոնավորում (չափավորում, հանգավորում, տնատում, կրկնակների օգտագործում), որն իր տարբեր տեսակներով պահպանվում և հասնում է մինչև XX դար, մինչև մեր օրերը: Սակայն XX դարի սկզբից արդեն բանաստեղծական խոսքը միտումներ է դրսևորում դեպի ազատություն: Այս առումով բարձրագույնը Ա. Յարճանյանի պոեզիան է, իսկ Վարուժանը և Չարենցը խորացրեցին կանոնավոր կառուցվածքի խաթման, չափ ու կշռույթից պոեզիայի ազատման միտումները: Այս պրոցեսը խորանում է ժամանակակից պոեզիայում: Սեակը վերականգնում է նարեկացու «Մատչան»-ի գրեհաձևը՝ ընդհանուր առմամբ չափավոր, բայց շղթայազերծ, այս միտումը ռիթմական ամբողջ կազմով ակնառու է նրա վերջին՝ «Եղիցի լույս» գրքում, ուր նվազում են նաև հանգերը: Ուրեմն՝ բանաստեղծական խոսքը ազատությանից զարգանում է դեպի կանոնավորում և հետո հակառակը՝ ձգտում կանոնավորությունից աստիճանաբար անցնել ազատության: Այս պրոցեսի հետ մեկտեղ փոփոխվում են նաև ռիթմի առանձնահատկությունները: Խոսքի զարգացման և փոփոխման այս ընթացքը կարիք ունի լուրջ ու մանրամասն ուսումնասիրության. այդ անցումները կատարվում են հանդարտ, աստիճանաբար և դրսևորում բաղմամբով անցումային ձևեր, որոնք ինքնին խոսքի զարգացման առանձին օղակներ են:

Կանոնավոր կառուցվածքի աստիճանական շղթայազերծման պրոցեսը Պ. Սեակի պոեզիայում սկսվում է «Անմահները հրամայում են», «Սիրո ճանապարհ» գրքերից և կազմավորվում «Նորից քեզ հետ» ու հետագա ժողովածուների մեջ: Լեռաչին երկու գրքերում բանաստեղծության կառուցման երկու ձևերը (փակ կանոնավոր և բաց կանոնավոր) կողք-կողքի են, պարզորոշ նկատվում է նրանց կապն ու փակ կառուցվածքի բանաստեղծությունների աստիճանական շղթայազերծման պրոցեսը: Այդ անցումը հիմնովին ավարտվում է «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի

«Մարդը ափի մեջ» շարքում և այնուհետև բացարձակապես դառնում գերիշխող: Այդ անցումը քիչ ուշացումով արձանագրվեց մամուլում: Խոսելով «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի մասին Գ. Մահարին գրում էր. «Մարդը ափի մեջ» խորագիրը կրող շարքը Սևակի նվաճումը պետք է համարել թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության: Ձևի տեսակետից այստեղ բանաստեղծը դուրս է եկել իր ափերից, երկյակների, քառյակների, ութնյակների կաշկանդող հունից և ջրվեժի նման թափվում է ու հոսում բոլոր հնարավոր և անհնարին ուղղություններով» (ՍԳ, 1961, № 9, էջ 147):

Կանոնավոր փակ կառուցվածքի շղթայադերձման հետևանքով առաջանում է բաց կառուցվածքը, որը խաթրվում է կանոնավոր ռիթմական պարբերությունների, տների համաչափ ու նույնաձև կրկնության երգային կառուցվածքը, երգեցիկ-մեղեդային հնչերանգը:

Բանաստեղծության երգային կառուցվածքի մեջ Սևակի տարերքը չէր ծավալվի, այդ կառուցվածքը Սևակին կնեղեր, կսեղմեր: Բաց կառուցվածքի օգտագործումը նրան չի մղում կրկնությունների, կրկնությունների այն առումով, թե ինչպես է գրվել նախորդ ռիթմական պարբերությունը, որպեսզի հաջորդն էլ նմանվի նրան: Այս դեպքում հաջորդ տողը նախորդի հետ կապ ունի որպես խոսքի բնական զարգացման շարունակություն, առանց համանմանության միտումի: Բաց կառուցվածքի դեպքում մնում են կանոնավոր բանաստեղծության ռիթմական տարրերի որոշ դեպքեր՝ պահպանվում է խոսքի չափածո կառուցվածքը, ստեղծվում է միանման չափական միավորների կրկնություն: Եթե նախորդ շրջանում բաց կառուցվածքի գործերը հիմնականում կադմրված էին երկչափ, խառը դասավորություն ունեցող 6 և 4 վանկանի միավորներից՝ ապա այս շրջանում բացառապես իշխում է 5 և 4 վանկանի միավորների միատեսակ, անխառն կրկնությունը: Տողերի երկարությունը կարող է տատանվել 5, 10, 15, 20 և 4, 8, 12, 16 վանկաչափերի միջև, այդ տատանումներն ինչքան էլ բազմազան լինեն, այնուամենայնիվ, նրանց ներքին չափաբաժանումը միշտ կայուն է ու նույնը: Ներքին կանոնավորությամբ հանդերձ պահպանվում է խոսքի ազատությունը, որը թույլ է տալիս ստեղծագործողին չբռնանալ տողի վրա, չխաթարել պատկերային մտածողության ազատությունը:

Բանաստեղծական այդ տեսակի ձևավորումը սլայմանավորված է մտածողության բնույթով, իսկ Սևակի բանաստեղծական մտածողությունը ոչ թե երգային էր, այլ ավելի շուտ արձակ-խոսակցական, նա ոչ թե երգում էր համաչափ ռիթմի հարվածների տակ, այլ խոսում,

զրուցում, քննում, վերլուծում, խոստովանում: Եվ ահա այստեղից էլ այն արձակ-խոսակցականությունը, որը համարվում է ոչ բանաստեղծական: Բաց կառուցվածքի բանաստեղծություն մեջ վերանում է միշտ նույն հեռավորության վրա պարբերաբար որպես վերջաբանի աղղանշան տրվող հանգի խնդիրը: Սակայն, քանի որ Սևակը չէր հասել ազատ ոտանավորի, որի համար հանգը գրեթե լրիվ ավելորդություն է, այլ սահմանել էր շափական միավորների ներքին կանոնավորությունը, ապա հանդային աղղանշանները այս դեպքում ևս կարող էին պիտանի դեր ունենալ: Եվ նա կատարեց հանգի հնչեղության և դասավորության համակարգի վերանայում, որի մեջ էլ գրսևորվեց նրա նորարարական փորձերից մեկը: Խոսքի շափական դասավորության ազատությունը հնարավորություն է տալիս հանգ ստեղծել առանց պարտադիր դադարների և համաչափ հեռավորության հաշվառման, այլ ցանկացած տեղում, եթե այն կստեղծվի և հարկ կա, որ այն ստեղծվի: Հանգի այդ պատահական, անկանոն, բայց առկա հնչեղությունը Սևակի համար դառնում է խոսքի ռիթմական կազմակերպման կարևոր գործոն:

Սևակը հանդակցում է իրար խիստ համահունչ բառեր, որոնք տողի մեջ ունենում են տարբեր տեղադրում՝ կարող են լինել և՛ վերջում, և՛ սկզբում, և՛ միջտեղում: Ուրեմն, առաջին փոփոխությունը կատարվում է հանգի դիրքային դասավորության մեջ, ավանդական վերջնահանգի կողքին հանդիպում են նոր որակի խիստ հնչեղ սկզբնահանգեր և միջնահանգեր, որոնք վարդաբանք լինելուց զատ, նախ և առաջ, կատարում են խոսքի ռիթմի կազմակերպման դեր: Այդ հանգաբառերը շատ հաճախ իրար հետ չեն ունենում ոչ մի տրամաբանական առնչություն, սակայն դրանք նրա գործերում ոչ թե սոսկ չիզոք համահնչունության համար գտնված արտահայտություններ են, այլ ներմուծված են անհրաժեշտության թվադրանքով և իրենց տեղում անփոխարինելի են: «...Բանաստեղծի համար բառը սոսկ բառ չէ, բառը մտածողություն է, կենսազգացողություն է, «Բառը մի աշխարհ է» (119, 84) — գրում է նա: Բառը բանաստեղծության մեջ անփոխարինելի է և ի վիճակի է բացվելու, ծավալվելու: Եվ ահա համահունչ կապի մեջ երբեմն նույնիսկ անտրամաբանական թվացող բառերը իրենց իմաստային բացվածքի մեջ կապակցվում են իրար: Եվ այսպես բառերի առանձին-առանձին բացվածքներով ամբողջի մեջ ստեղծվում է այն համահնչվողը, որը բաղմաձայն է ու բաղմապլան:

Շատ դեպքերում այս համահունչ բառերը դառնում են նրա բանաստեղծության շարժիչ ուժը, որոնց հնչյունական նմանության միջ-

կառուցվում է այն: Սեակի հասցեին ուղղված քննադատական խոսքերը մեծ մասամբ վերաբերում են այս հարցին, որովհետև երբեմն նա իրոր ընկնում է ինքնախաբի հոսքի մեջ, կուտակում համահունչ բառեր ու արտահայտություններ և ևրկարացնում բանաստեղծությունը (ԳԹ, 1960, № 12): Այդ մոտեցումը նաև անսովորությունների դուռ է բացում, բայց մինչև այդ անսովորությունների օրինաչափ դառնալը և բանաստեղծի յուրահատկություն համարվելը, շատերը այն բնորոշել են իբրև արհեստականություն, իբրև էթանագին հանգաբանություն: Հաճախ են բանաստեղծին մեղադրել բառի ու սլոգաների քմահաճ օգտագործման համար, այնինչ, դա ոչ թե սլոգան է դիտվի որպես քմահաճություն, այլ սլոգան է բացատրվի որպես յուրահատկություն, քանի որ ինչպես դիտվել խոստովանում է ինքը, թե՛ «Օրենքներ չկան, կա լուկ իրավունք»,—ապա սլոգան է այդ քմահաճության մեջ տեսնել, թե ընդհանուր-սովորականը ինչքանով է նա դարձնում իրեն: Իսկ Պ. Սեակը այն մարդը չէր, որի տաղանդը կասկած հարուցեր, ուրեմն ստացվում է տաղանդավոր քմահաճություն, որն այս դեպքում ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ինքնատիպության և սեփական իրավունքի: հայտագիր:

Կանոնավոր կառուցվածքի պայմանականություններից բանաստեղծական խոսքի ադատման հետ մեկտեղ, Սեակը պահպանեց և յուրովի զարգացրեց այդ պայմանականությունների բարձրագույն արտահայտություններից մեկն ու ամենաազդեցիկ «բռնությունը»՝ հանգր: Դեռևս «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի փակ, կանոնավոր կառուցվածքով գրված դործերի մեջ աստիճանաբար ձևավորվում է լի ու առատ հանգային դաշնակ ստեղծելու նրա հակումը, որը հետագայում լայն զարգացում է ունենում: Հանգային համահնչունությունները հաճախ այն աստիճան նույնական են լինում, որ մեկ հանգաբառը երբեմն լրիվ, երբեմն մասնակի, երբեմն մեկ, երկու հնչյունի շնչին տարբերությամբ տեղավորվում է մյուսի մեջ: Այսպես՝ վազ—ավազ, շտեմաբան—մառան, առյան—պառյան—մառյան, յուղալի—նեկյուղալի, դրոշներով—դրոշմելով, ներմակ—վերմակ, հովազը—վազը, բռնել—ըմբռնել, բախտավոր—ախտավոր, հոգնել նմ—օգնել նմ, քարը—քանքար, աղանդավոր—տաղանդավոր, բանում—անում—հասկանում, վատը—հավատը, առում—փառատում, տանիք—ընտանիք: Նա ընդհանրապես կողմ է հնչյունական լիաձայն կրկնակներ ստեղծելուն և եթե դրանք նպաստում են խոսքի իմաստի զարգացմանը, ապա ինչքան էլ էթանագին հանգաբանության տպավորություն ստացվի, այնուամենայնիվ, նա չի մերժում նման բառերի առկայությունը: Զուգակցվող բառերի լիաձայն հնչեղության հակումը նրան հասցնում է բարդ

Հանգի համեմատաբար առատ օգտագործման, որի հանդիպման հաճախականությունը այնքան էլ շատ չէ մեր պոեզիայում: Ահա այդ օրինակներից մի քանիսը. կործանել—գործ անել, պատառիկ—պատ առիֆ, քար ենֆ հանում—կար ենֆ անում, կամ արի—կամարի, մարդուկին—մարդ ու կին, մի անգամ ինձ—միանգամից, բաղը բաղ է—պատեպատ էլ, լավ արա—ավարա, Գոլիցիներ—մոլի ցինը, մեկ մեկու—մեծ բեկում, հիմա ինձ—հմայիչ, կապ շի—չկպշի, կախարդել ես—կախարդ էլ ես, Կոմիտասը—հո մի քասը: Այսպիսի լիաձայն համահնչունությունների հակումը նրան մղեց խոսքի կառուցման հանգային նոր տարբերակ ստեղծելու գործին, որը և միաժամանակ փոփոխություն մտցրեց ռիթմի մեջ: Դա «կիսը առավ «Նորից քեզ հետ» ժողովածուից, շարունակվեց ու լայնորեն կիրառվեց «Անլուկի զանգակատուն» պեղումում և «Մարդը ավի մեջ» գրքում, իսկ «Եղիցի լույս»-ը արդեն շատ կողմերով տարբերվում է այս որակից և անցում կատարում դեպի անհանգ ոտանավորը:

Հանգի օգտագործման իմաստային կողմը պարզաբանելու համար վերցնենք երկու օրինակ.

1. Սիրտս կոտրվեց սափորի նման,

Սիրտս կոտրվեց:

Այդ ո՞վ է կտցում փայտփորի նման,—

Ծառ՞ կտրվեց:

Օրերս անցնում են թափորի նման,—

Քո մահվան ծեսը, անխի՞ղճ, այս ինչքան

Երկա՞ր կատարվեց... (115, 210):

2. ...Պիտի վիճեմ,

Եվ երգի՞ դեմ,

Թե բռնի են երգել տալիս խեղճ երգողին.

Եվ բերբի՞ դեմ,

Թե չի սնում բերբ ու բարիք հավաքողին.

Եվ վերբի՞ դեմ,

Թե չի բուժում, այլ վարակում,

Եվ ներկի՞ դեմ

Թե ծածկում է, չի՞ նորոգում... (115, 384):

Առաջին դեպքում կրկնվող հանգաշղթան՝ սափորի նման—փայլավորի նման—բափորի նման և կոտրվեց—կոտրվեց—կատարվեց ստեղծվում է խոսքի ներքին իմաստային մղումից, պատկերի ներքին զարգացման տրամաբանությունից: Հանգաբառերը իմաստաբանորեն շղթայված են, դրանց համանման հնչեղությունը, որի վրա էլ կառուցվում է խոսքը, սոսկ բառերի արտաքին, արհեստական ղուգակցում չէ:

Ներկորդ դեպքում համահունչ բառերը՝ երգի դեմ—բերքի դեմ—վեր-
 քի դեմ—նեքի դեմ և երգողին—հավաքողին, վարակում—նորոգում ըն-
 տրրված են արտաքին ձայնանմանությունամբ, որոնց ձայնակապի վրա էլ կա-
 ուցվում է ամբողջ բանաստեղծությունը։ Սակայն բառերի արտաքին նույ-
 նաձայն ընտրությունը նրան չի մղում արհեստականության, որովհետեւ
 նա կարողանում է արտաքուստ իմաստով իրար հետ կապ չունեցող այդ
 բառերն իմաստավորել տվյալ տող-պատկերի շրջանակներում, որոնք
 առանձին-առանձին երականորով ամբողջության մեջ համադրում-ստեղ-
 ծում են բանաստեղծության մեծ, համընդհանուր իմաստը։ Առանձին
 բառապատկերային բջիջներին հյուսվում է խոսքի տեսակը։ Համընդ-
 հանուր իմաստի զգայությունամբ նա կարողանում է տրամաբանորեն այդ
 բառերը բացել-ծավալել և հետո լիովին ներծուլել մեկ ամբողջական ի-
 մաստային շղթայի մեջ։ Այնպես որ, այդ բառերի արտաքին ձայնանմա-
 նությամբ կատարված ընտրությունը չի մնում արհեստական շինծու մա-
 կարդակի վրա, այլ մտնում է ստեղծագործական տվյալ պրոցեսի մեջ
 և տրամաբանորեն շարվում զգացական, մտածական որևէ վիճակի ա-
 ռանցքի շուրջը։ Իմաստային ոչ մի կապ չունեն իրար հետ երգ—վերք—
 բերք—նեք բառահանգերը, արտաքուստ ոչ մի կապ չունեն նաև այդ բա-
 ռերի հիման վրա ստեղծված պատկերները։ Բայց դրանք շարվում են
 վիճելու հոգեբանական պահի առանցքի շուրջը, որը և դառնում է նրա
 խոսքի շարժիչ և կազմակերպիչ ուժը։ Կարելի է ասել, որ այսպիսի դեպ-
 քերում Սևակը շինում-կառուցում է բանաստեղծությունը։ Ինչ վերաբե-
 րում է ստեղծագործական տարերքին՝ դա կա, բայց դա իրար դիրկ ըն-
 կած բառերի վազը չէ, այլ ընտրովի, կարգավորված, դրսից վերցրած
 բառերի, պատկերների աղյուսներ, որից էլ նա շինում-կառուցում է
 իր խոսքի տաճարը։ Այս առումով նա նաև բառի արհեստավոր է, բայց
 այնպիսի արհեստավոր, ինչպիսին Վ. Մայակովսկին էր։

Հանգի ուսումնասիրությունը լայն խնդիր է, որը բառերի հնչյու-
 նակազմի և իմաստային առանձնահատկություններից բացի իր մեջ ներ-
 առում է նաև այլ կետեր, դրանցից կարևոր է հանգի տեղադրման դիր-
 քի որոշումը, որն իր մեջ պարունակում է շատ ենթակետեր։ Ըստ այդմ
 հարցը կարելի է դնել այսպես.

1. Բառահանգի տեղադրում. ա) տողի սկզբում, բ) տողամիջում,
 գ) տողավերջում, դ) խառը դասավորությամբ։ Հաճախ այս դեպքերը հան-
 դիսպում են միևնույն բանաստեղծության մեջ.

Ես ուզում եմ, որ պարապը լցվի լացով,
բայց ոչ թե մոր, այլ մանուկի:
Ես ուզում եմ, որ կարապը ոչ թե մեննի,
որ կարապը ապրի՝ երգով:

...Ու թե մահը անխուփափ է՝
Թող նա տանի ո՞չ հերոսին, այլ մարդուկին:
Թե կռվը անխուսափ է՝
Թող չկռվեն երկու երկիր, այլ մարդ ու կին...
...Ես ուզում եմ.
Եթե մերվել՝
ապա երբեք չթվիկում:
Եթե լարվի՝
ապա միայն ստեղծելիս... (115, 352—353):

2. Ներքին և եղրային հանգեր.

ա) կայուն դասավորությունը և ճիշտ համահնչյունությունը.

...Եթե զամվել՝
փարոսի՝ պես,
Արնաբամվել՝
Շերոսի՝ պես:
Ու քրքրվել՝
Դրոշի՝ պես... (115, 362):

բ) ներքին հանգեր, որոնք ունեն կրկնականեր՝ կայուն դասավորու-
թյամբ.

Այս ձևերը՝ մո՞ր ձևերը.
Շինավորոց ու նո՞ր ձևերը...
Ինչե՞ր առես, որ չեն արել այս ձևերը...
Պսակվելիս ո՞նց են պարել այս ձևերը... (115, 169):

գ) ներքին հանգի և վերջնահանգի խառը, անկանոն դասավոր-
ություն:

Սա ամենատարածված դեպքն է:

3. Բառերի պարուրածև կրկնություն, որոնք նախորդ տողից տե-
ղափոխվում են հաջորդը և ծառայում իբրև սկզբնահանգ: Սա այն հնա-
րանքն է, որ միջնադարյան պոեզիայում կոչվել է շղթայակերպ:

...Գովերգում եմ այն երա՛շար, որ մղում է շրաճցի շինի,
Այն ջրա՛նցքը, որ չի շինվում արյան գնով,
Այն արյա՛նքը, որ թափվելիս զուր չի քափվում,
Այն քափվե՛լը, որ վերստին հավաքվելու հնար ունի,
Այն հնա՛րը, որ չի խալում... (115, 373):

4. Նույն իմաստն արտահայտող բառերի նրբերանգների լուգադրում նույնական կից հնչեղությամբ: Հանգակից բառերի օգտագործման այսպիսի հնարը շատ է տարածված. այդպիսի դեպքեր կան անգամ նրա հոգվածներում: Այս հնարը, ինչպես նկատել է է. Ջրբաշյանը, կիրառել է նաև Հ. Թումանյանը թե՛ շափածո գործերում, թե՛ հոգվածներում (97, 328):

Նորից երգում-մոռմոռում է Աստվածային Կոմիտասը,
Կախարդում է ու մոգում է Աստվածային Կոմիտասը... (115, 201):

կամ՝

Իմ ձեռքերի գործը քեզ սիրելն էր որ կար՝
Փայլ-փայփայել
Գրկել-գուրգուրել... (117, 75):

5. Հանդիպում են նաև նույն տողի, արտահայտության կամ բառի կապուն դիրքերում կատարվող կրկնություններ.

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,
Որ սուրբ հողըդ երբեք չղգա քո ավելորդ ծանրությունը:
Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,
Որ դու ինքդ էլ երբեք չղգաս քո սեփական մանրությունը (115, 365):

Ընդհանրապես Սևակի հանգաբանությունը հարուստ է բազմազանությամբ և հետաքրքիր յուրահատկություններով, այդ հարցի քննությունը մեծ խնդիր է և առավել համակողմանի մոտեցման կարիք ունի:

Խոսքի լիաձայն հնչեղության համար Սևակը օգտագործում է նաև առանձին հնչյունների հագեցված կրկնություն, որն ստեղծում է հնչյունական ցանց: Այս առումով հրաշալի է նրա «Հայոց լեզու» բանաստեղծությունը.

...Մեր դյուցազններդակ ու վահագնապաշտ գոռոզ գուսանաց
Բամբ բամբիռների և թինդ թմբուկի ձայների թվով,
Մեր սիրախոով տաղերգու արանց, կանանց, կուսանաց,
Անհայտ ու հայտնի բույլթի համեմատ,
Հայրեններ կանչող մեր սիրախոռով կտրիճ լաճերի,
Եվ Լոկրամոր լալյաց երգերի միջև տատանվող
Բոլո՛ր անհամար ելևէջներին և անցումներին համապատասխան՝
Թրթիռներ ունես թավ ու թովչական, թախծոտ ու թավչի:
(120, 114)

Ամբողջ բանաստեղծությունը մի բաղմաձայն նվագախումբ կար-

ծեք լինի: Չկան ուժեղ ու կայուն երիզահանգեր, բայց հնչյունական ցանցը այնքան հագեցված է ու պիրկ, որ ընթերցման ընթացքում չի զգացվում տողերի օղակման համար անհրաժեշտ համահնչյունության պահանջը: Կայուն չափական անդամատումով հանդերձ (5 վանկանի անդամ) ծավալվող ու ահագնացող է նրա խոսքը: Հուժկու տարերք կա բանաստեղծության մեջ և բառերի ընտիր համանվազ: Հենց սա է այն բաղմածայնությունը, որ Սևակը հակադրում էր միաձայն երգին: Հնչյունական հարուստ ձայնը ներքուստ հավաքում, ներծուլում է բառերը, ստեղծում օրգանական մի համադրություն, որի ութմը այդ առանձնահատկության շնորհիվ դառնում է անկրկնելի և հաղվազյուտ:

Հնչյունական ցանցի ստեղծումը ևս ունի իր նրբերանգները. հաճախ այնպես են իրար ձուլվում, խառնվում ներքին հանգերի, երիզահանգերի, առանձին հնչյունների համանման, բայց բաղմաբղետ ձայները, որ կրրկին ստեղծվում է գերխիտ, գերհագեցված հնչյունական կազմ: Երբեմն էլ համանման հնչյունների առկայությունը արտաքուստ մնում է անզգալի և միայն ներքուստ, թաքնված ձևով է ստեղծում այն՝ կապակցելով բառերը:

Սևակի գլխավոր նվաճումներից մեկը համարվում է «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը. այն հանրադոմարային խոսք է, որի մեջ դրսևորվել են նրա վարպետության առանձնահատուկ կողմերը: Պոեմը դրված է 5 և 4 վանկանի անդամների չափական ութմով, կազմելով 8 և 10 վանկանի տողեր: Մեկ-երկու տեղ միայն օգտագործված է $7 = 3 + 4$ («Ղողանջ եղեռնական») և $7 = 4 + 3$ («Ղողանջ հարության») չափերը: Օգտագործված են նաև 4, 5 վանկանի տողեր, որոնք բոլոր տողերում ունեն երիզահանգեր և մեծ մասամբ առաջացել են ներքին հանգով կիսված 8 և 10 վանկանի տողերից:

Պոեմը Սևակի այս շրջանի դործերի մեջ ունի ամենականոնավոր չափական կառուցվածքը: Պոեմի ութմի յուրահատկությունը հիմնականում պայմանավորված է հնչյունական, հանգային կազմով:

Ընդհանրապես Սևակի ողջ ստեղծագործության մեջ, մասնավորապես այս պոեմում խիստ զգալի է ժողովրդական մտածողության կնիքը: Սևակը օգտվում է ժողովրդական խաղիկներից, նրանց բառային կազմից և պոետիկայից: Ազգային կյանքի նկարագրությունը իր պատմական ու կենցաղային կոլորիտով նրան մղում են դեպի ժողովրդական մտածողության ակունքները: Ժողովրդական բառ ու բանին ապավինելը պոեմում նրան հասցնում է պարզախոսության այն գերազանց աստիճանին, որով հյուսված են նույն այդ ժողովրդական տաղերն ու

խաղերը: Հավանաբար պետք է ենթադրել, թե ժողովրդական խաղիկներին են գալիս Սեակի հանգաբանության յուրահատկությունները, բանի որ ժողովրդական խաղիկները ստեղծում են հանգային, հնչյունական ընդգծվող դաշնակ և հենց դրա մեջ էլ թաքնված է բարդ հանգերի, մի հանգաբառը մյուսի հետ համընկնելու գաղտնիքը. Օրինակներ՝ արաբա—խաբաբա—պարապ ա, ադա—յադ ա, շի տա—շիք ա, ֆարին—արին—լարին, բոլորալ—ոլորալ—մոլորալ և այլն, այդտեղ է թաքնված նաև այնքան առատորեն օգտագործվող ներքին հանգերի, կրկնակների և հնչյունական շատ այլ համակցությունների միջոցով հարուստ հնչյունաբանություն ստեղծելու գաղտնիքը.

Դուրանը	Բաց ևմ	Ի երում,
Ռե-րանը	Բաց ևմ	Ի-երում... (56, 11):

Շատ դեպքերում ժողովրդական խաղիկների պատկերային կառուցվածքի վրա է ձևվում նաև Սեակի խոսքը: Այսպես.

Գարուն էր, ևղաւ աշուն
 Ու թափաւ թուփըն սարերուն.
 Ուռաւ ամպն ի յարեւելք,
 Զիւն երեր ի վեր սարերուն... (1, 273):

Իսկ Սեակի մոտ՝

Գարուն էր: Չեկած ամառ՝
 Փուլ եկավ ևրկնակամար,
 Զյուն մաղեց մեր բաց զլիսին,
 Զյուն մաղեց՝ կրակի՝ պիս...
 —Պարուն ա, ձուն ա արել... (118, 184):

Պոեմում բանահյուսական նյութը շատ է ներծծվել Սեակի սեփական խոսքի մեջ, երանգավորվել: Բառապատկերների հեռավոր նմանություն հետ մեկտեղ (երկու դեպքում էլ ընդհանուր է դարնան և ձյան դուգակցումը), պահպանվել է նաև չափը՝ 7=3÷4, չափի այս տեսակը Սեակի ստեղծագործության մեջ հազվագեղ է պատահում: Զարիական տվյալ կարգի պահպանումը պետք է բացատրել մի կողմից բանահյուսական նյութի ղգացողությամբ կառուցված խոսքով, մյուս կողմից՝ ժողովրդական երգերի որպես կրկներգի առատ օգտագործմամբ, որոնք բոլորն էլ ունեն չափական այդ կառուցվածքը: Այնպես որ, եթե նա հատվածի համար այլ չափ ընտրեր՝ կրկներգը դուցի և ութմուլ չծուլվեր ողջ տեքստին: Որպես կրկներգ ամբողջ պոեմում օգտագործված են շուրջ 20 ժողովրդական երգեր, որոնք դառնում են նրա խոսքի օրգանա-

կան մասը: Այս տեսակետից հատկապես հրաշալի է «Ղողանջ եղեռնական» գլուխը:

Ժողովրդական երգը արամադրության և հույզի հսկայական լիցքավորում հաղորդելու հետ մեկտեղ՝ դառնում է նաև կառուցվածքային գործոն և ներգործում հատկապես խոսքի հնչերանգի վրա²:

Հետաքրքիր համընկնումներ, նմանություններ կան «Ղողանջ բռնաշխարհիկի» և «Լուռու զութաներգի» միջև, որի այս հատվածը.

Գալիս է, գալիս է,
Հա՛-հա՛,
Այ ճը՛լ-վըստ, ճը՛լ-վը՛ստ,
Ակը լալիս է:
Ծր՛նյա՛լ է Աստված,

Հիշյա՛լ է Աստված,
Մաճկալը մաճին
Այ՛ հորեոր
Ողերն ականջին...—
(56, 63—65)

համանմանություններ ունի պոեմի «Ղողանջ բռնաշխարհիկի»-ի հետ.

Պիտի վարեն ու հերկեն,
վարեն-հերկեն
Ու երգեն.
—Օրհնյա՛լ է աստված,
Հիշյա՛լ է աստված...
...Գուրանն է հեռում, զութանն է գալիս.
—Այ եր՛լ-վը՛ստ, եր՛լ-վը՛ստ...
Ուրախությունից ականն են լալիս.
—Այ եր՛լ-վը՛ստ, եր՛լ-վը՛ստ...
Մաճկալը մաճին,
Իմ պաշն իր աջին.
—Շո՛ւռ տուր, սե՛ր արա... (118, 59):

Ժողովրդական երգերը ներծծվում են Սևակի խոսքի մեջ և իրենց իշխող դերն ունենում պատկերի և ռիթմի կազմավորման գործում: Ժողովրդական երգերի մոտիվները, պատկերները, բառապաշարը, ռիթմը: օգնում են նրան՝ ստեղծելու բնաշխարհի ճիշտ ու հարուստ նկարագիր:

«Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի բանաստեղծություններից շատերը, հատկապես պոեմները դրսևորում են տաղաչափական նոր յուրահատկություններ: Մաքրվում և աստիճանաբար սկսում են նվազել հանդային, հնչյունական ճոխ նույնաձայնությունները: Հաղթահարվում է մի պայմանականություն ևս, մնում է սովորական զրույցը: Տարիների ըն-

² Ժողովրդական բանահյուսության և «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի առնչությունների մասին հետաքրքիր դիտարկումներ ունի Ա. Ղազիջանը (տե՛ս նրա «Անլուելի զանգակատուն» բանահյուսական հեքիջը՝ «Պատմա-բանասիրական հանդես»-ի 1973 թ. № 1-ում):

Թացքում նա մշակեց խոսքի հանգավորման իր յուրահասուկ ձևը, զարգացրեց, կատարելագործեց այն և հետո սկսեց կտրել դրանից: Հանգաբանությունը նրա համար դառնում է անցած շրջան: Քանի որ նա ամեն տեսակի բանաստեղծական համարվող պայմանականությունների հաղթահարումով ձգտում էր խոսքի լիակատար ազատության՝ ուստի այդ անցումն անշափ բնական և համոզիչ պետք է թվա: Բացի այդ, հանգաբանության արդեն մշակած ձևերի պահպանումն աստիճանաբար պետք է կայունացնի, փակի նրա ընդգրկման ոլորտը: Սեակիր բնականոն աճի բանաստեղծ էր և իր հասած կայարաններում երկար չէր մնում: Կաշկանդող պայմանականություններից խոսքի ազատման միտումն ավելի է խորանում նրա վերջին՝ «Եղիցի լույս» գրքում: Դա համաձայնասար կերպով տարածվում է թե թեմատիկայի և թե պոետիկայի վրա: Սեակը շարունակում է ճեղքել սովորույթի շրջանակները, լայնացնել պոեզիայի ընդգրկման ոլորտները: Նա փորձում է պոեզիան ավելի կասել կյանքին, ճիշտ կլինի ասել՝ կյանքից բխեցնել այդ պոեզիան, այդ է պատճառը, որ նրա խոսքը շատ է կենսական, շատ է մարդկային: Այգպիսի խոսքը կարիք չի զգում բառերի օսլայման, ճշգրիտ համահնչյունությունների և պարտադիր օրենքների: Հանգային բաղմածայնությունը փոխարինելու է գալիս անհանդ ոտանավորը, միայն հաճախակի մի ամբողջ բաց տան մեջ գտնվում են մեկ-երկու հեռավոր պատահական հանգեր, որոնք, սակայն, այլևս չեն դառնում խոսքի ուղիղ կաղմակերպող վճռական գործոն: Սեակն այլևս չի մտածում հանգաբանության մասին, չի ձգտում զրսից հավաքել ու համադրել համահունչ բառեր, չի ձգտում հնչյունական համանմանությունների: Նա խոսում է, զրուցում՝ կռվելով, հերքելով, վիճելով, մենախոսելով հաստատում ճշմարտի և գեղեցիկի իր ըմբռնումը, և թող խոսքն առանց արտաքին պարտադրանքի գտնի իր ձևը, հանգով կլինի այն, թե՛ անհանգ՝ արդեն կարևոր չէ: Այս տեսակետից հատկապես ուշագրավ է նրա բանաստեղծական խոստովանություններից մեկը՝ արված դեռևս 1959 թվականին.

եվ իմ գողթնեցի պապերի նման
 ես պիտի գրեմ առանց հանգերի,
 Ինչպես խոսում են մարդիկ իրար հետ,
 Առ եթե չափով՝
 Լուկ նրա՝ համար,
 Որ սրտիս նման խոսքս էլ տրոփի... (120, 101):

Եվ եթե այս բնույթի գործերում տողերի չափածո հատումները վերացնենք և նրա խոսքը շարակտորգենք ազատ-որձակ հաջորդականությամբ,

ապա, թերևս ավելի զգալի կլինի Սևակի բնական, անշափ բնական, պայմանականություններից զերծ խոսքը: Այսպես.

«Երբ ժամանակ լինի, ասելով չէ՞ր, / Որ անցավ մեր կյանքը, / Մինչ-դեռ այս վայրկյանիս՝ / Ժամանակի վիժվածք և գործի սով... / Եվ իմ ներսի ձայնը / Խաղաղությունը մի բով / Սկսում է ձնշել ու մամլել ինձ անյոկես, / Որ ևս քիչ է մնում «հե՛յ-հե՛յ» գոռամ՝ / Նախրապանի նման կամ հովվի պես. / Թո՛ղ իմ հոտ ու նախրի մտքովն անգամ չանցնի, / Թե անտեր են իրենք: / «Հե՛յ-հե՛յ կանչելն, անշո՛ւշտ, / Նո՛ւյնպես գործ է: / Բայց ևս հո չեմ կարող / Անվերջ «հե՛յ-հե՛յ կանչել: / Ուրի՛շ գործ ևմ ուզում: / Իսկ ի՞նչ: / Այդ էլ գուցե ասովա՛ծ գիտի... / (116, 40—41): Բոլոր դեպքերում սա պոեզիա է և ոչ թե արձակ: Սա պոեզիա է, միայն ալ ևս նրա հնչերանգային յուրահատկությունները: Սևակի պոեզիայի արձակ-խոսակցական հնչերանդին անդրադարձել է նաև Ա. Արիստակեսյանը՝ իր ուսումնասիրության մեջ տեղ տալով կարևոր մի մտքի. «...Պ. Սևակը հաճախ իր ասելիքը նախապես, եթե ոչ ամբողջությամբ, ապա որոշ մասով, շարադրել է արձակ, հետո տողատել, ավելացնելով կամ պակասեցնելով շատ քիչ բառեր, երբեմն շարադասության անհշան փոփոխություն կատարել» (14, 436): Աստվածը վկայում է, որ Սևակի խոսքը անմիջական վերարտադրման ժամանակ, իր նախնական տեսքի մեջ ունեցել է ոչ միայն արձակ-բնական հնչերանգ, այլև՝ այդպիսի հորինվածք ու կառուցվածք և ապա նոր միայն ենթարկվել մասնակի վերաձևումների ու հարգարումների: Դա ունի շատ պարզ, տեսանելի արձատներ. նախ միաձայն ու միալար երգի փոխարեն՝ ազատ վերլուծական, պատմողական խոսք և ապա այն, որ Սևակը բանաստեղծությանն իսպառ զերծում է ավանդության իներցիայով բանաստեղծական համարվող պատկերներից, բառերից: Նրա համար ամեն ինչ իր մեջ ունի բանաստեղծություն, արգելված ոչինչ չկա: Այդ մասին ճիշտ դատողություններ ունեն Ա. Արիստակեսյանը (14, 435—436) և է. Զրբաշյանը (ՍԳ, 1972, № 6, էջ 52):

Իր ժամանակն ապրած բանաստեղծական մտածողության հաղթահարումով՝ վերադարձ դեպի բնական խոսքը, այգաեղից բանաստեղծության միանգամայն նոր ընկալման, նոր ճանապարհի վերսկսում, այգապես է ընթանում Սևակի ուղին:

Ընդհանրապես, խոսքի կառուցվածքային այս առանձնահատկությունները նշանակալի տեղ ունեն ժամանակակից պոեզիայում: Է. Մեռլաշյախը իր «Կոնտրապունկտ» գրքում գրում է. «Այնտեղ, ուր առաջ լիջխում էր կանոնը, այժմ բացահայտորեն իշխում է բանաստեղծության

անհամաչափությունը...: ...Բնության մեջ առավելապես իշխում է անհամաչափությունը, անձեռությունը: Գտի՞ր ապա միանման երկու բարձրագույն արվեստը կողմնորոշվել է դեպի այդ որոշակի ձևի բացակայությունը: ...Բանաստեղծը կապված էր բանաստեղծության կանոններին: Իրանից ազատվելու համար նա յուրացնում է չպարտադրվող իմպրովիզացիոն մաներան, ընտրում է ազատ շափ: Նրա պոեզիան հոսում է լայն, բավականին խառնաշփոթ հոսքով, երկու ժայռերի՝ Սրտի և Բանականության միջով: Կորչում է բանաստեղծության գրաֆիկական նկարագիրը: Մասերի են բաժանվում տները: Այժմ ամեն տան, երբեմն ամեն տողի մեջ ունի թեթևադրում են բանաստեղծի միտքն ու տրամադրությունը: Հանգեցրել կորցնում են իրենց կազմակերպող նշանակությունը և հնչուն ազնիվ մետաղի արժեքը: Անհետանում է պոեզիան և արձակը բաժանող սահմանը: Պոեզիան կորցնում է երաժշտական նշանակությունը» (168, 310, 341): Այս դիպուկ բնորոշումներից հետո, թեև Մեծելայտիսը բացասական վերաբերմունք է դրսևորում այդ ձևի հանդեպ՝ «Ստեղծվում է պոեզիայի և արձակի շինծու հիբրիդ» (168, 341),—այնուամենայնիվ, այդ ձևը այսօրվա արվեստի, կոնկրետ պոեզիայի իշխող ուղղություններից մեկն է:

Բանաստեղծության այս ձևն ունի կառուցվածքային իր առանձնահատկությունները: Այս մասին հետաքրքիր դիտարկումներ ունի Վ. Խոլշենիկովը. «...Եթե երգեցիկ բանաստեղծությունը բնութագրվում է համաչափությամբ և խոսքի չափական ու հնչերանգային անդամատման համընկնողությամբ, ապա խոսակցական բանաստեղծության համար բնորոշ է անհամաչափությունը, շարահյուսական, հնչերանգային և չափական շարքերի հարաբերության ազատությունը» (162, 111): «Խոսակցական բանաստեղծությունը սովորաբար անհամաչափ է: Տողերի և տների մաքուր երաժշտական, հուղական հորինվածքի միավորման ձևեր (կրկներգ, շրջափակում և այլն) դրան բնութագրական չեն: ...Դրա զրկալից հատկանիշներն են համարվում ներտողային դադարներն ու տողանցները» (163, 7),—գրում է նա: Այս կարգի բանաստեղծություններից շատերի մեջ երբեմն կառուցվածքային դեր են ստանձնում կայուն դիրքերում գտնվող համանման նախադասությունների, բառերի կրկնությունները: Այդ շնչին համանմանություններն այս դեպքում ստանում են խոսքի չափածո կառույցը դասդասելու, կարգավորելու կարևոր նշանակություն: Օրինակ, «Աշխարհին մաքրություն է պետք» բանաստեղծության բոլոր հատվածներում, որոնք միություն են կազմում իմաստային-շարահյուսական կապերով, սկզբում կրկնվում են նույն արտահայ-

տության տարբերակներ, որոնց մեջ ընդհանուրը մնում է «Մաքրություն է սկտը» արտահայտությունը: Այս արտահայտությունները դառնում են մտքի տրամաբանական կենտրոններ, որոնց շուրջը զարգանում է սլա-կերը (116, 26—28):

Որևէ հնչյունի, բառի, արտահայտության, խոսքի կառուցվածքային որևէ ձևի չնչին կրկնությունն ու նույնանմանությունն այսպիսի բանաստեղծությունների համեմատաբար ազատ հենքի վրա անմիջապես աչքի է ընկնում և ինչ-որ չափով նպաստում ռիթմի կազմավորմանը: Այս առումով որոշակի դեր են կատարում նաև սլաոտահայկան հանգերը: Այդպիսի հանգերը, որ այլ դեպքերում ի վիճակի չէին ոչ ուշադրություն դրավելու, ոչ էլ հիշողության մեջ կապակցվելու համանման հնչյունախմբերի հետ, այս դեպքում աղոտ ձևով նպաստում են խոսքի ռիթմի ձևավորմանը.

Ա՛խ, փախստական իմ էությունը սկտը է և՛ տ բերել,
Մի կերպ և՛ տ բերել, թեկուզ խաբելո՞ւմ,
Թե չէ դատարկված իմ բարանձավում
Ամայությունն է գիրտում անվերջ,
Թե չէ արթնացած իմ չղջիկներն ևն աչքերիս զարկում,
Իրենց լարծուն թևերով կախվում իմ լարվափնեքից,
Իբրև գորշ կախիլ հոգու արցունքի՝
Ա՛յն համաշափված կաթոցքի ձևով
Որ քնդամենը լոկ քա՛ր չի ծակում,
Այլ համբ և խուլ վայրկյաններին էլ պարզում է ձա՛յն
Նվ դրանով իսկ կետադրում է անտրրոհ օրը.
—Կե՛տ-գի՛ծ-կե՛տ... գի՛ծ-կե՛տ... (116, 32—33):

Խոսքի հիմնական որակն այս գործում անհանդ բանաստեղծությունն է, սակայն եղբայրին՝ Բաբանձավում—զարկում—ծակում բառահանգերը, դրանց հետ մեկտեղ և դրանց լրացնող ներքին նույնավերջ՝ զկրտում—կախվում—կետադրում բառաձևերը ստանում են խոսքի հանգային մոտավոր կապակցման դեր. դրան նպաստում է նաև էությունը—ամայու-թյունն. քե չէ դատարկված—քե չէ արթնացած բառերի նույնահունչ դու-գակցումը: Հնչյունական այդպիսի նմանություններն իրար դռնում, կապակցվում են միայն հնչյունական ընդհանուր նկարագրով անհանդ բանաստեղծության մեջ, իսկ բառերի լիաձայն համընկնումների ժամանակ այսպիսի դեպքերը չեն էլ նկատվում:

«Նղիցի լույս» գիրքը հիմնականում զրված է 5 և 4 վանկանի ան-դամների չափական ռիթմով, սակայն հետաքրքիրը բաց կառուցվածքի

մեջ չափական նոր միավորների օգտագործումն է. կան զուտ 6, 6 և 4 (խառը) վանկանի միավորների օգտագործման դեպքեր, սա ևս վաղուց նա կիրառել էր, նորությունը $3, 11 = 4 + 3 + 3$, $8 = 3 + 5$ չափերի կիրառումն է: Եռավանկ միավորները խառն են՝ անապետ-ամֆիթրաքոսյան շեշտադրությամբ. այդպիսին է «Սխալ խոսք ոխալի մասին» բանաստեղծությունը (այս բնույթի մաքուր անապետներով գրված գործ ունի նաև Վ. Դավթյանը «Քո մասին՝ խորհելիս»): $11 = 4 + 4 + 3$ չափը հանդիպում է «Դիմակների փոփոխություն հօգուտ անդիմակություն» գործում, իսկ $8 = 3 + 5$ -ը՝ «Բարի գիշեր»-ում: Սրանք կարևոր են այն տեսակետից, որ չափական նոր հնարավորություններ են ստեղծում բաց կառուցվածքի բանաստեղծություններում: Նրբեմն Սևակը օգտագործում է տողատման խառը ձև՝ 5 կամ 4 վանկանի անդամը կիսվում է հարևան տողերի միջև, սա ոչ թե չափի խախտում է, այլ բառերի տեղադրում ըստ համապատասխան իմաստային և շարահյուսական-հնչերանգային առանձնահատկության.

Իջնում է նորից

Մի ճշարտապես աստվածաշնչյան գիշեր

Պարզունակ ու նույնքան խորունկ... (116, 64):

Բառերի տեղադրման ազատությունն իր հերթին խթանում է պատումի անարգել զարգացմանը: Հետամուտ լինելով խոսքի անարգել հորդմանը, նա երբեմն խախտում է նաև չափը՝ կանոնավոր կառուցվածքի մեջ ներարկելով ազատ ոտանավորի տարրեր: Այդպիսին է «Խեղկատակը».

— Որտե՞ղ են ապրում քամիները:

$9 = 5 + 4$

— Պալատների մեջ:

5

Եվ, անշո՛ւշտ, մեր իսկ ուռնգներում:

$8 = 3 + 5$

— Որտե՞ղ է մեռնում լուսնունը:

$9 = 5 + 4$

— Քարոզների մեջ:

5

Եվ բոնազատված մեր իսկ ունկերում:

$10 = 5 + 5$

(116, 48)

Տողերի ձգում, համահարթեցում, որ պիտի կատարվեր ավելորդ բառերի մուտքով՝ չկա: Թեև պահպանվում է չափական հիմնական միավորը՝ 5 վանկանի անդամը, այնուամենայնիվ, առկա են նաև ազատ շեղումներ: Այս մոտեցման խորացումն է, որ ի վերջո կանոնավոր բանաստեղծությունը պետք է մղի ազատ ոտանավորի: Սևակը հավանաբար կհասներ դրան, նրա խոսքի զարգացումը բնականորեն զնում էր այդ ճանա-

պարհով: Բեկ Սևակը իր հողվածներում հաճախ սրում էր շափ ու կըշ-
ռույթի կարևորության հարցը, բայց թվում է, որ նա վաղ թե ուշ հաղ-
թահարելու էր նաև դրանք, որովհետև նա չէր խեղդում իր ներքին ձայնը,
անհարկի չէր խմբագրում ինքն իրեն, այլ մնում էր այն՝ ինչ կար, իր
ապրումների, երազների հարադատ թարգմանը, որովհետև նրան միշտ
ուղեկցում էր այն ճշմարիտ մոտեցումը, թե՛ «օրենքներ չկան, կա լուկ
իրավունք», ուրեմն էլ ինչո՞ւ օրենքի քլամիդ հազնիկ և փոխիկ սեփա-
կան ձայնը, լինելիության սեփական կերպը: Լինել այն, ինչ կա, այս էր
նրա դավանանքը, որը գեղարվեստական հրաշալի ձևակերպում է ստա-
ցել «Նդիցի լույս» գրքի շատ բանաստեղծություններում. «Լսո՞ւմ եք ինձ:
Բավական է, Հանեցեք ձեր դիմակները: ...Ինքնե՛րդ ասեք. Բավական
չէ Դուք ձեզանից ձեզ գողանաք եվ տեղն ուրիշ մեկին դնեք ձեր փոխա-
նակ», «Մենք ծնվել ենք, աշխարհ եկել Ո՛չ թե թվալ-երեւալու իսբեու-
թյամբ, Այլ լինելու, Ա՛յն լինելու, ինչ կանք իրոք» (116, 57—58, 79):

Լինելիության այս բնական կերպն է ընկած նաև Պ. Սևակի տաղա-
չափական արվեստի հիմքում: Մի ձև, որը ունենալով բավականին հին
կիրառություն, նոր ժամանակներում դրսևորվում է միանգամայն նոր
տեսքով: Նարեկացու կենսունակ ավանդույթները գործում ու զարգանում
են XX դարում: Մի առիթով Սևակն ինքն է խոստովանել՝ «Ե՛վ բանաս-
տեղծական ձևի ասպարեղում, և՛ բանաստեղծական մտածողության ձևե-
րի ասպարեղում նարեկացին ինձ արժեքավոր շատ բան է տալիս...»
(ԸԻ, 1964, № 6, էջ 235): Խոսքի բնական արտահայտչականությունը
ասպարեղ է բերում և համապատասխան ձև:

Անակնկալ կտրվեց Պ. Սևակի ձայնը, ո՞վ գիտե, դեռ խոսքի ինչ
խոսքաններ նա պիտի հերկեր: Եկավ, կասկած հարուցեց մարդկանց մեջ,
բայց չխառնվեց ոչ մեկի ձայնին, մնաց այն, ինչ կար, վե՛ճ ու դրույցի
բովից անցնելով հաստատեց իրեն, ճանապարհ ուղենշեց բանաստեղ-
ծության համար ու իրեն շտապած՝ հեռացավ:

4

Այս տարիներին բանաստեղծական խոսքի իր հիմնական ձևը կա-
տարելագործեց և ամրապնդեց նաև Հ. Սահյանը: Նա հասավ բանաս-
տեղծական այնպիսի մի ձևի, որն իր կաղմավորման հիմքում ունենա-
լով միաձայն երգի նույնաչափ, նույնահունչ մեղեդին և խոսքի կառուց-
վածքային մասերի (կիսատող, տող, տուն) համանման և կայուն դա-
սավորություն՝ բառախմբի սվլյալ ոլորտի մեջ ստեղծում է մի այնպիսի
ռիթմական շարժում, որի ընթացքը ամբողջությամբ պայմանավորված
է առաջին ռիթմական պարբերության տիպով, հետագայում փոխվում

են միայն բառերը, իսկ ուրիշ միտում է միշտ նույնը, որպես միաձայն երգ: Այս առումով Սահյանը Սեակի լրիվ հակապատկերն է:

Սահյանի պոեզիան կառուցվում է նույնատիպ բառերի, արտահայտությունների, խոսքի հատուկների կրկնաբերմամբ, ուրիշմական առանձին միավորների՝ զլխավորապես հնչյունական կազմի միանման հաճախականությամբ:

«Սիրում եմ տողի ինքնեկությունը» (ԳԹ, 1969, № 13).—Սահյանի այս խոսքերի մեջ իր իսկ պոեզիան ըմբռնելու կարևոր իմաստ կա: Նրա լավագույն բանաստեղծությունները հորինված են այդպիսի ինքնեկ տողերով: Նրա խոսքն ունի իր ներքին շարժումը, որն ընթացքի մեջ է ընկնում առաջին ուրիշմական պարբերության, առաջին տողի, անգամ առաջին կիսատողի ձևավորումից հետո: Եվ երբ պատրաստ է այդ առաջին ուրիշմական պարբերությունը, տողը կամ կիսատողը, ապա խոսքի այդպիսի ըմբռնմամբ զգայական իներցիայով հավաքվում, կուտակվում են պատկերները և ինչ-որ պահ նույնիսկ թվում է, թե այդ տողը կամ կիսատողը ինքն իրեն է կրկնում, այնքան որ իրար նման են դրանք իրենց կառուցվածքային-ուրիշմական առանձնահատկություններով, արամադրությամբ, հուզական լարվածությամբ, անգամ բառակազմով: Կա ասելիքի ներքին հանդարտ զարգացում, որը շատ դեպքերում կախված է գտնված առաջին բառաձևի կամ արտահայտության կառուցվածքից: Համապատասխան նոր, բայց նախորդին նման ձևեր գտնելու կարողությունից: Այս դեպքում խոսքի ձևը կայունանում և իր կնիքն է դնում բովանդակության կազմավորման վրա: Ինչքանով որ բովանդակությունն է ստեղծում իր համապատասխան ձևը, այնքանով էլ ձևն է ստեղծում իրեն համապատասխան բովանդակություն: Սահյանի պոեզիայում ձևական գործոնի հաշվառումը կարևոր է, դա նրա պոեզիայում նաև խոսքի առաջնորդ ուժի դեր է ձեռք բերում: Սահյանի ստեղծած առաջին ուրիշմական պարբերության ձևական շարժումն այնուհետև սկսում է կրկնվել, վերակրկնվել և խիստ կայունացնել իր հաճախականության ալիքները, ավելի ճիշտ՝ շարժումը միայն մեկ ալիքի, ուրիշմական մեկ պարբերության մեջ է, դրանից հետո եկողները լրիվ համընկնում են առաջին ալիքին:

Լույսը առավ տարին,
Սարսուռ է սարը,—
Սարերը վեր թռան:
Հավրն արթնացավ ծառին,
Սարսուռ է ծառը,—
Ծառերը վեր թռան:

Քարայծն ելավ քարին,
Սարսուռ է քարը,—
Քարերը վեր թռան...
Եվ ինձ մի պահ՝ թվաց՝
Քարերի տակ բնած
Դարերը վեր թռան (101, 109):

Այսպիսի բանաստեղծություններում, որպես օրինաչափություն, չնչին ձևական շեղում նկատվում է վերջին տան մեջ, ուր նա պատկերների նույնաձև մշակումից հետո եզրահանգում-ընդհանրացում է կատարում: Դա մի տեսակ ազդարարում է նաև ղուտ ձևական առումով հոմանիշ դարձած հատույթների ավարտը: Իսկ իմաստային առումով նախորդ պատկերները, որ նույն հղացումի վերարտադրման համազոտ առաքերականների դեր են կատարում՝ ձուլվում են մեկ ընդհանուր պատկերի մեջ և դառնում նրա համահավասար մասերը: Իսկ եզրափակումը մեծ մասամբ բանաստեղծի հոգեբանական միջամտությունն ու տարբեր պատկերների ամփոփումն է:

Սահյանի դործերը հարուստ են խոսքի կառուցվածքային տարրեր հատույթների կրկնություն, տեսակներով: Ամենամեծ կրկնվող միավորը այս առումով բանաստեղծական տունն է, որի ներքին ռիթմական կազմությունը ընդհանուր է մնացած բոլոր տների համար: Այսպիսի օրինակ է մեջբերված «Լուսաբաց» բանաստեղծությունը:

Կրկնության հաջորդ մեծ տեսակը կրկներգն է: Բանաստեղծության կրկներգային կառուցվածքը ավելի բնորոշ է երգային տեքստին և ըստեղծում է խոսքի երգեցիկ հնչերանգ.

Ախր ես ինչպե՞ս վեր կենամ զնամ,

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:

Ախր ես ինչպե՞ս վեր կենամ զնամ,

Ախր ես ինչպե՞ս ուրիշ տեղ մնամ... (101, 131):

Շատ է տարածված կրկնության այն տեսակը, որը միևնույն արտահայտությունը համաչափորեն օղակում է բանաստեղծական տունը ըսկզբից և վերջից: Օղակող տողերը հանդիպում են բանաստեղծության գրկի և բաժնի տներում.

Հոգնել եմ առդեն հանդարտ հոսելուց,

Իմ մտքերի հետ միմաստ խոսելուց,

Սեփեմ խոսքից, սեփեմ սիրուց

Հոգնել եմ առդեն (101, 83):

Սահյանի հիմնական յուրահատկությունն այսպիսի կրկնակներ ըս-

տեղծելու մեջ այն է, որ նա կրկնվող տարրերի դասավորությունը շատ է կայունացնում և նույնությունամբ պահպանում ամբողջ բանաստեղծության մեջ: Գ. Սարյանը ևս, թեև կրկնությունների վարպետ է, այնուամենայնիվ, նա այդքան միատեսակ կայունությունը չի զարգացնում խոսքը: Սահյանը կառուցում է առաջին ռիթմական պարբերությունը և դրանից հետո վերջանում է նրա աշխատանքը ձևի վրա. ձևը արդեն դառնում է, հարկավոր է միայն համապատասխան, հարմար բառեր գտնել՝ մի կողմից արամադրությունն ու հոգեբանությունը ցանկացած ոգով վերարտադրելու և մյուս կողմից՝ արդեն ընտրված ձևը (տան ձևը, տողերի ձևը, տողերի շարակարգման ձևը, տողերի ներքին կառուցվածքի ձևը, բառաձևերը, հանգաձևերը) և շատ այլ նրբերանգներ պահպանելու համար:

Կրկնության մյուս տեսակներից կարելի է առանձնացնել բառերի կրկնությունը, որն ունի դասավորության տարբեր ձևեր: Միաժամանակ այդ դասավորությունը բառամթերքի այլ կաղմով ընդհանուր է մյուս տների համար: Այսպիսի կրկնությունները Սահյանի պոեզիայում ունեն լայն կիրառություն.

Տարինե՛րս, տարինե՛րս,
Ու՛ր մնացին տարիներս,
Կանաչ-կարմիր,
Սև, սպիտակ տարիներս,

Իմ սառն ու տաք,
Մուռ ու շիտակ
Տարինե՛րս, տարինե՛րս:
(101, 181)

Կրկնվող բառերը կարծես դառնում են այն առանցքը, որի շուրջ մանվում, հյուսվում, փաթաթվում են նրա խոհերն ու տրամադրությունները: Կրկնվող բառը դառնում է հուզական-զգացմունքային, իմաստային կենտրոն, որը կառավարում է խոսքի ընթացքը:

Կրկնաբերման մեջ պետք է մտցնել նաև հանգային նույնաձև հնչեղության տեսակները: Սահյանը իր խոսքի մեջ՝ թե՛ տողամիջում, թե՛ տողավերջում շատ է օգտագործում իգական հանդեր: Իգական հանդը խոսքի ներսում կատարում է կայուն ու մշտական ներքին հանգի դեր՝ ուժեղացնելով հատածի դադարի ռիթմական նշանակությունը, իսկ վերջնահանգի հետ ունեցած իր նմանությունամբ ստեղծում է այն տպավորությունը, թե տողը բաժանվում է համաչափ և համադրո կիսատողերի:

Իմ ապրած կյանքը / խառն ու երկար էր,
Պանր ընդվզում էր / ամեն մի բայքը,
Զար էր ոտխը, / երկինքը քար էր,
Հեռու, հեռու էր / աստղերի փայլը:

* * * a . . . b
* * * b . . . a
* * * a . . . b
* * * b . . . a

(101, 28)

կիսատողերի և տողավերջի հանգերի դասավորությունից պարզ երևում է չափական նվազագույն միավորի՝ կիսատողի համաչափ ու ներդաշնակ դասավորության կարգը: Նման դեպքերում նա ձգտում է ավելի ճոխացնել ու հարստացնել հանդային դաշնակը՝ խորացնելով հանգակցվող բառերի նեցուկի միատեսակ հնչյունների թիվը:

Այդպիսի բանաստեղծությունները ենթադրում են շարահյուսական-հնչերանգային և չափական հատույթների համընկնում, միասնություն, իսկ դա կատարվում է ենթագիտակցության մեջ խոսքի տարբեր բաղադրիչների միաժամանակյա տրոհմամբ ու կազմավորմամբ: «...Բնաբանական բանաստեղծության կոմպոզիցիան ենթադրում է և՛ հնչյունաբանական, և՛ շարահյուսական, և՛ թեմատիկ նյութի միաժամանակյա օրինաչափ մասնատում», — գրում է Վ. Ժիրմունսկին (154, 438), հակառակ դեպքերում, այսինքն՝ այդ բաղադրիչների անհամընկնելիության ժամանակ, կառաջանա մասերի անհամաչափություն, կվերանա նմանությունը և կկորչի, կխաթարվի երգեցիկ-մեղեդային հնչերանգը: Սահյանի պոեզիայում միշտ էլ պահպանվում է մասերի այդ համաչափ դասավորությունը: Դրա հետ մեկտեղ, բանաստեղծական պատկերը ձևավորվում է ըստ ութմի կազմության և տողերի ներքին հասույթավորման:

...Քարե մրրիկ է ու քարե բուր է,
Քարե բողոք է ու քարե բերդ,
Քարե շեփոր է, քարե թմբուկ է,
Քարե թափոր է, քարերի երթ... (101, 277):

Այս բանաստեղծության մեջ ամեն կիսատող ինքնուրույն պատկեր է, ունի իր շարահյուսական-հնչերանգային առանձին կառուցվածքը, միաժամանակ, ամեն կիսատող իր կառուցվածքով նման է մյուսին, որով և ստեղծվում է խոսքի համաչափ, համանման դասավորություն, որն էլ իր հերթին պայմանավորում է բանաստեղծության երգեցիկ-մեղեդային բնույթը:

Պատկերային, շարահյուսական-հնչերանգային, չափական, հնչյունաբանական, ընդհանուր առմամբ կառուցվածքային նման ձևերի համաչափ կրկնաբերմամբ Սահյանը ստեղծում է չափածո խոսքի սեփական չյուսվածք, ինքնատիպ ութմական կոմպլեքս:

Խոսքի չափական կառուցվածքը Սահյանի պոեզիայում առանձնապես վճռական դեր չունի: Չափական տարբերությունները չեն աղղում անգամ խոսքի հնչերանգի վրա, այս դեպքում միշտ էլ պահպանվում են հնչերանգի բնույթը պայմանավորող մյուս բաղադրիչները:

Հնչերանգի բնույթը Սահյանի գործերում առաջին հերթին պայմանավորված է բառակազմի երանգավորմամբ, պատումի ձևով, որոնք էլ նախանշում են խոսքի հյուսվածքի ու տան կառուցվածքի կերպը: Տաղաչափական տարբեր տարրերի յուրատեսակ համակցումով ստեղծվում է Սահյանի պոեզիայի դիմելը: Դա հատկապես նկատելի է նրա խոսքի հնչերանգի մեջ, իսկ բանաստեղծության հնչերանգը, ինչպես նշում է Վ. Խոլշենիկովը «...ստեղծվում է խոսքի շափի, տնատման, շարահյուսական ձևերի և ոճական երանգավորումների փոխներգործությանմբ» (183, 22): Սահյանի պոեզիայում խոսքի դիմելի ամբողջական կազմավորման գործում կարևոր նշանակություն ունեն բանաստեղծական տները:

Տունը բանաստեղծության իմաստային և կառուցվածքային ամենամեծ հատուկն է, որի մեջ դիմական գործոնները դրսևորվում են իրենց յուզակցվող, մեկը մյուսին համընկնող կապերով ու շարակարգմամբ: Բանաստեղծական տների մեծամասնությունը համընկնում է դիմական մեկ լրիվ պարբերությանը: Ռիթմական պարբերություն հասկացությունը գործում է կանոնավոր, փակ համաչափ կառուցվածքի բանաստեղծություններում և իր մեջ ներառում դիմական բոլոր առկա գործոնների, տարրերի համակցության մեկ անանջատ ամբողջությունը կամ դիմական շարժման մեկ լրիվ ալիքը: Ռիթմական պարբերությունը միշտ կազմվում է միանման դիմական կիսապարբերություններից: Ռիթմական պարբերություն հասկացության անհրաժեշտությունը զգացվում է այն դեպքում, երբ տունը չի համընկնում դիմական գործոնների ամբողջությանը կամ դիմական շարժման մեկ լրիվ ալիքին: Տան և դիմական պարբերության առնչությունները կարելի է ցույց տալ ըստ Սահյանի կիրառած բանաստեղծական տների հիմնական տեսակների (այս դեպքում ավելի ճիշտ կլիներ տան փոխարեն կիրառել իմաստային-կառուցվածքային-դիմական հատուկ արտահայտությունը) քննության: Դրանք հետևյալներն են.

1. Երկտող. այս դեպքում բանաստեղծական տունը և դիմական պարբերությունը համընկնում են:

Հայրենի հեռավոր ձորում

Քարերից երկինք է ծորում:

...Թափառող թախիծն եմ հողիդ,

Հայրենի հեռավոր հովիտ (101, 206):

2. Եռատող. Սահյանի պոեզիայում հանդիպում են միայն եռատող այնպիսի հատուկներ, որոնք համընկնում են մեկ բանաստեղծական

տանը, բայց ոչ պարբերությունը. դրանք կիսապարբերություններ են, որոնց երկու կից խմբավորումներն ստեղծում են մեկ լրիվ պարբերություն.

Ժայռից մասուր է կախում,
Կարմիր սաքսուռ է կախում.
Ձորում մշուշ է:

Ասուն մասուր է տանում,
Կարմիր սաքսուռ է տանում,
Ինչ էլ աշխույժ է:

(101, 211)

Որպեսզի ստեղծվի ռիթմական պարբերություն, պետք է ռիթմական տարրերը համընկնեն, կապակցվեն իրար. այստեղ մշուշ է հանգաբառը իր կապը ստեղծում է հաջորդ տան մեջ՝ աշխույժ է համահունչ բառաձևով: Ռիթմական պարբերությունն այս դեպքում ձևավորվում է միայն երկու առանձին, ինքնուրույն տների միավորումով: Նուառողի կառուցվածքային այս ձևը բնորոշ է Սահյանի պոեզիային:

3. Քառատող. տունը և ռիթմական պարբերությունը մեծ մասամբ համընկնում են: Տողերը հիմնականում ունեն *abab* դասավորություն, պատահում են նաև *aabb*, *aaaa* կապակցումներ: Միայն մեկ դեպքում՝ տողերի *aabb* դասավորության ժամանակ տունը և ռիթմական պարբերությունը չեն համընկնում, այս դեպքում ևս ռիթմական պարբերությունը ստեղծվում է երկու կից տների համախմբմամբ և դարձյալ կապակցող դործոնը հնչյունական դաշնակն է: Ինչպես հուստող, այնպես էլ քառատող կազմության այս բնույթի բանաստեղծություններում (օրինակ, «Ապրեմ այսպես») վերջին տողերի հանգային հնչեղության նմանությունը շարունակվում է նաև հետագա տներում, ամբողջ բանաստեղծության մեջ ստեղծելով դադարի միանման ազդանշանային կարգ:

Քառատողերի *aabb* հանգավորման ժամանակ երբեմն նկատելի է հակառակ երևույթ. այն, որ մեկ տունը կարող է կազմված լինել երկու ռիթմական պարբերություններից, տողերի *aa//bb* բաժանումով.

Աղբյուրներ իմ, աղբյուրներ, շատ եմ եկել ձեզ այցի
Մութ վիհերի եղբորով, կածաններով քարայծի,
Ձեր ակունքներն եմ գտել ժեռ քարերի արանքում
Նվ խմել եմ խոնարհված ձեր նեկտարը կում առ կում (100, 204):

Ձևական առումով այսպիսի բաժանումը ճիշտ է, սակայն դա չպետք է ծալրահեղացնել, որովհետև տողերի մեջ մեծ մասամբ պահպանվում է իմաստային սերտ կապ, որի հետևանքով խոսքի հնչերանդը չի ամփոփվում երկրորդ տողում, այլ շարունակվում է մինչև տողավերջ: Նման բաժանումները հնարավոր են միայն այն դեպքում, երբ բոլոր տողերն

ունեն չափական նույն կառուցվածքը, հակառակ դեպքում ռիթմական պարբերություններ չեն ստեղծվի:

Քառատողերի abc_b հանգակցման կարգ Սահյանը մեծ մասամբ ըստեղծում է երկտող տների կիսումից, որոնցում պահպանվում են վերջնահանգերը, իսկ միջնահանգ, որը պետք է դառնար նոր տողերի համալրվերջնահանգ՝ չի ստեղծվում:

1. Նստել եմ մեր տան պատի տակ,
Մեջքը մաշված քարին,
2. Հնձած խոտի բույր է բերում
Սարից փախած քամին (101, 124):

Նշված հերթականությամբ հանգով վերականգնելու դեպքում դրանք կդառնան $14=8(4+4)+6$ երկտող տներ: Կան նաև բանաստեղծություններ, որոնք aab_a հանգակցում ունեցող քառյակների կիսումներ են:

- | | |
|---|--|
| 1. Հոգնության հետ, հոգսի հետ
Ընկերացել եմ արդեն, | 3. Օրը դարձել է տարի
Եվ տարին օր է թվում, |
| 2. Բազկաթոռին ու մահճին
Ընտելացել ես արդեն: | 4. Բայց չես ուզում հասկանալ,
Որ ծերացել ես արդեն: |
- (101, 328)

Տողերը համարակալած ձևով վերականգնելու դեպքում կստեղծվի սովորական քառյակ իր ընկերացել-ընտելացել-ծերացել հանգաբառերով և արդեն կրկնակով:

4. Հինգ տողանի տների օրինակներ քիչ են պատահում: Բանաստեղծական տունը և ռիթմական պարբերությունը նման դեպքերում համընկնում են: Օրինակ, «Երգ իմ, նման ես քո ստեղծողին» բանաստեղծությունը, որի մեջ առաջին տան կառուցվածքը ամբողջությամբ կրկնվում է նաև մյուս տներում: Երբեմն հնգատողը ևս ռիթմական պարբերություն ստեղծում է կից տների համակցումով, դա այն դեպքում, երբ տան որևէ մասում ստեղծվում են կայուն կրկնակներ, որոնք ընդհանուր են բոլոր տների համար (օրինակ՝ «Դեռ արցունքներ ունի» բանաստեղծությունը): Այսպիսի կառուցվածքը նման է եռատողերի և քառատողերի դիտարկված տեսակին:

5. Վեցտողանի տունը հանդիպում է հանդային դասավորության տարբեր ձևերով $abcabc$, $aabccb$, $abcebc$, $abcedc$. Եթե առաջին, երկրորդ տարբերակներում դասավորությունը կայուն է, ապա երրորդում՝ մեկ զույգ, իսկ չորրորդում՝ երկու զույգ հանգեր հնչեղությամբ չեն կա-

պակցվում: Նման դեպքերում տունը և ռիթմական պարբերությունը լրիվ համընկնում են:

Հեռանայի, հեռանայի,	a
Մոռանալով մոռանայի,	a
Զհիշէի քեզ:	b
Ծովն ընկնի խելքիս ձեռից,	c
Ակունքներից և ափերից	c
Փախած դետի պես:	b
(101, 264)	

Այս, ինչպես և abcabc հանգակցման կայուն դասավորության ժամանակ ստեղծվում են եռատող կիսապարբերություններ, որոնց միասնությունից միայն ստեղծվում է ռիթմական պարբերություն: Դրանք հիշեցնում են քննված եռատող տները: Այս դեպքում աղապիսի եռատողերը կցված են իրար և կազմում են մեծ ու համախմբված միություններ (օրինակ՝ «Բնություն»):

6. Յոթ տողանի տներով են զբաղված ընդամենը երկու բանաստեղծություն՝ «Երբ քարափներն աչքիդ» և «Քարին տարեկից», երկուսն էլ կառուցվածքով նման են և երկուսի վերջին տողերում էլ ճշտությամբ կրկնվում է որևէ կրկնակ: Կրկնակներն առաջին յոթնյակի վերջին տողից ձգվում-կապակցվում են հաջորդ յոթնյակի վերջին տողի հետ՝ ըստեղծելով մեծ ռիթմական պարբերություններ: Փաստորեն ինչպես եռատող, քառատող և հնգատող տներում, որոնք ունենում են հաջորդ տների հետ կապակցվող կրկնակներ, այստեղ ևս ռիթմական պարբերությունն ստեղծվում է մերձ տների համակցումից:

7. Ութ տողանի տունը տարածված կիրառություն ունի Սահյանի պոեզիայում: Պատահում են հանգակցման կայուն aaabcccb («Ամպ է նորից»), abcaabca («Ես բախտավոր եմ») և խառը, ասինք abacdbbc («Իմ նախնիներն այնտեղ») տեսակներ, որոնցում 4-րդ և 8-րդ տողերի հանգային կապը միշտ էլ կայուն է: Ութ տողանի տներից շատերը առաջանում են տողերի կիսումներից, տրոհման է ենթարկվում քառյակը («Մոռանալ կտա», «Պտուղդ քաղող չկա» «Հողություն հետ...»): Ութ տողանի տներում տները և ռիթմական պարբերությունները համընկնում են:

Սահյանը ունի նաև տասը տողանի («Ես թողել էի») և տասներկու տողանի («Հայաստանը երգերի մեջ», «Իսկական մարդը») միավորներ, որոնք իրենց վերջին տողերում ունենալով համանման կրկնակներ,

դարձյալ տների համակցումով ստեղծում են մեծ՝ քսան և քսանչորս տողանի ռիթմական պարբերություններ:

Տնատման այսպիսի կանոնավոր կրկնակներով հագեցված համակարգերն իրենց համաչափ հաճախականությամբ ստեղծում են կայուն ու ճշգրիտ ռիթմական շարժում, նպաստելով քնարական տրամադրությունների երգեցիկ ընթացքին:

Հոծ կառուցվածքի բանաստեղծություններում Սահյանը երբեմն ստեղծում է խոսքի այնպիսի դասավորություն, որն առաջ է մղվում միատող (օրինակ՝ «Եվ ինչ է տվել», «Ինձ՝ վախենալու խիղախությունը»), ելկտող («Օգնականը ես եմ», «Պապը»), եռատող («Ուրիշ ձկներ են ջրում»), քառատող («Ես կուզեի, որ դու») կիսապարբերությունների անընդհատ հոսքով, որոնցում ռիթմը ձևավորվում-ավարտվում է ոչ թե մեկ տան կամ մեկ ռիթմական պարբերության, այլ ամբողջ բանաստեղծության մեջ:

Սահյանի պոեզիայում ժողովրդական երգերի նվագները հիշեցնող ինչ-որ բան կա: Ժողովրդական երգերի հետ Սահյանի պոեզիան մերձեցնող կետերից մեկը նրա զործերի մեծամասնություն մեջ օգտագործվող պատկերի անսլաճույճ, պարզ կառուցվածքն է, մի բան, որը բնորոշ է ընդհանրապես բանահյուսությանը: Դրա հետ սերտորեն առնչվում է պատկերի ռեալիստական կառուցվածքի հարցը: Սահյանի պոեզիայում իրերն ու երևույթները կրում են իրենց նախնական անունները. նրա պոեզիան կարծեք վերադարձ լինի դեպի իրերի, երևույթների հայտնի, ինքնին առկա աշխարհը: Այս կողմով ես նա և Պ. Սևակը հակապատկերներ են: Եթե Սևակը միշտ էլ ձգտում է գտնել բառերի, բառազուգորդումների նոր, անբնական թվացող ձևեր, եթե նա ձգտում է չիղջալին, անհայտին, որն իր վերարտադրման մեջ միշտ էլ կարող էր տարօրինակ ու զարմանալի թվալ, որովհետև դեռևս անսովոր էր, ապա Սահյանն ավելի ստուգված հնարների է դիմում: Սակայն հայտնիին անդրադառնալը Հ. Սահյանին բնավ չի զրկում հայտնություններից: Այս առանձնահատկությունների մասին ճիշտ դիտողություններ ունի Ս. Աղաբաբյանը (9, 255): Սահյանն ի հակադրություն Սևակի, մտքի վերացարկումով խոսքի նոր կառույցներ չի ստեղծում, նրա պատկերը շատ առարկայական է, շատ բնական, անգամ տեսանելի: Լև Օզերովը Սահյանի մասին այսպիսի տողեր ունի. «Դուք խոսքի նկարիչ եք,— գրում է նա և մեջ բերելով Սահյանի այս տողերը.

Սարի սավերը փարվում է ժայռին,
Ժայռի սավերը ծառին է փարվում:—

ավելացնում է:—Դա ես տեսնում եմ: Դրանք բառեր են, որ թղթից պետք է փոխադրվեն կտավի վրա»: Իսկ քիչ հետո մեկ այլ առիթով ավելացնում է.—«Վերադարձի» մեջ ինձ գրավեց մասրենու ստվերը. «Կարկատանածե ստվերն է կախվել կճուճի շեշոտ ալյտերի վրա»: Սա հալյուցիինացիայի շափ տեսանելի է» (103, 269—270):

Իրար գումարվելով պարզությունը, պատկերի առարկայականությունը, խոսքի բնականությունը, բնադրական-զգայական պատումի բերնույթը, ստեղծում են մերձավոր, զգալի առնչակցություն ժողովրդական երգերի հետ: Այս ամենին ավելացրած նաև գրության ձևը՝ կարճ կիսատողերը, հանգի հնչեղության առանձնահատկությունները, նրա ստեղծագործության մեջ ավելի են կուտակում ժողովրդական հրգի ծանոթ նվագները: Ժողովրդական հրգերի մեջ էս, ինչպես Սահյանի պոեզիայում, խիստ ընդգծվում են հնչերանգով կայունորեն սահմանադաշտված կիսատողերն ու տողերը: Այդ հրգերը տողամիջում և տողավերջում շատ դեպքերում ամրապնդվում են նաև իգական հանգերի հնչեղությամբ: Այս երկու կարևոր հանգամանքները խիստ ընդգծում են Սահյանի պոեզիայի կառուցվածքային նմանությունները ժողովրդական երգերի հետ:

Սահյանը բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ առատորեն օգտագործում է կրկներգը, որը էս ժողովրդական երգերին բնորոշ հատկանիշ է: Վ. Ժիրմունսկին գրել է. «Կրկներգը ժողովրդական-երգչախմբային կատարման բնորոշ յուրահատկություն է: ...Հատկապես ժողովրդական երգչախմբային երգային ստեղծագործության հիմքի վրա մենք տեսնում ենք ուսումնասիրենք կրկներգը՝ իր տարբեր ձևափոխություններով» (154, 493): Սահյանի պոեզիայում կրկներգը հանդիպում է թե՛ բանաստեղծական տների արանքում (ինչպես արդեն նշված «Սիր և ինչպես» բանաստեղծությունը) և թե՛ տներին ձուլված՝ կազմելով նրանց վերջին մեկերկու տողերը.

Իրար բաշից կախված սարեր,
Ասածո փեշից կախված սարեր,
Բարձրիկ սարեր, քաղցրիկ սարեր,
Սարեր, ձեզ լճն առնա:

Հազար որոտ լսած սարեր,
Կնայերի մեջ մրսած սարեր,
Խրջված սարեր, լրծված սարեր,
Սարեր, ձեզ լճն առնա:
(101, 297)

Կրկներգի դերն այստեղ կատարում են ոչ միայն շորորոգ նույնանման տողերը, այլև երրորդ տողերը:

Ժողովրդական երգերի մեջ կարևոր է նաև առաջին տողի կառուցվածքային նմանությունը և հատկապես առաջին տողի հանդաբառի

պարտադրանքով հետագա պատկերները ստեղծելու, այդ պատկերները մեկ ամբողջի մեջ դուգակցելու առանձնահատկությունը: Առաջին տողի կառուցվածքը և առաջին հանգաբառը ստիպում են հաջորդ տողերն ըստեղծել իրենց նմանությամբ, հակառակ դեպքում երգը չի ստեղծվի: Այս առանձնահատկությունը ևս առկա է Սահյանի պոեզիայում (օրինակ՝ «Եվ ի՞նչ է տվել»): Այս դեպքում, եթե տողերից մեկի իմաստը պահպանելով հանդերձ մտովի փոխենք հանգաբառը, որը հնչյունակազմով տարբերվի և չկապակցվի մյուս տողերի հետ, կտեսնենք, որ բանաստեղծությունը չի ստացվի, խոսքը առաջ չի գնա:

Ժողովրդական երգերն հիշեցնող նրա պոեզիայի նշված առանձնահատկություններին պեսք է ավելացնել նաև կառուցվածքային այս տարրերը: Դրանով ավելի կճշտվի ժողովրդական երգերից եկող մեղեդու այն ազդու զգայությունը, որը միշտ էլ կա նրա պոեզիայի հենքում: «Նրբեմն ինձ հանդիմանում են... որ ես հավատարիմ եմ մնում մեր ազգային պոեզիայի ավանդներին, որ իմ բանաստեղծություններից ժողովրդական բանահյուսության հոտ է գալիս: Իսկ ես դրա մեջ ոչ մի վատ բան չեմ տեսնում» (ԳԹ, 1972, № 18),—գրում է Սահյանը: Ժողովրդական ավանդներին հետևելը Սահյանի համար ոչ արտաքին հանգամանք է, ոչ էլ խոսքի ոճավորման փորձ, դա նրա էությունն է, նրա բանաստեղծական խառնվածքի օրգանական մասը:

5

Խոսքի շղթայադերժման պրոցեսը այս շրջանում ծավալվեց և դարձավ ընդհանուր ու տիրապետող: Այս առումով հետաքրքիր է Գ. էմինի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի բանաստեղծության դարգացման ուղին: Հարկ է նշել, որ այս բանաստեղծների գործերում հիմնականում պահպանվեց նաև փակ, կանոնավոր կառուցվածքը:

Գ. էմինի ստեղծագործության մեջ պարզ երևում է խոսքի կառուցման այդ երկու տեսակների առնչությունը և այն, թե ինչպես բաց կառուցվածքը աստիճանաբար զուրս է մղում տնատման փակ, ներդաշնակ ձևը:

էմինի այս շրջանի ստեղծագործության մեջ առանձնանում են «Երկու ձամփա» (1962) և «Քսաներորդ դար» (1970) գրքերը: Եթե «Երկու ձամփա» ժողովածուի մեջ կողք-կողքի էին կանոնավոր վանկական, վանկաշեղծական և բաց կառուցվածքի գործերը, ապա «Քսաներորդ դար»-ում գրեթե առանց բացառության օգտագործված է բաց կառուց-

վաճառքային ձևը և, նույնիսկ, երբեմն-երբեմն, աղոտ ուրվագծվում են ազատ ոտանավորի նշույլներ:

Կանոնավոր բանաստեղծության մեջ, ինչպես ցույց է տրվել արդեն, էմինի յուրահատկությունը վանկաշեշտական տաղաչափական համակարգի առատ օգտագործումն էր և նրա մղումը՝ անցնելու հրգեցիկ-մեղեդայնությունից բնական, խոսակցական արտահայտության: Այս շրջանում ևս այդպիսի գործերի թիվը քիչ չէ: Անցումը բաց կառուցվածքին հիմնականում զրսեորվում է «Երկու ճամփա» գրքի «Լեռան ճամփա» բաժնում: Անցումը կտրուկ և պատահական ընթացք չէ, նախորդ շրջանում նա այդպես գրել էր մի քանի բանաստեղծություն և ահա այդ մոտեցումը, դառնալով ժամանակի բնորոշ հատկանիշ, արմատավորվում և զարգանում է նաև նրա պոեզիայում: Այս բնույթի գործերում թեև հանդմիշտ էլ կա, այնուամենայնիվ, դա ունի խառը, պատահական դասավորություն և անկանոն հնչեղություն, շատ են նաև չհանգավորված տողերը: Այսպիսի բանաստեղծությունների տարբեր հատվածներում հաճախ անկանոն հաջորդականությամբ կրկնվում է նույն հնչյունախումբը՝ ստեղծելով միասնական գլխավոր հնչյունական շղթա, որի մեջ մտնում են նաև այլ, հրկրորդական նշանակություն ունեցող հնչյունական կապակցումներ: Խոսքը ամբողջության մեջ կապակցելու գերը կատարում է գլխավոր հնչյունական շղթան, իսկ հրկրորդականը գործում է ավելի կարճ սահմաններում.

Քունըս չի՞ տանում...

Անձրեաջուրը մաշված տանիրից

Կաթում է ո՞չ թե ժանգոտ դուլլի մեջ,

Այլ... իմ ուղեղի՝

եվ միտքս դեպի

Խարխուլ շենքերի

Ու խուլ վշտերի

Կողմէ՛րը տանում.

Քունըս չի՞ տանում... (46, 405):

Բանաստեղծությունը երկար է, դուրս մնացած հատվածները ևս կառուցվածքով չեն տարբերվում մեջբերվածից: Ամբողջ ստեղծագործությունը կառուցված է ում վերջավորություն ունեցող բառերով, որոնք շատ դեպքերում համահունչ են նաև նեցուկի բաղաձայններով, որի հետևանքով ստեղծվում է անույն կրկնամասը:

Այս տեսակի բանաստեղծություններին բնորոշ է մի հատկանիշ ևս. դա կրկնվող որևէ արտահայտության առկայությունն է (այստեղ՝ «Քունըս չի՞ տանում»), որը դառնում է ասելիքի միջուկը, այն գլխավոր թեման,

որի շուրջ իմպրովիզացիայի ձևով ծավալվում է բանաստեղծի ասելիքը՝ Այդ արտահայտությունները ստանում են իմաստային և կառուցվածքային առանցքի նշանակություն՝ կազմակերպելով ամբողջ բանաստեղծությունը: Փաստորեն դա կրկնակ է, որի վրա էլ ձևվում է բանաստեղծությունը իր իմաստային և կառուցվածքային առանձնահատկություններով:

Էմինի մեկ-երկու գործերում նկատվող ազատ ոտանավորի տարրերի առկայությունը հետաքրքիր է այնքանով, որ նկատելի է դառնում խոսքի աստիճանական զարգացման ընթացքը կանոնավորությունից՝ ազատություն: Դրա հիմքում ընկած է ռիթմական կայուն գործոնների հաղթահարման միտումը, որը պայմանավորված է խոսքի պատումի բնույթով: Իսկ ռիթմի կանոնավոր ներդաշնակության ձգողական ուժից պոկվելը այնքան էլ հեշտ գործ չէ: Համանման կրկնություններն ու համաչափ շարժումը ձգում, քաշում են բանաստեղծին, երբեմն անհնար է դառնում պոկվել այդ համաչափ ռիթմի ձգողական ուժից, մանավանդ, երբ արդեն ձևավորվել է ռիթմական առաջին պարբերությունը: Այդ ձևավորված պարբերությունը ճնշման պարտադրանքով ստիպում է խոսքի հետագա ընթացքը գցել իր հունի մեջ և այդ հունից դուրս դալը դառնում է անհնար: Շատ դժվար է կանոնավոր ռիթմերին վարժվելուց հետո ազատ ոտանավոր գրելը:

Էմինի ազատ ոտանավորը առաջինը նկատեց Պ. Սևակը՝ ընդգծելով նրա «Ես ուզում եմ...» բանաստեղծության ռիթմական թարմությունը (119, 224—225):

Այս բնույթի են նաև «Հին լուսանկարի առջև», «Վաչ ինձ» բանաստեղծությունները, կան մեկ-երկու այլ օրինակներ («Ես խոսում էի...»), որոնցում նկատելի են կայուն չափերից դուրս գալու փորձեր: Սակայն, երբ հենքում ձևավորված է որևէ չափ ու կշռույթ, այդպիսի տողերը ոչ այնքան ազատ ոտանավորի, որքան հիմնական հունից շեղվելու, անճշտությունների տպավորություն են թողնում, քանի որ կապի մեջ են այլ տողերի հետ, որոնց ռիթմական կազմության ձգողական ուժը մեծ է: Բայց իրականում դրանք անճշտություններ չեն, նկատելի է ազատության, անկաշկանդության միտումը, բայց կանոնավոր չափերը քաշում են, ձգում և կուտակվելով դառնում որոշակի կարգ ու կանոն, ստիպելով իրենց մեջ եղած և իրենց հետ չհամընկնող տարրերը որակել շեղում կամ անճշտություն:

Ես խոսում էի ամեն ինչի մասին,
Ամեն ինչի,

Բացի նրանից,
Ինչի մասին քեզ հետ խոսել
Կամ...լո՞ւն էր պետք...
(46, 442)

Թե՛ այս հատվածում, թե՛ ամբողջ գործում գերիշխողը շափական քառավանկ միավորն է։ Սա մի ձևից մյուսին անցնելու բնորոշ օրինակ է, որը կանոնավոր և ազատ ոտանավորի միջև դառնում է միջանկյալ օղակ։

էմինի ստեղծագործությունը ներկայացնում է ժամանակակից պոե-
ղիայի տաղաչափական դարգացման բնորոշ առանձնահատկություն-
ների պատկերը։

6

Ի՞նչն է բնորոշ Կապուտիկյանի բանաստեղծության տաղաչափական դարգացման ընթացքին. այն, որ նա ևս դանդաղ, աստիճանաբար իր խոսքին հաղորդում է բաց կառուցվածք, պահպանելով ասելիքի բը-
նական ու անարգել հորդումը։ «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» գըր-
քում թեև գերիշխողը փակ, կանոնավոր գործերն են, այնուամենայնիվ,
բաց կառուցվածքի մի քանի ստեղծագործություններն են բնութագրում
նրա խոսքի դարգացման ուղին, որն էլ շարունակվում և արդեն հիմնո-
վին գերիշխում է հաջորդ գրքում։ Խոսքի այդպիսի կառուցվածք, ինչ-
պես արդեն նկատվել է, Կապուտիկյանը կիրառել է դեռևս վաղ շրջանի
գործերում։ Անգամ կանոնավոր կառուցվածքի գործերում նա կրկին
մնում է հորդող տարերքի բանաստեղծ, ուր երգի համաչափ մեղեդին
ձևք է բերում հռետորական, խոսակցական շեշտ և այդ կառուցված-
քի մեջ համատեղում արտահայտչական այն ուլյն հնարանները, որոնք
գրսևորվում են բաց կառուցվածքի գործերում։ Այս առումով Կապուտիկ-
յանի քառատողերը բնավ էլ չունեն Գ. Սարյանի կամ Հ. Սահյանի երգի
օրորը։ Թեև կառուցվածքային ձևը արտաբուստ ուլյնն է, բայց տարբեր
է ներքին էներգիան, խոսքի շարժիչ ուժը։ Կապուտիկյանի տարերքը ոչ
թե խաղաղ ու համաչափ, ինքն իրեն կրկնող, անվապատույտ գործող
երգն է, այլ առաջ մղվող շարժումը։ Ու թեև նրա խոսքն արտաբուստ
ստանում է հիմնականում համաչափ դասավորություն, այդուհանդերձ,
էությամբ այլ է։ Տողերի հատույթների այդ արտաքին միանման դասա-
վորությունը. շատ հաճախ կանխում է նրան. այն գեպքում, երբ նա
դեռ ծավալվելու, բացվելու անհրաժեշտություն ունի։ Սա բնավ չի նշա-
նակում անտեսել կամ մոռացություն տալ նրա մեղմ ու իրենց էությամբ
երգեցիկ ստեղծագործությունները։

Կապուտիկյանը առաջին տողի իներցիայով շարժվելու, ինքնակրկնության մեջ ընկնելու սովորություն չունի: Այս առումով բնորոշ է նրա այս շրջանի լավագույն գործերից մեկը՝ «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմը.

Ո՛չ, ուրի՛շ է քո հատուցման ուղին,
Քեզ կյանքի ուրի՛շ ճամփա է տրված...
Դու պիտի վրեժ առնես ապրելո՛վ,
Ապրելով համա՛ռ, հաղարապատի՛կ.
Ավերումի դեմ՝ քո ստեղծելո՛վ,
Ավեր Վանի դեմ՝ քո նրեանո՛վ,
Աքսորների դեմ՝ խուլ անապատից
Նորից տուն դարձող քո բարավանո՛վ,—
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ (54, 490—491):

Համաշափ բանաստեղծական կառուցվածք է սա, որը հասկանըշվում է ոչ թե ասելիքի անշարժ նկարագրությամբ, այլ շարժումով, որը նրա խոսքը զերծ է պահում երգեցիկ-մեղեդային կրկնաբերման օրորից և մղում խոսակցական-հեռտորական տիպի: Ասելիքը բացվում է, ճշուղավորվում, վերադարձ դեպի առաջին դիմական պարբերություն չկա, խոսքըն առաջ է ընթանում կառուցվածքի ընդհանուր կարգի պահպանումով, առանց բացարձակ համանմանության ձգտումի: Այդ իսկ պատճառով երբեմն խախտվում, փոփոխվում է վերջնահանգի դասավորության կարգը՝ պատահում են տողերի կից, խաշած, օղակած կապակցման դեպքեր, հաճախ մնում են ազատ, հանգով չկապակցվող տողեր, ստեղծվում են տողախմբերի ներքին, իրար չնմանվող հատույթներ: Ծավալվող, անընդհատ բացվող խոսքը չի ընդունում ներքին պատրաստի կայուն դասավորություն, ամեն ինչ կախված է ասելիքի իմաստային զարգացումից, ձևի պարտադրանքը խոսքի վրա իսպառ բացառված է:

Ստեղծագործական այսպիսի առանձնահատկություններն իրենց աստիճանական զարգացման մեջ ներքին փոփոխումներով ընդունում են խոսքի կառուցվածքի բաց ձև: Ամեն ինչ բնական է և պայմանավորված, ոչինչ պատահական չկա: Նույնաշափ տողերի և հանգային նմանաձայնության առկայությունը հեղինակին շատ հաճախ զրկում է ծավալվելու, մինչև վերջ դրսևորվելու, տվյալ բառակազմի մեջ իրեն սպառնելու կարողությունից: Իսկ Կապուտիկյանը ոչ այնքան մանրաքանդակ հնարավորությունների, որքան ծավալուն շնչի տեր ստեղծագործող է: Նա աշխատում է չճզմել, չխաթարել ինքն իրեն, մնալ իր անկեղծ տարերքի տերը, թողնել, որ խոսքն ընկնի իր հունի մեջ՝ չենթարկվելով ենթագի-

տակցութեան մեջ հիմնավորված պատրաստի կաղապարներով ազդեցութեանը: Ահա այս՝ ինքն իրեն մամբողջութեամբ գտնելու, ինքն իրեն մերձենալու միտումը պայմանավորում է նրա բանաստեղծութեան զարգացման ուղին: Ինչպես նախորդ տարիներին, այնպես էլ այս շրջանում Կապուտիկյանի պոեզիայում հզորանում և նոր թափ է առնում հայրենիքի, մայր հողի, սևիական ժողովրդի ու նրա ճակատագրի թեման: Հիշատակութեան արժանի գործերը շատ են, հատկապես առանձնանում է «Արարատյան համանվագ» շարքը: Կենսական մտածելակերպով կրկին արժարժվում է ազգային ցավի հիմնավորը երգը, կրկին Արարատի պատկերն է ու հայրենասիր մարդու հոգում անթեղված կարոտը, որը մեկ արցունք է ծնում, մեկ՝ առաջացնում խռովք ու ընդվզում:

...Ո՞վ լցրեց իմ մեջ՝
 Երկար իր ճամփին պակսած, ծանրացած
 Այս հին արշունը,
 Որ երակներս նրա խուլ բոխից նվաճ տնդաղար,
 Ազատեցե՞ք ինձ իմ իսկ արշունից,
 Ծանր արշունը ծանր ջրից էլ դժվա՞ր է կրել...
 Ո՞վ ինձ անիծեց ծնվել հենց այստեղ
 Այս եռակենտրոն Մասիսի հանգեպ,
 Որ հոգիս անվերջ թափումս նրա ուղեծրի մեջ
 Ու վերադառնա նրա՞ն, միշտ նրա՞ն,
 Հոգեկե՞լ եմ նրա բար սառույցներին պամված մնալուց,—
 Արձակեցե՞ք ինձ, ես Արտավազդ չե՞մ... (53, 27):

Բառերն ու պատկերներն այս գործում կարծեք ծնվում են առանց գերլարման, ծնվում են տրամադրության թելադրանքով, որպես ներքին հոսք, որպես կուտակված լիցքերի արտամղում: Բառերի ու պատկերների բնական շարքը ձևավորվում է որպես բանաստեղծություն, չմտնելով սակայն բանաստեղծական կարգ ու կանոնի կայուն սահմանների մեջ: Կայուն է միայն նվազագույն չափական հինգ վանկանի միավորը: Իսկ ռիթմական մնացած գործոնների կապակցման կարգը չի վերաճում օրինաչափության և չի դառնում խոսքը ձևավորող հանգամանք: Չբռնադատված ստեղծագործական տարերքը ազատություն է տալիս բառերի հոսքին, բառերի դասավորությանը, որոնք ենթարկվում են միայն ներքին հավասար չափաբաժանման: Հավասար վանկաչափերը դառնում են խոսքի ռիթմը ձևավորող հիմնական գործոն: Հանգային համահնչունություն գրեթե չկա, աղոտ, աննշան նույնաձայնությունները չեն ստեղծում տողերի կապակցումներ, որի հետևանքով չեն առաջանում տողախմբերի կայուն հատույթներ: Այս դեպքում վերանում է սան հասկացությունը:

ամեն մի նախադասություն ստեղծում է շարահյուսական, հնչերանգա-
լին, իմաստային ամփոփվածություն, երբ խոսքի ամբողջ կառուցվածքի
մեջ անհամաչափ հաջորդականություններ ազդարարում է որոշակի դա-
դարներ: Դադարից դադար ստեղծվում է որևէ պատկեր, ասվում է որևէ
միտք, որի իմաստային ավարտի հետ մեկտեղ ավարտվում է և ռիթմա-
կան շունչը:

Այս տեսակի բանաստեղծական կառուցվածքներում նվազում են
ռիթմական գործոնների առկայության կայունությունն ու մշտականու-
թյունը, չեն ստեղծվում պարտադիր օրինաչափություններ, որի հետևան-
քով զգալիորեն պակասում է ձևի իշխանությունը իմաստի կազմավոր-
ման վրա: Անգամ վերանում է հանգր. ճիշտ է, այս դեպքում երբեմն
հնչյունական կապի տպավորություն են թողնում հեռվից հեռու անկանոն
ու պատահական կերպով հանդիպող ձայնավորները, որոնք ինչ-որ շա-
փով նպաստում են տողերի թույլ ու աղոտ կապակցմանը, այնուամե-
նայնիվ, դրանք խոսքի ռիթմը կազմակերպելու հարցում վճռական ար-
ժեք չունեն:

Այս բանաստեղծություններից մինչև ազատ ոտանավոր մնում է ըն-
դամենը մի քայլ. այն է՝ խախտել նաև չափական նվազագույն միավորի
հավասարությունը: Իսկ այդ մեկ քայլի սահմանը, ինչպես արդեն ցույց
է տրվել, մի քանի անգամ անցել է էմինը և մեկ անգամ ինքը՝ Կապու-
տիկյանը («Հայոց պատմության դասին»), որին պետք է ավելացնել նաև
«Հայ պատանու երգումը մայրենի լիզվին» բանաստեղծությունը: Այնպես
որ, այդ սահմանն արդեն մոտ է ու մատչելի:

ժամանակի ակունքներից ես դու դալիս, իմ հայ լեզու,

$$16 = 4 + 4 + 4 + 4$$

Պարերի լեռնապարերի վրայով:

$$11 = 3 + 5 + 3$$

Հայկյան նետի սույլ ու շառաշը կա քո մեջ,

$$12 = 4 + 4 + 4$$

Ավարարի վրա կանգնած աղոթք-աղաղակի սաստկությունը:

$$18 = 4 + 4 + 6 + 4$$

Դու՝ փիղ ու բարանի դարհուրանքին դիմադիր կանգնած՝

$$15 = 6 + 4 + 5$$

Անկործանելի՜ պարիսպ,

$$7 = 5 + 2$$

Հվարթնոց տաճարի չեղծված, շավերտված սկզբնապատկեր,

$$18 = 3 + 3 + 3 + 4 + 5$$

Իրզվում եմ՝

$$3$$

Ծնունդովս կամո՞ւրջ դանալ քո դարեդար անցումին,

$$15 = 4 + 4 + 4 + 3$$

Քար շանալ քո պարսպաքայլ ամբողջանը,

$$12 = 4 + 4 + 4$$

Աղոթարար լինելն քո սրբազնագույն տաճարին...³

$$14 = 4 + 3 + 4 + 3$$

(53, 51)

³ Այս ստեղծագործության վերնագրի տակ հեղինակը գրել է «արձակ բանաստեղծու-
թյուն», որը ճիշտ է: Արձակ բանաստեղծություն հասկացությունը օգտագործվում է ար-
ձակ շարակարգում, բայց բանաստեղծական էություն ունեցող գործերի համար (ինչպես

Ազատ, անհանգ բանաստեղծությունն է սա: Ռիթմական միավորի ար-
ժեք այս դեպքում ձեռք է բերում պատկերը. ամեն պատկեր իր շարա-
հյուսական, հնչերանգային և իմաստային ավարտով դառնում է մեկ
ամփոփ միություն:

Կապուտիկյանի բանաստեղծության մեջ գերիշխող չափը (4 վանկա-
նի անդամը) ստեղծում է ռիթմի հունը: Խոսքի ազատ հսրդումը թևե
խարխլում է ընդհանուր համաչափությունը և ստեղծում անկանոնու-
թյուններ, բայց դեռ խորքից քաշում, ձգում են կանոնավոր չափերը:
Ազատ ոտանավորի մեջ օրինաչափությունների բացակայությունը բա-
նաստեղծին կարող է ավից ափ գցել, շեղել ուղուց, արտաքին աղատու-
թյան գայթակղությունը կարող է նրան շփոթեցնել և պոեզիան հասցնել
սովորական արձակի: Կապուտիկյանի երկու բանաստեղծություններն էլ,
այս առումով, գալիս են հաստատելու նրա կարողությունն ու թափը:

7

Այս տարիներին բեղուն և արդյունավետ եղավ Վ. Դավթյանի գրիչը:
Նա կարողացավ իր ստեղծագործության մեջ աստիճանաբար կայունացնել
ու առանձնացնել արտահայտչաձևերի իրեն բնորոշ կազմ, խոսքին հա-
ղորդել ինքնուրույն նրբերանգներ և դրանով իսկ անհատականացնել իր
ստեղծագործական դիմանկարը:

Խոսքի կառուցման մեջ, ինչպես նախորդ շրջանի գործերում, նա կի-
րառեց կանոնավոր չափերի բաց ու փակ ձևերը: «Ամառային ամպրոպ»
(1964) և «Գինու երգը» (1966) ժողովածուներում բաց և փակ կառուց-
վածքի գործերը կողք-կողքի են: «Մուխ ծխանի» (1969) զբոսում տնօրի-
նում է բաց կառուցվածքը, իսկ «Անկեղ մորենի»-ն (1972) կրկին վերա-
կանգնում է հավասարակշռությունը: Կառուցվածքային այդ երկու մո-
տեցումների համագրումով առանձնանում է «Թոնդրակեցիներ» պոեմը
(1961, վերամշակված՝ 1969), որի մեջ, նույնիսկ պատումի առանձնահատ-
կության, առաջ է մղվում կառուցվածքային որևէ ձև:

Խոսքի կառուցման այս եղանակները պայմանավորված են նրա
բանաստեղծական խառնվածքի բնույթով: Դավթյանը քնարական-պատ-
մողական շնչի բանաստեղծ է և հետաքրքիրն այն է, որ ընդհանուր առ-
մամբ քնարական տրամադրությունները կազմավորվում են փակ կանո-

Ո. Թադորի, Ի. Տուրգենևի, Ա. Իսահակյանի և այլոց որոշ գործեր): Կապուտիկյանի այս
բունաստեղծության համար ճիշտ կլինի օգտագործել ազատ ոտանավոր (բանաստեղծու-
թյուն) հասկացությունը:

նավոր բանատողերով, իսկ պատմողական կողմը ձգտում է առավել շղթայազերծ դրսևորման: Այսպիսի դիտարկումը կտրուկ սահմանաբաժանում չի ենթադրում:

Տարբեր առիթներով Վ. Դավթյանը անդրադարձել է տաղաչափության հարցերին՝ մեկ պաշտպանելով դասական կառուցվածքի անհրաժեշտությունը, մեկ՝ գտնելով, որ ժամանակակից բանաստեղծությունն ընթանում է անհանգ, ազատ կառուցվածքի ճանապարհով: Հարցադրույցներից մեկում, խոսելով կանոնավոր բանաստեղծության մասին, նա ասում է. «...անհիմն է ոմանց այն պնդումը, թե պոեզիայի դասական ձևերը վաղուց են ապրել իրենց ժամանակաշրջանը և չեն կարող արտահայտել մեր օրերի մարդու խոհերն ու զգացումները: Դասական այդ ձևերը տակավին իրենց մեծ պոտենցիալը ունեն, որ չի կարող անտեսել ժամանակակից իսկական ստեղծագործողը: ...Դասական ձևերը ուժեղ անհատականություն և տաղանդ ունեցող բանաստեղծի մոտ միշտ էլ կարող են հնչել նոր, յուրովի: Ուրեմն պոետական անհատականության և տաղանդի առկայության դեպքում ձևերը նշանակություն չունեն» (ՍԳ, 1971, № 5, էջ 10, 11): Իսկ տարիներ առաջ այս նույն հարցերի մասին «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» հոդվածում նա գրում էր. «...եթե այդ հրապուրանքի (հանգի—Դ. Գ.) ուժը պետք է տվյալ բանաստեղծությանը և նրա տրամադրությունը դա ընդունում է, բռնապետը (խոսքը կրկին հանգի մասին է—Դ. Գ.) դադարում է այդպիսին լինելուց, իսկ եթե զգացմունքն ու տրամադրությունն այնքան են շիկացած, որ այդ հրապուրանքի ուժի կարիքը չեն զգում, պարզ է, որ ավելորդ է նա: Հետևաբար, հանգավոր բանաստեղծությունների առկայությունը ժամանակակից պոեզիայում ամենևին էլ չի հակասում մեր այն կարծիքին, թե մեր օրերի բանաստեղծությունը ձգտում է դեպի ռեալիզմի ակունքները» (29, 284): Իսկ ռեալիզմի ակունքներ ասելով՝ նա ի նկատի ուներ ազատ և անհանգ բանաստեղծությունը: Դավթյանի պոեզիայում նկատելի է այդ երկու միտումների համադրումը. մի դեպքում՝ փակ, դասական կառուցվածք, մյուս դեպքում՝ շղթայազերծ, անհանգ բանատողեր: Բաց-շղթայազերծ կառուցվածք ունեցող բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում պատումի հանդարտ, բնական, անշտապ ընթացքով, որը շատ հաճախ մոտենում է արձակայնության կամ ավելի ճիշտ բանաստեղծական արձակայնության: Նման արձակայնությունը ընդհանրապես բնորոշ է այս տեսակի բանաստեղծություններին և գեղարվեստական մտածողության նոր որակ է: Խոսքը կոնկրետացնենք «Կարմիրն ու սևը» բանաստեղծության վրա.

Յյսօր առաւիտտ դանգ տվեց նա ինձ.

— Բարի լույս, — ասաց:

... Հետո նա ասաց.

— Ի՞նչ էիր անում:

— Ի՞նչ էի անում,

«Երգ երգոցն» էի կարդում, սիրելիս:

— Ա՛խ, «Երգ երգոցը»,

Այդտեղ է, կարծեմ, որ ասվում է, թե՛

Ես սև եմ, սակայն գեղեցիկ եմ ես,

Քանզի նայեցաւ արեգակն ընդ իւ... (27, 50):

Ամեն ինչ ասվում է սովորական տոնով և հրեան նույնիսկ դադարում ես մտածել, թե բանաստեղծութունն ևս կարդում, թվում է, լսում ես առօրյա մի զրույց: Խոսքի արտահայտչաձևերը ընդունում են խոսակցական լեզվին բնորոշ տարրեր, ստանում ծավալային, ընդարձակ դարգացում: Եթե կանոնավոր հատույթներով զրվող բանաստեղծություններն ունենում են միջին հաշվով 2—4 տուն, ապա այս դեպքում մեկ բանաստեղծությունը հաճախ ընդգրկում է 2—3 էջ մակերես: Հանգի ու համաշափության գերութունից հետո բանաստեղծը սկսում է շատ խոսել, սպառելով իրեն մինչև վերջին պատկերն ու բառը: Դա բացատրվում է նյութի անընդհատ տրոհմամբ, մանրացմամբ. քնարական զուսպ կանչերին ու սեղմ պատկերներին փոխարինելու է զալիս պատմությունը, հանդարտ պատմողական-վերլուծական պոեզիան, որը մանրում է ամեն բառ ու պատկեր, այն քայքայելով-տրոհելով բացահայտում իմաստի ողջ տարողությունը: Քիչ առաջ արտահայտած այն միտքը, թե բաց կառուցվածքի մեջ առավելապես գերիշխում է Դավթյանի խառնվածքի պատմողական կողմը՝ վերոհիշյալ և համանման բանաստեղծություններում ակնբախ է:

Բաց կառուցվածք և ներդաշնակ հատույթավորում ունեցող բանաստեղծությունների մեջ նկատելի է պատկերի կառուցման որոշակի տարբերություն: Բաց կառուցվածքի գործերում պատկերն ավելի իրական է, իսկ փակում, իրականի առկայությունը թեև կա, այնուամենայնիվ, գերիշխում են ղգայական վերացարկումներով կառուցված պատկերները. իրական, առարկայական կյանքը փոխարկվում է տեսիլքի, դառնում մի տեսակ եթերային, վերերկրյա: Վերջին դեպքում խիստ ավելանում են նաև բանաստեղծական խոսքի դասական արտահայտչաձևերը.

Օս ամեն օր գիշերային խավարում

Կարոտներից, երազներից իմ անտես

Նորից բեզ էմ, քո հրաշքն էմ արարում՝

Զճանաչված, սակայն հմուտ աստծու պես (27, 46):

Սա արդեն երգ է. երգային է թե՛ զգացումը, թե՛ մտածողությունը, թե՛ կառուցվածքը: Կայունանում է առաջին ռիթմական պարբերությունը, կրկնվում, վերակրկնվում. և եթե համադրենք բանաստեղծության տարբեր տները, ապա կստացվի խոսքի տաղաչափական կառուցման մեկ ձև: Խոսքի ձյուղավորում, մանրացում այս դեպքում արդեն չկա: Երգեցիկ-մեղեդային հագեցվածությամբ բառը փոխակերպվում է ապրումի, դադարում սոսկ միանշանակ կապի և հաղորդակցման դեր կատարելուց, որը նրան առավել բնորոշ է առօրյա խոսքում:

Դավթյանի պոեզիայի տաղաչափական յուրահատկությունները առավել բյուրեղացան ասքերի մեջ, որոնք հիմնականում ունեն բաց կառուցվածք: Պատումի թափը, խոսքի շարժուն բնույթը, միանման պարբերությունների մեջ կառուցվածքային նույնական ձևերի ներդաշնակ կրկնության հետևանքով խոսքի ընթացքի մեջ գուցե և ստեղծեին ավելորդ արգելակումներ: Դավթյանի ստեղծագործական տարերքը այս գործերում չի ձգտում վերածվել երգի, այն ինքն իր նախորդ քայլին շնամանվող անընդմեջ ընթացք է, որի հետևանքով խոսքը կառուցվում է ոչ թե ռիթմական զգայության նախորդ փուլի վերադարձով, այլ՝ առաջմղումով: Կա վերադարձի միայն մեկ ձև, որը դրսևորվում է նույնանման բառերի, արտահայտությունների, ռճական տարրերի կրկնությամբ: Ինչպես տարբեր առիթներով նշվել է, կրկնությունը ընդհանրապես բնորոշ է երգեցիկ-մեղեդային քնարերգությանը, բայց Դավթյանը այդ կրկնության մի քանի տեսակներ կիրառում է բաց կառուցվածքի գործերի մեջ և դրանով շատ նրբորեն ուժգնացնում էպիկական պատումի քնարականությունը: Այս հնարանքը լայնորեն կիրառված է հատկապես «Ասք սիրո և սրի» գործում: Երբեմն այսպիսի հնարանքներով այնքան են իրար մեջ ներթափանցվում նրա խառնվածքի պատմողական և քնարական կողմերը, որ ստեղծվում է միաձուլվ մի որակ, որի մեջ այդ երկու բաղադրամասերը առանձնացնելը անտեղի և խոսքի էությունը խաթարող հանդամանք է: Այդ կերպ Դավթյանը ստեղծում է խոսքի մինչ այդ չհանդիպած, ինքնուրույն նրբերանգներ.

Եվ Փառանձեմ անզույգ զեղեցկուհին,

Աստվածների բարի հայացքի տակ,

Դենլ պատանյակին ընծա բերեց

Եվ լիարուխ տյնպես ընծա բերեց

Ճկուն ու ճոճ մեջքի կանաչ գոտին,

Բնծա բերեց կույսի կանաչ գոտին
Ու տիրաբար սիրեց, սիրեց, սիրեց,
Խոնարհաբար սիրեց, սիրեց, սիրեց,
Սիրեց Փառանձմբ Գնել պատանակին (28, 42):

Ասքի տարբեր մասերում առատորեն կիրառված ալյուսի կրկնությունները ստեղծում են մի յուրահատուկ ութմական հնչերանգ: Ալյուսի դեպքերում բառերն ու արտահայտությունները չեն վերածվում ձանձրալի կրկնության, դրանցում կա շարժում, նույն բառերի ու արտահայտությունների հաջորդ աստիճանը՝ ապրումի, հոգեբանական լիցքերի տարողության կշռով ալյուս համարժեք չէ նախորդին, իրենց հազեցվածությունամբ դրանք նույն բառի նոր, գերադրական աստիճաններ են և տարողությամբ ավելի հարուստ: Նույն բառը կրկնության ժամանակ ձևոր է բերում հոգեբանական հազեցվածության և լարվածության նոր աստիճան, հույզերի և ղգացմունքների կուտակման նոր թափ և ազդեցություն:

Ասքերի մեջ բաց կառուցվածքի հետ մեկտեղ շատ դեպքերում հանդիպում են խիստ ներդաշնակ կանոնավոր հատվածներ: Դրանք մեծ մասամբ այն տեղերն են, ուր խոսքը ձգտում է երգի. հույզի, քնարական տրամագրությունների բուրբուրված վիճակը կանխում է պատումի սյուժետային առաջընթացը և տարվում որևէ պահի, վիճակի, երևույթի նկարագրությամբ: Այդ ընթացքում խոսքը մղվում է դեպի մեղեդայնություն, ութմական պարբերություններն սկսում են կառուցվածքով լիովին կաշունանալ և ընկնել կրկնությունների մեջ: Կառուցվածքի կաշունացումը վերականգնում է ներդաշնակության ղգացողությունը: Ալյուսի հատվածներում մի տեսակ ղաղար է տրվում խոսքի ընթացքի մեջ, այն սկսում է մեղմվել, համաշափվել:

Ոսկեճամուկ փորրիկ սաքը դրեց հողին՝
Զխտը դողաց մետաքսի տակ:
Ոսկեճամուկ փորրիկ ոտքը պոկեց հողից,
Եվ թրթռաց ստինքը տաք:
Նա քալ արավ, ու ղալարվեց մեջքը բեկ-բեկ,
Ինչպես մեջքը պիթոն օձի,
Նա քալ արավ, ու մետաքսը կոնքերն ի վար
Մփաց, ինչպես շղթը բոցի (28, 23):

Նման դեպքերում կառուցվածքը կաշունանալով՝ բառերին հաղորդում է համաշափ ութմական շարժման երաժշտականություն, սյուժետային պատմությունը հատվում է պահի նկարագրությամբ և խոսքը փոխարկվում երգի: Նման հատվածները քնարական ղեղումների տպավորություն

են թողնում և ներքնապես հարստացնում գործը: Դավթյանի պոեզիայում առկա են նաև ոճական կրկնությունների որոշ ձևեր, որոնցից առանձնա-նում են «և» շաղկապով սկսվող արտահայտությունները, որոնք ամե-նայն հավանականությամբ զալիս են Աստվածաշնչից:

Եվ պղնձե հազար շեփոր պարզվեց ծաղող արեգակին,
Եվ պղնձե արեգակից փայլատակեց հազար ծնծղա,
Եվ շեփորներն այդ պղնձե ղողանջեցին միանգամից,
Միանգամից ծիծաղեցին ծնծղաները պղնձաձայն... (28, 21):

Նույն ոճական միջոցը տողերի միջև ստեղծում է համանմանու-թյուններ և ըստ այդմ էլ կարգավորում խոսքի կառուցվածքը: Այս հատ-վածը աչքի է ընկնում նաև միաձուլվ հնչյունանմանությամբ (պ, ղ, ձ, ղ, ց, ծ, դ հնչյունները ներքուստ ամուր շաղախի պես ձուլում են բառերն ու տողերը: Բանաստեղծը ստեղծում է իրար նման հնչյունների համանվագ, կարողանում առաջացնել երևույթի ընկալման լսողական պատրանք:

Բաց կառուցվածքի գերիշխանությունն ասքերում ստեղծում է հան-գի համակարգի և հնչեղության անկայունություն: Հանգի դասավորու-թյունն ազատ է: Եղած հանգերը պատահական են և ունեն խառը դասա-վորություն, իսկ նրանց հնչեղությունը մեծ մասամբ մոտավոր է և աղոտ: Կան հատվածներ, որոնք գրված են անհանգ: Պատումի բնույթը մերժում է հանգային օղակումների, տողերի կապակցումների առկայությունը, ո-րովհետև այս դեպքում պետք է ստեղծվեր հանգային մտածողություն և հանգերը, ինչպես գրում է Վ. Բուրիչը, պետք է դառնային մտածողության «խթանիչ և կարգավորիչ» (ԲՄ, 1972, № 2, էջ 136): Այս դեպքում արդեն մեծ նշանակություն է ձեռք բերում բանաստեղծի «հանգաստեղծման կա-րողությունը», բայց ինչքան էլ անսպառ լինի այդ կարողությունը, միևնույն է՝ այն ունի սահմաններ և միշտ էլ ճիգ ու ջանք է պահանջում բանաս-տեղծից: Մտքի ազատ ընթացքը հանգիպում է պատենշների և միշտ էլ ինչ-որ բան կորցնում և ինչ-որ բան կիսատ թողնում: Իդուր չէ, որ նույն Վ. Բուրիչը հանգավորվող պոեզիան համարում է «չիրականացված մտադրությունների պոեզիա» (ԲՄ, 1972, № 2, էջ 136): Ճշմարտության բաժինը այս տողերում շատ է. եթե հանգային մտածողությամբ պետք է ստեղծվի պոեզիա՝ ապա այդ դեպքում անպայման կառաջանա հայեցողական սպասողականություն, երբ գրիչը դնում են բերանին և սպասում հարմար հանգի, որպեսզի տողը լցնեն. այսպիսի պոեզիան չի կարող մեծ թափ ու հզորություն ունենալ: Նամակներից մեկում Պ. Սևակը, որը

տարբեր առիթներով խորությամբ անդրադարձել է տաղաչափության հարցերին, այսպիսի ճիշտ խոսքեր ունի այդ հանգ ու շափի, համաչափ տների մասին. «Քառյակը (հանգի հետ մեկտեղ, գումարած լավ նմանաձայնություն-բառախաղերը, որոնց սիրահարն եմ ես էլ) հաճախ սովորում է ասել մաշված ու շփված բաներ, ավելորդ КРАСНОСТИ (տողն ու հանգը իրար բերելու համար)»: Իսկ քիչ հետո մի բանաստեղծության առիթով ավելացնում է. «Ախար ես էլ մի քիչ բանաստեղծ եմ ու գիտեմ, որ անտեր-ամենատեր «Չերգածը» պիտի հանգ պահանջի և ...հասցնի «ՉՇԵՐԿԱՄ»-ի, այս «չհերկածն» էլ (պարտադրաբար) պիտի հասցնի «ղաշտի» (արտի, անգաստանի, ցանքսի), սա էլ՝ լծկանի, սա էլ... եվ ի՞նչ ստացվեց. մի ամենատվոհական (չասելու համար ամենահոգնեցուցիչ) բառյակ, որ գրվել է միլիարդ անգամ, գրում են միլիոն մարդիկ...» (120, 436, 439—440): Մտքի ներքին հորդումն ու ծավալումը համապատասխան տեղերում հանդիպում է հանգային արգելքների և պարտավոր է այդ արգելքները հաղթահարել անհրաժեշտ հանգաբառերի ստեղծումով, հակառակ դեպքում ուղեփակոցի դերանը խցնում է խոսքի ճանապարհին և կանգնեցնում նրա ընթացքը: Իսկ հանգը նման դեպքերում միշտ չէ, որ բխում է խոսքի էությունից, անհրաժեշտ է բառեր ընտրել, բառեր փոխել, իսկ դրանք էլ իրենց հերթին փոփոխություն են մտցնում պատկերի մեջ, մտքի մեջ: Ստեղծվում է ավելորդ խաթարում: Այդ արգելքը հաղթահարելու համար բանաստեղծները երբեմն թռչում են ուղեփակոցի դերանի վրայով և ստեղծում մեկ-երկու շահագավորված տողեր, դրանով իսկ փրկելով ամենաանհրաժեշտ միտքը: Սակայն նման թռիչքները ելք չեն: Ելք որոնելու համար բանաստեղծներն աստիճանաբար սկսեցին փոփոխել հանգի հնչեղության որակը՝ շրջանառության մեջ մտցնելով առձայնությային և մոտավոր հանգերը:

Չափի կայունացումը տողերին հաղորդում է նաև հանգային օղակումներ: Հանգն այս դեպքում դառնում է խոսքը կազմակերպող ռիթմական գործոն: Իսկ բաց կառուցվածքի դեպքում, ազատ, անարգել պատումի բնույթին համապատասխան, բառերը վերժ են մնում ավելորդ օղակումներից, կապակցումներից: Կառուցվածքի փոփոխությամբ էլ պայմանավորվում է հանգի պիտանի և ոչ պիտանի լինելու հանգամանքը: Խոսակցական-վերլուծական պոեզիայի դեպքում հանգը ռիթմը կազմակերպող գործոնից երբեմն վերաճում է բռնության և վատ անդրադառնում խոսքի ազատ ընթացքի վրա: Հանգը խոսքին պարտադրում է որոշակի տեսք, բառերի որոշակի տեղաչնացում, հաջորդականություն:

Զափական կայուն ութմից ազատվելու ձգտումն իր հետ բերում է նաև հանգի հաղթահարման միտումներ:

Դեռևս այս հարցերով ղեաղվող մեր նախնիները հանգի մասին այսպիսի մտքեր էին հայտնում. «...ձայնայանգը...աւելորդ կապանք և խոչընդոտն են քերթողին, և ...բազում վնասուց պատճառք ոչ միայն հաստարմութեան այլ և վսեմութեան և շարժողութեան տաղից... (19, 15), «...հանգը (որ ըստ ինքյան գրեթե տղայական և ականջ միայն զվարճացնող տառախաղ մ'է) ոչ միայն պատճառ կը դառնա շատ անգամ բռնաղբոս տողերու, այլ նաև անպետք արգելք մ'է բանաստեղծին սլացքներուն» (Բ, հ. 2, 1912, էջ 446), «...հանգը արվեստին բռնավորն է և անոր հոգին կաղմող մտածման հետմղիչը» (122, 60): Այսպիսի կարծիքները շատ են, կարևորն այն է, որ այս խոսքերը հուլից հետո ձայնակցում են այսօրվա որոշ միտումների: Տարբեր առիթներով այդ հարցերին անդրադարձել է Պ. Սեակը, նա այն կարծիքին էր, որ հանգը «...ոչ թե սեռի տեսակարարն է, ...այլ սեռի տեսքարարը» (119, 341), որ «...հանգն ու վանկը բանաստեղծության ձևի արտաքին հայտանիշներն են, ոչ թե հատկանիշները (119, 396) և որ, ի վերջո, հանգը բանաստեղծության, «երկրորդական, ածանցված, անվճռական հատկանիշ է (120, 425): Այս մեջբերումները կատարելով հանդերձ, բնավ մտադրություն չունենք անտեսելու հանգի անհրաժեշտության օգուտին ասված կարծիքները: Նույնիսկ մասնագետներից մեկը օրինաչափ է համարում որսորդի և զենքի, բանաստեղծի և հանգի զուգահեռը (156, 17):

Անհրաժեշտություն է հանգը, թե՞ ոչ,—հարցն այսպես դնելը սխալ է: Արդեն ասվեց, որ հանգի անհրաժեշտությունը կապված է բանաստեղծության որոշակի տեսակի հետ. երգեցիկ-մեղեդային կանոնավոր կառուցվածքի պոեզիան առանց հանգի չի կարող յուրա գնալ, հանգը այս դեպքում անհրաժեշտություն է: Բայց քանի որ այսօր իր տեղն է հաստատում նաև բաց կառուցվածքը, որը թեև տեղ-տեղ անկանոն ձևով օգտագործում է հանգակապեր, բայց էությունմբ հակված է անհանգ, ազատ ընթացքի՝ բնականաբար, նվազում է նաև հանգի դերը: Ազատության ձգտող խոսքը չի հանդուրժում խիստ ընդգծված ձևական-կառուցվածքային պայմանականություններ: Հանգի վերացումն առանձին բան չէ, այն կապված է նաև շափի ու երգեցիկ բանաստեղծության ուղիղ-կան կաղմի այլ տարրերի հետ (բառերի կրկնություն, խիստ ներդաշնակություն, խոսքի շարահյուսական, հնչերանդային միատեսակ կառուցվածք և այլն): Իսկ դրա փոխարեն ձևավորվում են նոր ավանդույթներ, որոնք իրենց մեջ ներառնում են բանաստեղծական նախորդ ձևերին

բնորոշ շատ առանձնահատկություններ, այդ թվում նաև հանգր: Խոսքի աստիճանական ազատումը համանման հնչեղության և տողաշափերի դասավորության պարտադրանքից՝ ստեղծում է չափածո խոսքի մի տեսակ, որը միաժամանակ և՛ հանգավոր է, և՛ անհանգ: Ահա այս տեսակն է, որ այժմ գերիշխում է ժամանակակից պոեզիայում: Չափական բաց կառուցվածքն ու ազատ հանգակցումը ստեղծում են միասնական, մեկը մյուսով պայմանավորված ուղիղության համակցություն, որը հիմնականում 40-ական թթ. բանաստեղծական սերնդի նորամուծությունն է: Բանաստեղծական խոսքի այդ որակի զարգացման գործում կարևոր ներդրում ունի նաև Վ. Դավթյանը: Դա առավել չափով զգալի է ասքերում, «...Բայց ծնվեցի», «Գիրք ծննդոց», «Ծովի օրհներույ» պոեմներում և մի շարք բանաստեղծություններում: Վերջիններս հետևյալ օրինակը.

Ձայնը դողում էր ու դողում ինչպես
Մակընթացության ալիքը վերջին:
Մակընթացության վերջին ալիքի
Փշրվող ձայնով
Լսափողի մեջ
Հորդորում,
հնդրում,
Աղերսում էր նա,
Որ ես այլևս զանդ չտամ իրեն
նվ, առհասարակ, չհիշեմ երբեք (27, 127):

Հատվածում ուղիղ կազմակերպող հանգային ուժեղ կապեր գրեթե չկան, բայց, այնուամենայնիվ, կան հնչյունաանմանություններ, որոնք ներքուստ ձայնային աղտոտ մերձավորություն են առաջացնում բառերի միջև:

Գրականության մեջ ընդհանուր գեղագիտական ճաշակի փոփոխություններ միայն կարելի է զգալ կառուցվածքի մեջ կատարվող փոփոխությունների ներքին պատճառաբանվածությունը: Իսկ այդ ընդհանուր գեղագիտական ճաշակի փոփոխությունը նրանում է, որ պոեզիան աստիճանաբար իր մեջ կուտակում է արձակ, խոսակցական լեզվին բնորոշ հատկանիշներ, որի հետևանքով երբեմն բացվում են նոր, արտաքուստ երբեմն ոչ բանաստեղծական թվացող ծալքեր:

Դավթյանի ստեղծագործության մեջ «Թոնդրակեցիներ» պոեմն առանձնանում է: Պոեմն աչքի է ընկնում չափական տարբեր միավորների և դրանց բարդումների օգտագործումով: Հաճախ չափական տարբեր կառուցվածք ունեցող հատվածները փոխներթափանցվում են՝ նպաստելով ծավալուն գործի ուղիղության հարստությանը, հակառակ

դեպքում, այդքան երկար ընդգրկման մեջ, խոսքի ընթացքը ի վերջո կը-
հասներ միավարության: Դավթյանը կարողանում է ստեղծել շափական
ռիթմի որևէ տեսակի կայունություն, ապա դրա հետ ղուգակցել մնացած
շափերը: Ձևավորվում են տարբեր բնույթի շափական համակարգեր,
խառնվում իրար և ընդհանուր, կայուն հենքի վրա ստեղծում ռիթմական
բազմազանություն: Այս տեսակետից հաջող է երկրորդ տարբերակի ութ-
երորդ գլուխը: Գլուխը սկսվում է խաչաձև կանոնավոր հանգավորում
ունեցող $11(4+4+3)$ շափի տողաշարքերով, ապա այդ հենքի վրա տար-
բեր տեղերում խոսքն ընդունում է $8(4+4)$, $10(5+5)$, 5, 4 վանկաշափի
տողեր և կից ու խաչաձև հանգավորման կարգ: Հանգի դասավորությունը
և տողաշափերի անընդհատ փոփոխությունը նպաստում են գլխի տարա-
բնույթ հատվածների ինքնուրույն ռիթմի ստեղծմանը: Որպեսզի տաղա-
շափական այդ բազմազանությունն իմաստավորվի՝ նախ հարկավոր է
թափանցել խոսքի էություն խորքերը և պարզել, թե հատկապես ինչու
է տեքստը այդ ձևով կառուցված և ոչ մեկ այլ կերպ: Հատվածը սկըս-
վում է վարդավառի նկարագրով, քիչ հետո սիրուց հարբած և հանկար-
ծակիի եկած աղջկա զրույցն է, ապա վիճակահանության տեսարանը,
դրան հաջորդում է Փոկասի պատմությունը, մահը, նրա մոր ողբը: Դեպ-
քերի առատությունը, ամեն դեպքի բնույթն ու յուրահատկությունը,
տրամադրությունն ու հոգեվիճակը պահանջում են իրենց բնորոշ, միայն
իրենց էությունը յուրահատուկ վերարտադրման ձև: Եվ եթե այդ բոլոր
դրվագները ստանալին տաղաշափական միակերպ լուծում, ապա կը-
կորչեր խոսքի արտահայտչականությունը, կստեղծվեր միապաղաղու-
թյուն: Իսկ թե ինչու են խոսքի տարբեր մասերը ստացել տաղաշափա-
կան հատկապես այդ կառուցվածքը՝ արդեն այլ հարց է, որին ուղղակի
պատասխանելը սխալ կլինի: Ինչպես նշում է Հեգելը՝ «Ձի կարելի հարց
տալ, թե ինչպես է ձևը հարակցվում էությանը, քանի որ առաջինը լոկ
վերջինիս ճառագայթումն է ինքն իր մեջ, նրան ներհատուկ... սեփական
ռեֆլեքսիա...» (50, 170): Այդ հարակցումը կտրուկ և խիստ կայուն
օրենքներ չունի: Կոնկրետ պարագայում դա կարելի է բացատրել ըստ
այն բանի, թե ինչպես է ձևավորվում առաջին պատկերը, որի կառուց-
վածքն էլ բնորոշ է դառնում տվյալ հատվածի համար:

Սխալ է տաղաշափական որևէ ձևի մեխանիկորեն որևէ հոգեվիճակ,
տրամադրություն կապակցելը: Տաղաշափական միևնույն ձևերով կա-
րելի է տարբեր, իրար շնամանվող հակադիր հոգեվիճակներ ու տրամա-
դրություններ արտահայտել: Չափական սխեման այնքան էլ զգայուն

չէ իմաստային նրբերանգների հանդեպ, դրանք առավել չափով ղգալի են հնչերանգի մեջ, որն էլ ստեղծում է խոսքի կտրուկ, հատու, ծավալուն կամ առաձգական դասավորություն: Խոսքի իմաստի և հնչերանգի կապը անխզելի է, դրանք մեկը մյուսով պայմանավորված են: Կարելի է ասել, որ այդ հնչերանգն էլ ձևավորում է արտահայտության ռիթմական դասավորությունը, սովյալ իմաստի սահմաններում կարգավորում նրա բառային կազմը, ըստ որի առաջանում են չափական ներքին սնդամատումներ և հնչյունանմանություններ: Իսկ ձևական ի՞նչ առանձնահատկություններով է դրսևորվում հնչերանգը: Այս հարցերով ղբաղվող մասնագետներից մեկը՝ Խոլշենիկովը, առանձնացնում է հետևյալ կետերը. «1. ձայնի բարձրացում և իջեցում (մեղեդի), 2. առավել կամ պակաս ընդմիջումներ խոսքի մեջ (դադարներ), 3. նախադասության շեշտերի առավել կամ պակաս ուժեղ դասավորություն (խոսքի դինամիկա), 4. առանձին բառախմբերի հարաբերական արագացում կամ դանդաղեցում (տեմպ): Խոսքի այս առանձնահատկությունները միշտ հանդես են գալիս միասնաբար և կապված են մեկը մյուսի հետ» (183, 22):

Համեմատենք պոեմի մի քանի հատվածներ.

1. Կարի՛ճ, քեզ հետ
կգամ կախի
Ու ցույց կտամ
Կրճքիս խալեր,
Թի դու ինձ հետ

Զգաս ձիով,
Զգաս ջորով,
Կարի՛ճ, ոչ էլ
Գաս հետևակ (28, 159—160):

2. Տեր ամենատես և ամենագով և ամենասեր,
Դու լույս անսպառ, անսպառ շնորհ, անսպառ ներում,
Ներիր արդ, ներիր քո Սմբատ անուն ծառային նվաճո,
Որն այս պանծալի ու ահեղ դիշեր,
Պանծալի օրվա և ահեղ օրվա գալստից առաջ
Այս լեռան վրա քեզ հետ մերձենալ
նվ դրուցել է կամենում մի պահ (28, 168):

3. — Ա՛յ որդան կարմիր, կարմիր կրճի...
— Դվինի մահ՞դ...
— Քիրմանի խոս շա՛լ...
— Այստե՛ղ համեցեք ով գնել ուզի
Ճենաց աշխարհի մետաքսը անծալ... (28, 184):

Առաջին դեպքում հնչերանգը կտրուկ է, որի հետևանքով ստացվում են կարճ բառամիջյան ընդմիջումներ, խոսքը ձևոր է բերում ոտանավոր, երկվանկ կառուցվածք (հիմնականում յամբական): Զայնի բարձ-

բացումն ու իջեցումը, խոսքի դինամիկան և տեմպը հավասար են ու համանման:

Երկրորդ դեպքում հնչերանգը ծավալվող է: Խոսքի շափական միավորը երկվանկ ոտքի համեմատ մեծ է՝ հնգավանկ անդամ: Ձայնի բարձրացումն ու իջեցումը այլևս հավասար չեն, արտասանական շունչն աստիճանաբար աճում է, որի հետևանքով 3-րդ, 4-րդ տողերից սկսած արագանում է խոսքի տեմպը, որոշ բառախմբեր ավելի արագ ենք արտասանում և կրճատում անդամների բառամիջյան դադարի տևողությունը: Եթե 1-ին, 2-րդ տողերում հավասար հաջորդականություններ ընդգծվում են անդամների ներքին դադարները, ապա 3-րդ և հատկապես 4-րդ տողից սկսած անդամների միջբաժան որոշ դադարներ սկսում են սղվել, և զնալով արագանում է խոսքի դինամիկան:

Երրորդ դեպքում հնչերանգը առածդական է: Ստեղծվում են երկար ու կարճ անկանոն նախադասություններ, որոնք, համաչափ բաժանումներ ունենալով հանդերձ, ձևով են բերում տարբեր բարդումներ. այսպես, 1-ին տողը ունի 10(5+5) կառուցվածք, 2-րդը՝ 5, 3-րդը՝ 5, իսկ 4-րդ և 5-րդ տողերը հնչերանգային առումով հանդես են գալիս որպես մեկ միություն, ստացվում է 20 վանկանի երկտող՝ 10(5+5) բաժանումներով: Խոսքի մեջ տրվող ընդամիջումները անհամաչափ են. մի դեպքում կա տողամիջյան հատածի դադար (1-ին, 4-րդ, 5-րդ տողեր), մյուս դեպքում այն չկա (2-րդ, 3-րդ), մի դեպքում տողավերջի դադարը կարճ չափական միավորի հետևանքով շուտ է վրա հասնում, մեկ այլ դեպքում՝ երկար տողաշափերի առկայության ժամանակ՝ ուշ: Մի դեպքում կա առանձին տողախմբերի արագացում, խոսքի դինամիկայի սրում, մեկ այլ դեպքում նման արագացում չկա: Փոփոխական ձևով է կատարվում թե՛ ձայնի բարձրացումն ու իջեցումը և թե՛ նախադասությունների շեշտադրումը: Կարճ նախադասությունների դեպքում շեշտն ավելի շուտ է հասնում և խոսքն ավելի կտրուկ է, երկրորդ դեպքում՝ ավելի ուշ, որի հետևանքով ավելանում է խոսքի իմաստային, շարահյուսական, ուղղմական ավարտի սպասումը:

Հնչերանգը, կապված լինելով խոսքի իմաստային պլանի հետ, ըստեղծում է իմաստին բնորոշ ութմական հիւնքումներ, որոնք իրենց հերթին կաղմակերպում, ձևավորում են ութմական մնացած գործոնների՝ շափի, որոշ դեպքերում նաև հանգի բնույթի: Խոսքի շափական կառուցվածքը հետադարձ ընթացքով ուղղակի կապված է հնչերանգի, վերջինս էլ՝ իմաստի հետ: Չափի և իմաստի միջև հնչերանգը հանդես է գալիս որպես միջանկյալ օղակ: Հիշյալ ութերորդ գլխի բաղմաշափությունն

արդյունք է արդեն նկատված իմաստային բազմադանսության, որն ըստեղծում է իրեն բնորոշ հնչերանդ, վերջինս էլ՝ չափ:

Բաց և փակ կառուցվածքների զուգակցումը պոեմին հաղորդում է և՛ ռիթմական ազատ ընթացք, և՛ երգեցիկ մեղմություն, մի կողմից նպաստելով խոսքի սյուժետային պատումի անարգել ազատ ծավալմանը, մյուս դեպքում՝ ստեղծելով քնարական նուրբ, մեղեդային չափասողեր: Բայց և այնպես պոեմում գերիշխողը բաց կառուցվածքն է, որը և առավել բնորոշ ու հատկանշական է ստեղծագործության ոգուն, որն ավելի ծավալվող ու պատմողական է, քան՝ քնարական:

Ժամանակակից սովետահայ պոեզիայի առաջատար բանաստեղծներից է Վ. Դավթյանը: Նրա ստեղծագործության մեջ տարբեր երակներ գալիս խառնվում են իրար, նոր ու թարմ ձայները համագրվում վաղնջական առասպելների ու սյուժեների հետ, արդիական արտահայտչաձևերը զուգակցվում հինավուրց ոճերի ու պատումների նրբերանգներին և ըստեղծում ինքնատիպ պոեզիա, որը հարուստ է զրավիչ էջերով և ինքնատիպ տաղաչափությամբ:

9

Տաղաչափական նոր հնարանքների, բանաստեղծական մտածողության նոր ձևերի որոնումը շարունակվեց 60-ական թթ. առարկիւ մտած բանաստեղծների գործերում: Տաղաչափական ձևերի զարգացումը սովետահայ պոեզիայում դրսևորում է մի հետաքրքիր օրինաչափություն: Եթե Չարենցը կանոնավոր կառուցվածքի մեջ ներարկեց ազատ ոտանավորի տարրեր և համագրության միջոցով ստացավ խոսքի նոր որակ, որը, պահպանելով ռիթմի ներդաշնակությունը, միաժամանակ ձևաբերեց ազատ տառանդաններ, ապա Սևակը շղթայազերծեց այդ կանոնավոր կառուցվածքը և, պահպանելով չափական նվազագույն միավորի կայուն ռիթմը, հասավ խոսքի անարգել ու ազատ վերարտադրման, իսկ այսօրվա մի քանի բանաստեղծների գործերում նկատելի է պոեզիան կանոնավոր համանմանություններից ազատելու նոր միտում, որը հասնում է ընդհուպ ազատ ոտանավորի: Ակնհայտորեն տեսանելի է դառնում պոեզիայի ընթացքը կանոնավորությունից դեպի ազատություն: Բաց կառուցվածքի կայուն չափերից՝ ազատ, չկայունացված չափերին անցնելու միտումը խորացավ Ռ. Դավոյանի, Ա. Ավագյանի, Դ. Հովհաննեսի և ուրիշների գործերում:

Առվածը ամենեին չի նշանակում, թե նորագույն բանաստեղծություններն բնորոշ է միայն շղթայազերծման միտումը: Դրա հետ մեկտեղ

այսօր զարգանում է նաև կանոնավոր կառուցվածքի երգեցիկ քնար-
երգությունը: Վերջին շրջանի գործերով իր ստեղծագործության մեջ այդ
կողմնորոշումն է խորացնում Ռ. Դավոյանը: Այդ կողմնորոշումն առկա
է Լ. Դուրյանի, Յու. Սահակյանի և ուրիշների ստեղծագործության մեջ:
Բացի դա, քնարերգության երգեցիկ տարրերի և աղատ արտահայտչա-
ձևերի հետաքրքիր համագործակցունեներ կան Ա. Մարտիրոսյանի և այլոց
գործերում:

Ռ. Դավոյանի գրքերում կան թե՛ կանոնավոր, թե՛ բաց շղթայա-
զերծ կառուցվածքի գործեր: Նրա մշակած բանաստեղծական ութմի
սկզբնական որակը խոսքի բաց դասավորության, չափական խառը ութմ
ունեցող բանատողերի տեսակն է, որոնց մեջ միշտ էլ պահպանվում է
ութմական շարժումը կարգավորող մեկ կամ երկու գերիշխող չափ (հիմ-
նականում 6 և 4 վանկանի միավորներ):

Տաղաչափական այս առանձնահատկությունները բյուրեղացան
«Ռեքվիեմ» պոեմում, որի մեջ, շնչաված 5 վանկանի անդամի չափական
բարդումներով գրված («Տեր ճշմարտության», «Եվ մարդիկ կարծես»,
«Խաչվող բույրեր», «Եվ հոգնա՞ծ... հոգնա՞ծ», «Թևավորները ետ են գա-
լիս տուն», «Հոգեհանգիստ») և 8(4+4) չափական կաղմություն ունեցող
«Զգիտեմ ե՞րբ...» հատվածները, գլխավորապես իշխում է 6 նաև 4 վան-
կանի անդամների չափական ութմը: Այդ չափերին հաճախ դուգակցվում
են 2, 3, 5 վանկանի միավորներ, որոնց ազատ տատանումները կարգա-
վորվում են 6 և 4 վանկանի անդամների իշխող ութմով: Այդպիսին է,
օրինակ, «Ինչո՞ւ չեն խոսում երգերը» հատվածը (30, 39—42), որի մեջ
փոխվում են չափական ութմի երեք տեսակներ: Հատվածը սկսվում է
3, 4, 5, 6 վանկանի միավորների խաղացկուն տատանումներով, ապա
շարունակվում 6 և 4 վանկանի չափերով և այնուհետև զարգանում մի-
այն 6 վանկանի անդամի և նրա բարդումների (6+6) ու հատումների
6(3+3) ութմով:

Դավոյանի այս պոեմում և մի շարք բանաստեղծություններում
(«Կեսօր է: Միջօրե: Ու մարդիկ», «Ոչ աստղեր կան երկնում...», «Սու-
լելով չափում եմ մայթերը», «Փակում եմ աչքերս...» և այլն) իշխում է
եռավանկ ոտքերի ութմը: «Ռեքվիեմ» պոեմում այդպես են գրված
«Ճզմեցեք թախիծը», «Պատղամ» և շատ այլ հատվածների զգալի մա-
սեր: Դա պայմանավորված է 6 վանկանի անդամի գերակշռությամբ,
որը շատ հաճախ տալիս է 3+3 հատումներ և եռանդամ միավորների
օրինաչափ կիրառությունը:

Քալլեցե՛ք | Երազնե՛ր, | քալլեցե՛ք՝
 Մեր հույսի՛ | պարանո՛ւլ | շղթալվա՛ծ,
 Կրակնե՛ր | հավաքո՛ւղ | ձեր ձևորո՛ւլ
 Դե շոյե՛ք | փայլը մեր | ճակատի՛... (30, 57):

Համաշափ կառուցվածքի բանաստղերում Դավոյանը պահպանում է խոսքի ճշգրիտ հատույթավորումը, օգտագործում է հանգր: «Ռեքվիեմ»-ը մեծ մասամբ գրված է անհանգ: Հանգ կա միայն կանոնավոր շափերով գրված ներդաշնակ հատվածներում:

Բաց կառուցվածքի շափական խառը ունեցող գործեր Դավոյանի գրքերում շատ կան: Խոսքի այս տեսակը մոտենում է ազատ ոտանավորի, բայց այդպիսին չէ, որովհետև շափական խառը տատանումների մեջ միշտ էլ պահպանվում է գերիշխող մի շափ, որը և ստեղծում է ուրիշի հունը: Խոսքի ազատ հորդումը խաբխրում է համաշափույթյունը, ստեղծում անկանոնություններ, բայց դեռ խորքից բաշում, ձգում են կանոնավոր շափերը, ձևավորում տեսանելի հենք և դառնում ուրիշի ներքին կարգավորիչներ: Օրինակ.

Քո պատկերի առջև Արարատի տխուր պատկերն է,	$15 = 6 + 4 + 5$
Ձեր միջև պղնձահոս Արաքսի պատկերն է	$13 = 3 + 4 + 6(3 + 3)$
Արաքսի մեջ, քո մեջ, Արարատի վրա՝	$12 = 6(4 + 2) + 6$
Իմ պատկերն է...	4

(31, 14)

Այդպիսին են նաև «Երկինքը սիրվեց է», «Ամառ», «Նս տեսա» և մի շարք այլ բանաստեղծություններ, որոնք հիմնականում ղեկավարված են նրա առաջին, երկրորդ գրքերում:

Դավոյանը ուրիշը չի դարձնում ճնշում բառերի վրա, ուրիշը չի դարձնում կայուն կաղապար: Խոսքը ազատ է, ներքուստ այդ ազատություն մեջ ստեղծվում են ուրիշական տարբեր երակներ, որոնցից մեկն ավելի հզոր է լինում և կարգավորում է ուրիշական շարժումը: Դավոյանի կիրառած ուրիշի այս տեսակը անցումային օղակ է կանոնավոր և ազատ ոտանավորի միջև, բայց, այդպիսին լինելով հանգերձ, ինքնուրույն տեսակ, որը չի կարելի խառնել մշուսների հետ:

Այսուհանդերձ, Դավոյանի գործերի ճնշող մեծամասնությունը, այդ թվում առավել հաջող գործերը, գրված են տաղաչափական կանոնավոր ձևերով: Այս տեսակետից հատկապես առանձնանում է «Մեղրահաց» (1973) ժողովածուն և նրանում ղեկավարված «Տեսիլքներ», «Կեղև բաց արա», «Ուշին չեմ հասկանում...», «Ձայները», «Անտուն ուղեորներ», «Մեր խոհերին, մտքին», «Մարդկային երթը օրորվում է ծուլ» և շատ

այլ բանաստեղծություններ, որոնք, ինչպես նաև «Տաք սալեր» զբոծերը հավաստում են նրա որակական աճը:

Նորագույն սերնդի մյուս բանաստեղծների գործերում ձևավորվում է տաղաչափական մի որակ, որը անմիջականորեն առնչվում է Պ. Սևակի և նրա սերնդակիցների որոնումներին: Ուժեղանում է խոսքի պատմողական տարրը, գնալով վերանում են դարդանախշերը, փոխվում են բանաստեղծական համարվող շատ հնարանքներ: Նման մոտեցումը պայմանավորված է մտածողության մղմամբ դեպի բնական, սովորական, խոսակցական լեզուն: Այստեղից էլ ձևի վերակառուցումը, որը սակայն ամեն մեկի մոտ ունի իր նրբերանգները:

Ազատ ոտանավորի ասպարեզում ուշագրավ են Ա. Ավագյանի երոնումները: Չափական, հնչյունական անկաշկանդությունը, պատկերային մտածողության ազատ զուգորդումները նրան չեն մղում շոր արձակայնության: Նա ազատ ոտանավորի մեջ ստեղծում է սխեմական ներքին համանմանություններ և իր խոսքին հաղորդում որոշ կանոնավորություն, իսկ ասելիքի ազատ-խոսակցական հնչերանգը հագեցնում կրկնություններին բնորոշ մեղեդայնությամբ: Ազատ ոտանավորի մեջ կրկնվող միավորի դեր է կատարում բանաստեղծության իմաստակիր հիմնական միտքը, որը ձևակերպվում է մեկ նախադասությամբ և անուհետև այդ նախադասության կառուցվածքի պահպանումով պարբերաբար կրկնվում և նոր բացատրություն ստանում հաջորդ հատվածներում: Այդպիսին են նրա «Ծովը լցված է մեռած ամպերով», «Հուշարձան», «Լույսի անձրև է» և շատ այլ բանաստեղծություններ:

Ասելիքի նվագայնությանը նպաստում են նաև հնչյունական միատեսակ կրկնությունները, նույնահունչ վերջավորությունները, միատեսակ շարահյուսական-հնչերանգային ձևույթներն ու պատկերային-իմաստային հատույթները, որոնք խորքից, առանց նկատելի ցցունության ստեղծում են թույլ, բայց առկա համաշափության և մեղեդայնության զգացողություն:

Ազատ ոտանավորի առանձնահատկությունների, գեղարվեստական մտածողության նոր տարրերի առկայությունը, գրական փաստ լինելով հանդերձ, դեռևս կարիք ունի գեղարվեստական մշակման և բյուրեղացման: Այս հարցում կա մի լուրջ վտանգ, որի մասին արտահայտվել են շատերը, այն որ «բանաստեղծություն գրելը շատ է հեշտացել» (119, 342), որ «...արվեստի կանոնները խախտելը ինչ-որ տեղ դառնում է մոգա և ոչ թե ներքին անհրաժեշտություն» (ՍԳ, 1969, № 6, էջ 123), ավելացել են չպատճառաբանված կամայականությունները: Բանաս-

ստեղծական ազատութիւնը երբեմն վերածվում է սոսկ հեշտագրութեան և անհարկի ձևարարութեան, պակասում է տողերի ներքին օրգանական հոսկցումը, պատմողական-նկարագրական-խոսակցական պոեզիան զտնուում է վերարտադրման հեշտ ձև, թուլանում է վերահսկողութիւնը ռիթմի վրա, որի հետևանքով առաջանում է տողերի ցրվածութիւնը:

Ժամանակը նոր պահանջներ է դնում բանաստեղծութեան առջև: Նոր պահանջների դիրքերից վերանայվում են որոշ հարցեր, այդ թվում նաև ռիթմը և տաղաչափութիւնը: Այս հարցում ստեղծագործական մոտեցումը իր հիմքում պետք է ունենա շափածո խոսքի վարդացման դիտական ամուր նախադրյալներ և ապա՝ դրանից ելնելով ստեղծի նոր օրինաչափութիւններ: Այս մոտեցման դեպքում բանաստեղծութեան կառուցման նոր փորձերը հետաքրքիր որակ կարող են ստեղծել, մի բան, որի նախանշաններն արդեն կան:

50-ական թթ. կեսերից և հատկապես 60-ական թթ. սովետահայ պոեզիան որակական զգալի վերելք ապրեց, հաղթահարվեց լուզունգային մոտեցումը, վերացավ թեմատիկ արտաքին պարտադրանքը, արհեստական ավելորդութիւններից մաքրվեց հեղինակների ձայնը: Գրականութիւնը վարդացավ հոգեբանական թափանցումների և վարպետութեան խորացման ճանապարհով: Կաղապարների, կաշկանդումների վերացումը նոր հատկանիշներ հաղորդեց պոեզիային: Զգալիորեն փոխվեց նաև խոսքի տաղաչափական կառուցվածքը. ուժեղացավ շափածոյի բնական արտահայտչականութիւնը, երգեցիկ ռիթմերով հորինվող բանաստեղծութիւնների կողքին կարևոր տեղ նվաճեց ասքային պոեզիան: Տաղաչափութեան մեջ «խաղիկ-ջանդյուլումների բազմահարկութեանը» փոխարինելու եկան բանաստեղծական կառուցվածքի նոր ձևեր ու ռիթմեր, որոնց գոյութիւնը պայմանավորված էր գեղարվեստական մտածողութեան նոր սկզբունքներով ու եղանակներով:

Նոր ստեղծվող ձևերի հետ մեկտեղ, իր կենսունակ հիմքերը պահպանեց ու զարգացավ նաև երգեցիկ կառուցվածքի ներդաշնակ քնարերգութիւնը, որի դեմ թեև բոլոր ժամանակներում էլ շատ են ընդվզում, բայց, ի վերջո, միշտ էլ վերադառնում են նրան, այսինքն՝ բանարվեստի զասական ավանդույթների օրինաչափութիւններին:

Վ Ե Ր Զ Ա Բ Ա Ն

«Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» ուսումնասիրությունը չի սպառում ընդգրկվող ժամանակաշրջանի բանավեճերի տաղաչափական առանձնահատկությունների լրակատար բացահայտումը: Շատ հարցեր կարիք ունեն ավելի հիմնավոր ու մանրակրկիտ քննության, տեսական տարբեր դիրքերից ելնող մեկնաբանությունների ու ընդհանրացումների: Տաղաչափագիտական առանձին և բաղմակողմանի քննության մեծ ու անսպառ նյութ է Ե. Չարենցի բարդ, հարուստ ու բաղմաշերտ համադրություններով բնութագրվող ստեղծագործությունը: Առանձին ուսումնասիրության նյութ կարող են լինել նաև աշխատության մեջ շոշափված շատ խնդիրներ, որոնց երբեմն ծավալի բերումով, երբեմն նյութից չլռելիվելու նպատակով, երբեմն քննության մեթոդաբանական սկզբունքները չիսխտելու պատճառով անդրադարձել ենք ավելի սեղմ կամ թրուցիկ շարադրանքով:

Տաղաչափագիտությունը թե՛ միութենական գրականագիտության մեջ և թե՛ մեզանում վերջերս զգալի առաջընթաց է ապրում: Ժամանակը նոր խնդիրներ է առաջադրում և արդեն հրամայական պահանջ է դառնում չափածո խոսքի կոմպլեքսային, բաղմակողմանի գիտական ուսումնասիրության հարցը: Ժամանակի առաջադրած նոր խնդիրների տեսանկյունից անհրաժեշտություն է դառնում տաղաչափագիտական հիմնավոր քննության ենթարկելու ոչ միայն սովետահայ պոեզիան, այլև ամբողջ բանաստեղծական ժառանգությունը՝ սկսած դոդյան ևրպերից, ժողովրդական էպոսից ու խաղիկներից, շարականներից և առաջին հայ բանաստեղծների երկերից մինչև այսօրվա արժեքավոր դրսևլորումները: Ինչպես մինչև այժմ չնկատված առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների բացահայտման, տեսական նոր ընդհանրացումների և հալոց բանաստեղծության տաղաչափական, ռիթմական զարգացման ընթացքը պարզաբանելու կարևոր հիմք կհանդիսանա և մեծապես կընդլայնի չափածո խոսքի ուսումնասիրության շրջանակները: Աններելի է այն թերացումը, որ առ այսօր, չհաշված մի քանի ուսումնա-

սիրություններն ու ակնարկները, տաղաչափագիտական մանրակրկիտ քննության չի ենթարկվել հայոց բանաստեղծության մեծերի գրական ժառանգությունը:

Վերջին տարիներին մեղանում աստիճանաբար հաղթահարվում են տաղաչափագիտական գործի հանդեպ տարիներ շարունակ ցուցաբերված միամիտ, անլուրջ, սխալ պատկերացումները: Մ. Աբեղյանի «Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա)» աշխատությամբ ոչ թե ավարտվում է հայոց լեզվի և հայոց բանաստեղծության տաղաչափության ուսումնասիրության հարցը, այլ՝ սկսվում: 30-ական թվականների կեսերից այս խնդրի շուրջ ստեղծված լռությանից հետո, վերջին տարիներին ղգալի աշխուժություն է նկատվում, որը վերածվում է նաև կոնկրետ գործի: Դա կարևոր նախադրյալ է բանաստեղծական արվեստի շատ թաքնված առանձնահատկություններ ու նրբերանգներ բացահայտող գիտության այդ ճյուղի հետագա զարգացման համար:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբեղյան Մ., Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Ե., 1949:
2. Աբեղյան Մ., Երկեր, հ. Ե, Ե., 1971:
3. Աբով Գ., Դանակը բկին, Մ., 1923:
4. Աբով Գ., Միայն կինը, Թիֆլիս, 1919:
5. Աբովյան Խ., Վերք Հայաստանի, Ե., 1959:
6. Ալազան Վ., Հրաբխաբանական (ժայթքում առաջին), Ե., 1923:
7. Ալազան Վ., Մաքառումներ, Ե., 1933:
8. Ալազան Վ., Պոեմ պատերազմի, խաղաղության և հնգամյա պլանի մասին, Ե., 1931:
9. Աղաբաբյան Ա., Արդիականություն և գրականություն, Ե., 1965:
10. Աղաբաբյան Ա., Եղիշի Զարենց, գիրք 1, Ե., 1973:
11. Աղաբաբյան Ա., Նաիրի Զարյան, Ե., 1954:
12. Այտրնյան Ա., Քննական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզուի, Վիեննա, 1866:
13. Արխատկեսյան Ա., Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, Ե., 1971:
14. Արխատկեսյան Ա., Պարույր Սեակ, Ե., 1974:
15. Արխատուել, Պոետիկա, Ե., 1955:
16. Արմեն Մ., Գաղաթին Էրազ, Ե., 1931:
17. Արմեն Մ., Երկաթավորվող Էրկրի Էրգեր, Ե., 1927:
18. Արմեն Մ., Շիրկանալ, Լինինական, 1925:
19. Բագրատունի Ա., Պարլիտի Վերգիլեայ Մարտինի Մշակավանք. Սարգմանալը և լափս հայկական և համառոտ մեկնարանություններ բացահայտալը, Վենետիկ, 1847:
20. Բահաբրյան Ա., Հայոց հին տաղաշավական արվեստը, Շուշի, 1891:
21. «Դրական ասուլիսներ», Առոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Կ. Պոլիս, 1913, հ. 2:
22. Գրիգորյան Ն., Հայոց հին գուսանական Էրգը, Ե., 1971:
23. Դանտե Ա., Դժոխք, Ե., 1947:
24. Դավթյան Վ., Ամառային ամպրոպ, Ե., 1964:
25. Դավթյան Վ., Աշխարհի առավոտը, Ե., 1950:
26. Դավթյան Վ., Առաջին սեր, Ե., 1947:
27. Դավթյան Վ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1973:
28. Դավթյան Վ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1975:
29. Դավթյան Վ., Զուգահեռ ճանապարհ, Ե., 1976:
30. Դավթյան Ռ., Ռեքվիեմ, Ե., 1969:
31. Դավթյան Ռ., Ստվերների միջով, Ե., 1967:
32. Դեմիրճյան Գ., Երկեր, հ. 8, Ե., 1963:
33. Դիլդո Գ., Փիլիսոփայական և զեղազրտական Էրկեր, Ե., 1963:

34. Զարյան Ն., Ամրոց, Ե., 1935:
35. Զարյան Ն., Դյուցազնադիրք, Ե., 1940:
36. Զարյան Ն., Երկեր, հ. 2, Ե., 1954:
37. Զարյան Ն., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1962:
- 37ա. Զարյան Ն., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1954:
38. Զարյան Ն., Հավերժական զազաթներ, Ե., 1939:
39. Զարյան Ն., Հրանուշը, Ե., 1925:
40. Զարյան Ն., Հարվածներ, Ե., 1933:
41. Զարյան Ն., Նոյեմբերյան օրերին, Թիֆլիս, 1926:
42. Զարյան Ն., Ջին աղջիկ, Ե., 1926:
43. Զարյան Ն., Ջրանցքի կապույտ երկրում, Ե., 1926:
44. Զարյան Ն., Ռուշանի քարափը, Ե., 1926:
45. Զարյան Ն., Սպասում եմ քեզ, Ե., 1968:
46. Էմին Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1975:
47. Բամարզյան Հ., Դրական ուղիներում, Ե., 1962:
48. Թումանյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1969:
49. Խառակյան Ա., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1973:
50. Լևին Վ. Ի., Երկեր, հ. 38, Ե., 1962:
51. Լևոնյան Գ., Աշուղները և նրանց արվեստը, Ե., 1944:
52. Լևոնյան Գ., Երկեր, Ե., 1963:
53. Կապուտիկյան Ա., Դեպի խորքը լեռան, Ե., 1972:
54. Կապուտիկյան Ա., Յոթ կայարաններ, Ե., 1966:
55. Կարենցի Հ., Տաղարան, Ե., 1962:
56. Կափուաս և Մ. Արեղյան, Հաղար ու մի խաղ, Ե., 1969:
57. Հակոբյան Ա., Նդիշ Զարենց, Վիեննա, 1961:
58. «Հիշողություններ Նդիշ Զարենցի մասին», Ե., 1961:
59. Հովհաննիսյան Հր., Բանաստեղծություններ, հ. 1, Ե., 1971:
60. Հովհաննիսյան Հովհ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1965:
61. Հովհանյան Գ., Քերականություն զաղիերեն, Վիեննա, 1843:
62. Ղազարյան Հ., Ազատ վշտունի, Ե., 1959:
63. Ղանալանյան Հ., Ավ. Խաչակյանի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները, Ե., 1955:
64. Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1966:
65. Մահարի Գ., Երկու մայր, Ե., 1927:
66. Մահարի Գ., 1920?—1923!, Այերպուլ, 1923:
67. Մահարի Գ., Տխտանիկ, Լենինական, 1924:
68. Մալախովսկի Վ., Հատընտիր, Ե., 1955:
69. Մեծաբենց Մ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1934:
70. Մուրադյան Ն., Հովհաննես Հովհաննիսյանի արվեստը, Ե., 1964:
71. Նալեկացի Գ., Մատյան ողբերգության, Թիֆլիս, 1905:
72. Նուրենց Վ., Երկրորդ գիրք, Ե., 1930:
73. Նուրենց Վ., Օրերի ճամփին, Դիլիջան, 1925:
74. Շիրազ Հ., Երգ Հայաստանի, Ե., 1940:
75. Շիրազ Հ., Հուշարձան մայրիկիս, Ե., 1968:
76. Շիրազ Հ., Սիրամանթո և Խաչեղարե, Ե., 1970:

77. Շիրազ Հ., Սիրանամե, Ե., 1959:
78. Շիրազ Հ., Քնար Հայաստանի, գիրք 3, Ե., 1974:
79. Շիրազ Հ., Քնար Հայաստանի, Ե., 1958:
80. Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1962:
81. Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1963:
82. Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1964:
83. Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 4, Ե., 1968:
84. Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1967:
85. Չարենց Ե., Ընտիր Երկեր, Ե., 1954:
86. Չարենց Ե., Ժողովածու, Ե., 1967:
87. Չարենց Ե., Մաճկալ Սարգսյի պատմությունը, Ե., 1924:
88. Չարենց Ե., Ռոմանս անսեր, Մ., 1922:
89. «Չարենցյան ընթերցումներ», հ. 2, Ե., 1974:
90. Չոպանյան Ա., Երկեր, Ե., 1966:
91. Պարտիզունի Վ., Վահան Տերյան. ստեղծագործությունը, Ե., 1968:
92. Պելիանով Գ. Վ., Գեղարվեստ և գրականություն, Ե., 1949:
93. Պուշկին Ա. Ս., Երկեր, հ. 5, Ե., 1960:
94. Ջրբաշյան Է., Աշխարհայացք և վարպետություն, Ե., 1967:
95. Ջրբաշյան Է., Գրականության տեսություն, Ե., 1972:
96. Ջրբաշյան Է., Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ, Ե., 1955:
97. Ջրբաշյան Է., Պոետիկայի հարցեր, Ե., 1976:
98. Սալախյան Հ., Ժամանակիդ շունչը դարձիր, Ե., 1967:
99. Սանյան Հ., Բարձրունքի վրա, Ե., 1955:
100. Սահյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1975:
101. Սահյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1976:
102. Սահյան Հ., Նաիրյան դալար բարդի, Ե., 1958:
103. Սահյան Հ., Սեզամ, բացվիր..., Ե., 1972:
104. Սայաթ-Նովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1931:
105. Սայաթ-Նովա, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեյջաներեն խաղերի ժողովածու, Ե., 1963:
106. Սարգսյան Խ., Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, Ե., 1946:
107. Սարյան Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1969:
108. Սարյան Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1969:
109. Սարյան Գ., Երկիր խորհրդային, Ե., 1930:
110. Սարյան Գ., Միջօրե, Ե., 1935:
111. Սիամանթո, Ընտիր Երկեր, Ե., 1957:
112. «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 1, Ե., 1961:
113. «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 2, Ե., 1965:
114. Սուրխաթյան Հ., Հիստորիոմեդերյան հայ գրականություն, Քիֆլիս, 1929:
115. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1972:
116. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1972:
117. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1973:
118. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 4, Ե., 1973:
119. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 5, Ե., 1974:
120. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1976:
121. Վարուժան Գ., Երկեր, Ե., 1969:

122. Վարուժան Դ., Նամականի, Ե., 1965:
123. Վշտունի Ա., Արևելքը հուր է հիմա, Ռոստով, 1927:
124. Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918:
125. Վշտունի Ա., Երկեր, Ե., 1935:
126. Վշտունի Ա., Երկեր, հ. 1, Ե., 1960:
127. Վշտունի Ա., Կամավորի հուշատետրից, Բաքու, 1915:
128. Վշտունի Ա., Հուլանք ու զանդ, Ալեքսոլ, 1923:
129. Վշտունի Ա., Սալամնամե, Թիֆլիս, 1924:
130. Վշտունի Ա., Սեր և ատելություն, Ե., 1946:
131. Վշտունի Ա., Սրտիս լարերեն, Բաքու, 1915:
132. Տառնցի Ա., Ամպրոպից հետո, Ե., 1948:
133. Տառնցի Ա., Բանաստեղծություններ, Ե., 1940:
134. Տառնցի Ա., Բանաստեղծություններ, Ե., 1954:
135. Տառնցի Ա., Դավթի երգը, Ե., 1946:
136. Տառնցի Ա., Երկեր, հ. 2, Ե., 1965:
137. Տառնցի Ա., Պատերազմ, Ե., 1942:
138. Տառնցի Ա., Սերունդների երգը, Ե., 1933:
139. Տառնցի Ա., Ստալինգրադ, Ե., 1951:
140. Տեր-Մարտիրոսյան Հ., Սիրո տաղեր, Ալեքսանդրապոլ, 1913:
- 140ա. Տերյան Վ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1972:
141. Զեֆի, Ժողովածու, Ե., 1937:
142. Абрамович Г. Введение в литературоведение, М., 1970.
143. Белый А. Ритм как диалектика, М., 1929.
144. Белый А. Символизм, М., 1910.
145. Брехт Б. Театр, т. 5, часть I, М., 1965.
146. Брюсов В. Наука о стихе: метрика и ритмика, М., 1918.
147. Бюхер К. Работа и ритм, М., 1923.
148. Верли М. Общее литературоведение, М., 1957.
149. Вильдрак Ш., Дюамель Ж., Шершеневич В. Теория свободного стиха, М., 1920.
150. «Восточный альманах» (сборник), выпуск 4, М., 1961.
151. Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958.
152. Гюйо Ж. М. Задачи современной эстетики, СПб., 1899.
153. Есенин С. Собрание сочинений в 3-х т., т. 2, М., 1970.
154. Жирмунский В. В. Теория стиха, М., 1975.
155. Карпов А. С. Стих и время, М., 1966.
156. Коваленков А. Практика современного стихосложения, М., 1962.
157. Кондратов А. Математика и поэзия, М., 1962.
158. «Краткая литературная энциклопедия», т. V, М., 1968.
159. Леконт де Лиль. Из четырех книг, М., 1960.
160. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике (введение, теория стиха), Тарту, 1964.
161. Лотман Ю. Структура художественного текста, М., 1970.
162. Мандельштам О. О поэзии, Л., 1928.
163. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 т., т. I, М., 1955.
164. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 т., т. 2, М., 1956.

165. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений в 13 т., т. 3, М., 1957.
166. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений в 13 т., т. 6, М., 1957.
167. «Маяковский и проблема новаторства» (сборник), М., 1965.
168. *Межелайтис Э.* Контрапункт. М., 1972.
169. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы. М.—Пг., 1923.
170. *Озеров Л.* В мастерской стиха, М., 1968.
171. *Пастерник Б.* Стихи, М., 1966.
172. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10 т., т. 4, М., 1963.
173. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (сборник), Л., 1974.
174. «Теория стиха» (сборник), Л., 1968.
175. *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.
176. *Тимофеев Л. И.* Поэтика Маяковского, М., 1941.
177. *Тимофеев Л. И.* Стих и проза, М., 1939.
178. *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929.
179. *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихотворение, Л., 1959.
180. *Томашевский Б. В.* Стих и язык, М.—Л., 1959.
181. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка, М., 1965.
182. *Холшевников В. Е.* Основы стихотворения. Русское стихосложение, Л., 1962.
183. *Холшевников В. Е.* О типах интонации русского классического стиха, Ученые записки ЛГУ, № 295. серия филологических наук, выпуск 58. Л., 1960.
184. *Шеллинг Ф.* Философия искусства, М., 1956.
185. *Шенгели Г.* Практическое стихосложение, М., 1926.
186. *Шенгели Г.* Техника стиха, М., 1960.
187. *Шершеневич В.* Зеленая улица (статьи и заметки об искусстве), М., 1916.
188. *Штокмар М.* Рифма Маяковского, М., 1958.
189. *Шулговский Н. Н.* Теория и практика поэтического творчества, М., 1914.
190. *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского классического стиха, Пг., 1922.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՀԱՊՍՎՈՒՄՆԵՐ

- Բ—«Բաղմավեպ»
 ԲԵՀ—«Բանբեր երեանի համալսարանի»
 ԳԴ—«Գրական դիրքերում»
 ԳԹ—«Գրական թերթ»
 ԳՇ—«Գրական շաբաթ»
 ԳՍ—«Գրական սերունդ»
 Դ—«Դարբնոց»
 ԵԳ—«Երիտ-գրող»
 ԺԶ—«Ժողովրդի ձայն»
 ԽԳ—«Խորհրդային գրականություն»
 ԽՀ—«Խորհրդային Հայաստան»
 ՄԶ—«Մարտակոչ»
 ՄՇ—«Մշակ»
 Մ—«Մուճ»
 ՆԱ—«Նոր աշխարհ»
 ՆՈԻ—«Նոր ուղի»
 Ն—«Նորք»
 Պ—«Պայքար»
 ՍԳ—«Սովետական գրականություն»
 ՍԳԱ—«Սովետական գրականություն և արվեստ»
 Վ—Վերելք
 ВЛ—«Вопросы литературы»
 ДН—«Дружба народов»
 ИЛ—«Иностранная литература»
 К—«Кузница»
 ЛА—«Литературная Армения»
 М—«Мысль»
 П—«Правда»

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆԵՐԻ ԶԱՆԿ

- Ճակդյան Մ.—8, 23, 24, 54, 60, 72—
 74, 81, 83, 85, 86, 104, 111, 117,
 218, 258, 305, 377
 Վերոյ Պ.—55, 90—92, 95, 96, 115, 116,
 128, 141—143, 178, 240, 273
 Արուսյան Խ.—26, 87, 217
 Արքամովիչ Պ.—8
 Ալազան Վ.—55, 144, 149, 150, 163—
 165, 234
 Ալիշիր Նավոի—244
 Աղաբաբյան Ս.—62, 228, 252, 272, 281,
 321, 350
 Աղասյան Վ.—247
 Աղապիսի—247
 Այստինյան Ա.—135
 Առաքելյան Վ.—320
 Ավագյան Ա.—371, 374
 Արիստակեսյան Ա.—337
 Արիստոտել—7, 20
 Արման Մ.—55, 144, 149, 150—152

 Բագրատունի Ա.—9
 Բաղունց Ա.—163
 Բաճաբրյան Ա.—23, 24
 Բեյի Ա.—8, 263
 Բեխեր Յ.—225
 Բլոկ Ա.—70
 Բյուսեր Կ.—7
 Բորյան Գ.—234, 247
 Բրեխտ Բ.—15
 Բրյուսով Վ.—8
 Բուրիչ Վ.—364

 Դամառ Քաթիսյան—129
 Դասպարով Մ.—16
 384
 Դատով Ա.—179, 197
 Դեմքանդ Մ.—161
 Դյոթն Վ.—160, 212, 216, 225, 226
 Դյուլիբելիսյան Հ.—162
 Դյուլյո ժ. Մ.—20, 173
 Դոթյան Թ.—70
 Դրաշի Ա.—81, 234, 247
 Դրեզդերս Աղթամարցի—208, 211
 Դրեզդրյան Շ.—210
 Դրեզդրյան Վ.—163
 Դրեզդր Եսրէկացի—34, 79, 210, 211,
 224, 225, 316, 325, 341

 Դանտե Ա.—129, 141, 160, 224, 225
 Դաշտենց Խ.—234, 247
 Դավթյան Վ.—248, 270, 303—305, 308,
 321, 340, 352, 359—364, 367—371
 Դավոյան Ռ.—371—373
 Դեմիրճյան Դ.—21, 163, 290
 Դիլլոր Դ.—321
 Դյուհամել ժ.—39
 Դուրյան Լ.—372

 Եսենին Ս.—144, 145, 187
 Երմիով Վ.—161

 Ջարյան Ն.—55, 144, 149, 152—155,
 163, 164, 226—233, 248—255, 259,
 270—273, 304, 306—311

 Էմին Դ.—248, 270, 281—287, 302, 308,
 352—355, 358
 Էյխենբաում Բ.—13

 Քազոր Ռ.—11, 359

Թամրազյան Հ.—281, 290, 321
Թերզիբաշյան Վ.—227, 228
Թեքեյան Վ.—26, 144
Թումանյան Հ.—26, 49, 50, 55, 95, 96,
129, 160, 164, 189, 207, 227—230,
332

Ժիրմունսկի Վ.—8, 13, 167, 251, 259,
261, 265, 296, 345, 351
Ժովախ Ա.—16

Իսահակյան Ա.—26, 27, 51, 55, 95,
189, 207, 246, 359

Էառ Յզե—188
Էրկոնտ դը Լիլ Շ.—70
Էյաշկո Ն.—97
Էոտման Յու.—8
Էկոնյան Գ.—134

Խնկոյան Ա.—163
Խոլշենիկով Վ.—8, 338, 369

Կապուտիկյան Ա.—248, 281, 287—292,
302, 308, 352, 355—359

Կարպով Ա.—12, 260
Կիրիլով Վ.—100, 130
Կիրպոտին Վ.—189
Կոնդրատով Ա.—8
Կոռնեյ Պ.—78
Կոստանդին Երզնկացի—54, 208, 209

Հախումյան Տ.—100, 134, 135

Հակոբյան Հ.—95, 129
Հակոբյան Հ.—212
Հակոբյան Ա. 41, 227,
Հայկունի Գ.—95
Հայնե Հ.—160, 217, 226
Հասրաթյան Մ.—82
Հարությունով Լ.—116
Հեգել—20, 221, 368
Հերգիա Ժ. Մ.—70
Հյուգո Վ.—78
Հոմերոս—153
Հովհաննես Դ.—371
Հովհաննես Կարենցի—210

Հովհաննիսյան Հովհ.—23, 26
Հովհաննիսյան Հր.—303, 305—307
Հովնանյան Ղ.—135
Հրաչյան Խ.—234, 247
Հուրյան Բ.—81, 234, 247

Ղազիյան Ա.—335

Մակինցյան Պ.—43—45, 80, 87, 105
Մաշարի Գ.—55, 144—148, 163, 164,
234, 238—240, 294, 308, 326
Մուլակովսկի Վ.—21, 81, 102, 103,
105, 106, 109, 110, 113, 115, 116,
122—128, 135, 142, 143, 218, 219,
281, 330

Մանգելշտամ Օ.—324
Մարտիրոսյան Ա.—372
Մեծիլայտիս Է.—21, 337, 338
Մեծարենց Մ.—32—35, 37, 45, 51, 114,
164

Մեյլախ Բ.—8
Մկրտիչ Նազաշ—208, 209
Մկրտչյան Հ.—161
Մյասնիկյան Ա.—130
Մուրադյան Ն.—23

Յակոբսոն Ռ.—167
Յանակիև Մ.—16
Յարճանյան Ա. (Սիամանթո)—26, 35,
37—40, 67, 77, 144, 164, 200, 201,
206, 242, 243, 246, 299, 325

Նազաշ Հովնաթան—208
Ներսես Շնորհալի—209, 211
Նորենց Վ.—55, 144, 149, 163—165,
200, 234, 240

Շավարշ Հ.—163
Շարաթսանյան Պ.—201
Շելինգ Ֆ.—8
Շենդելի Գ.—19, 205
Շիրադ Հ.—234, 245—248, 259, 264—
268, 270, 275, 278—280, 308, 315
—319
Շտոկմար Մ.—126

Շուկովսկի Ե.—7

Չարենց Ե.—19, 24, 26, 35, 40—50, 55
—88, 92, 95—128, 130, 140, 142—
148, 150, 153, 154, 157—161, 163,
228, 231, 232, 234, 239—247, 252,
255, 275, 282, 298, 299, 318, 324,
325, 371—376

Պապոյան Ա.—320

Պաստերնակ Բ.—182

Պավլովա Վ.—8, 22

Պլատոնով Ա.—97

Պլեխանով Գ.—10

Պուշկին Ա.—78, 129, 153, 160, 168,
169, 178, 179, 181—183, 225

Ջիվլեյզով Ա.—224

Ջրբաշյան Է.—24, 25, 77, 81, 104, 161,
185, 203, 228, 230, 253, 332, 337

Ռադիշչև Ա.—168

Ռադիո Խ.—247

Ռասին Ժ.—78

Սահակյան Յու.—37?

Սահակյան Տ.—263

Սահյան Հ.—248, 270, 292—298, 308,
341—352, 355

Սալաթ-Եովա—79—86

Սարգսյան Գ.—262

Սարգսյան Խ.—265, 278

Սարմեն—144, 247

Սարյան Գ.—55, 144, 148, 234—238,
248, 259—264, 268, 270, 275—277,
308, 311—314, 344, 355

Սողոմոնյան Ա.—320

Սվետլով Մ.—297

Սուրխաթյան Հ.—134, 140

Սևակ Պ.—19, 135, 248, 270, 298—302,

308, 320—342, 350, 354, 364, 366,
371

Սևերյանին Ի.—142, 240

Վահունի Ս.—163, 234, 247

Վանանդեցի Դ.—162

Վարուժան Դ.—26, 35—37, 39, 144, 164,
246, 275, 325

Վեսպեր Մ.—247

Վերլի Մ.—8

Վերհարն Է.—79, 81, 102

Վիլգրավ Շ.—39

Վշտունի Ա.—51—55, 81, 95, 101, 128
—141, 143, 149, 150, 153, 154, 234

Տարոնցի Ս.—55, 81, 144, 163, 164,
234, 240—245, 248, 256, 259, 270,
271, 273—275

Տեր-Մարտիրոսյան Ա.—80

Տեր-Մարտիրոսյան Հ.—80

Տերյան Վ.—24, 26—34, 43—45, 47,
48, 51, 55, 57—59, 69—71, 74, 79,
81, 84, 91, 93, 95, 96, 110, 141,
144, 145, 148, 160, 164, 189, 225,
246, 283, 284, 305

Տիմոֆև Լ.—8, 9, 122, 127, 173

Տինյանով Յու.—7, 167, 218

Տոմաշևսկի Բ.—8, 13, 22, 114, 195, 296
Տուրգենև Ի.—359

Րաֆֆի—129

Ռերտմեն Ռ.—79, 102

Օզլերով Լե.—297, 350

Օվսյանիկո-Վուկոկովսկի Դ.—8

Ֆիրդուսի—226, 233, 244

Ֆրիկ—208, 209



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Ներածություն . — Բանաստեղծական սիրված Հայերենի տաղաչափության բնույթը	7
Դիուխ առաջին.—Հայոց բանաստեղծությունն տաղաչափական նոր որակը (XX դարի սկիզբը)	26
Դիուխ երկրորդ.—Նոր ժամանակների ոիրմերը (1918—1921)	55
Դիուխ երրորդ.—Բուռն որոնումների շրջան (1922—1928)	94
Դիուխ չորրորդ.—Դասական արվեստի նախապահով (1929—1940)	157
Դիուխ հինգերորդ.—Նոր բովանդակության և ձևի հարաբերությունը (1941—1945)	248
Դիուխ վեցերորդ.—Կրկին սխեմատիզմ և կրկին որոնումներ (1946—1954)	269
Դիուխ յոթերորդ.—Ասեղծագործական վերելք և տաղաչափական բազմազանություն (1955—1975)	308
Վերջաբան	376
Ղգտագործված գրականություն	378
Ղգտագործված հապավումներ	383
Անձնանշանների ցանկ	384



ԴԱՎԻԹ ՎԱՋԳԵՆԻ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ
ДАВИД ВАЗГЕНОВИЧ ГАСПАРЯН

ՄՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՏԱՂԱՉԱՓՈԹՅՈՒՆԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր

Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ

Նկարիչ

Նեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԳՈՐԾԱՆԼՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Սրբագրիչ

Զ. Գ. ՆԱԹԱՆՅԱՆ

ՎՖ 05324

Պատվեր 890

Հրատ. 4908

Տպաքանակ 2000

Հանձնված է շարվածքի 25.08.1978 թ.: Ստորագրված է տպագրության 6.03.1979 թ.:
Տպագրական 24,25 մամուլ. պայման. 22,55 մամուլ, հրատ. 21,75 մամուլ, Թուղթ № 1,
60 × 84¹/₁₆, գինը 3,35

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարենկամության 24-դ.
Издательство АН Армянской ССР, 375019 Ереван, Барекамутян, 24-г.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան
Эчмиадзинская типография АН Арм. ССР

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է լինի
120	10 ն.	կնդուհին	կընդունեն
125	7 վ.	կամք	կանք
133	6 վ.	համանաման	համանման
199	9 ն.	այդ	այդ
199	9 ն.	մեռայլ	մեռյալ
295	8 ն.	<u>4</u> <u>4</u> ձ <u>4</u> <u>4</u>	<u>4</u> <u>4</u> ձ <u>4</u> <u>4</u> ձ
379	21 ն.	1961	1924



ԳՍԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220062426