

Ե Ր Ե Վ Ա Ն Ի Պ Ե Տ Ա Կ Ա Ն Հ Ա Մ Ա Լ Ս Ա Ր Ա Ն

Ա Ս Ա Տ Ր Յ Ա Ն Կ Ա Ր Ի Ն Ե Մ Ա Ր Ա Տ Ի

**ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱԿՈՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ
ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

**Ժ. 01.04 «Գրականության տեսություն» մասնագիտությամբ բանասիրական
գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման
ատենախոսության**

Ս Ե Ղ Մ Ա Գ Ի Ր

Ե Ր Ե Վ Ա Ն - 2012

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի պետական համալսարանում:

Գիտական ղեկավար՝

բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
դոցենտ

ԲԵՔՄԵԶՅԱՆ ԱՍՏԴԻԿ ՍԱՐԳՍԻ

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների դոկտոր

ԵՓՐԵՄՅԱՆ ՎԱԶԵ ՊԱՊԻԿԻ

բանասիրական գիտությունների թեկնածու

ԽԱՌԱՏՅԱՆ ԱԼԱ ԱՐԱՄԻ

Առաջատար կազմակերպություն՝

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2012 թ. ապրիլի 25-ին՝ ժամը 14³⁰-ին, ԵՊՀ-ում գործող՝ ԲՈՅ-ի գրականագիտության 012 մասնագիտական խորհրդի նիստում:

Հասցեն՝ ք. Երևան 25, Արվյան 52^ա, ԵՊՀ-ի հայ բանասիրության ֆակուլտետի մասնաշենք, թիվ 202լսարան:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ԵՊՀ-ի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2012-ի մարտի 23-ին

Մասնագիտական խորհրդի
գիտական քարտուղար՝
բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

ԱԼ. Ա. ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ատենախոսության նյութը 1900-1950-ական թվականների հայ ազատ բանաստեղծության ուսումնասիրությունն է, որն իր հիմնական հարցադրումներով գալիս է լրացնելու նշված ժամանակահատվածում ստեղծագործած և արևելահայ, խորհրդահայ, և արևմտահայ, սփյուռքահայ հեղինակների բանարվեստի շուրջ՝ մինչև այժմ կատարված գրականագիտական վերլուծությունները՝ գեղարվեստական չափածոյի բազմաշերտ կառուցվածքային մակարդակների մանրամասն դիտարկումներով ամբողջացնելու հատկապես դասական, կանոնավոր չափերից կառուցվածքով առավել ազատ բանաստեղծական ձևերի քննությունը:

Աշխատանքում քննության է առնվել արևմտահայ (Սիամանթո, Դ. Վարուժան, Ս. Մեծարենց), խորհրդահայ (Ե. Չարենց Ա. Վշտունի, Գ. Աբով, Վ. Ալազան), սփյուռքահայ (Վ. Շուշանյան, Կ. Ջառյան, Կ. ճանճիկյան, Յ. Գալուստյան, Ջահրատ, Ա. Էոզեր, Ն. Սարաֆյան, Բ. Թոփալյան) 1900-1950թթ. հայ ազատ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը՝ գեղարվեստական չափածո տեքստի ռիթմակազմիչ գործոնների ձևափոխությունների համապատկերում առանձնացնելով չափածո ստեղծագործությունների կառուցվածքային երկու տիպեր:

Առաջինը՝ չափածո գեղարվեստական տեքստեր, որոնք կառուցված են տաղաչափական կանոնի ու խոսքի ազատ ռիթմավորմամբ, դասական և ազատ բանաստեղծական կառույցների համադրմամբ: Հիմնդես են գալիս բանաստեղծական կանոնավոր և թեմատիկ-բովանդակային, պատկերային-իմաստաբանական, հնչեղանգային-չարահյուսական ամբողջություն կազմող բանատողերի փոփոխական ռիթմով պայմանավորված չափածո ստեղծագործություններ:

Երկրորդը՝ չափածո գեղարվեստական տեքստեր, որոնք ռիթմական նոր որակներ են ձեռք բերում բանաստեղծական կանոնավոր չափերի ձևակառուցվածքային փոփոխությունների շնորհիվ, տաղաչափական կայուն կառուցվածքները ներկայացվում են բանաստեղծական խոսքի առավել ազատ ձևակերպումներով, գեղարվեստական լեզվի ներքին հարաբերությունների տրանսֆորմացիաներով: Բանաստեղծական կառույցը դառնում է ավելի անկաշկանդ, որտեղ ռիթմական գործոններ են ոչ այնքան տաղաչափական ոտքը, շեշտային կոնկրետ դասավորությունը կամ հանգային վերջավորությունները, որքան գրողի ներաշխարհը, հոգեկան ապրումների ելևէջումները գեղարվեստական նյութի իմաստաբանական, խորքային ենթաշերտերով բացահայտելու նոր կառուցվածքային ձևավորումները:

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻՎԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱՎՈՒԹՅՈՒՆ

1900-1950-ականներին հայ բանաստեղծության կառուցվածքային ձևափոխությունները ներառում են հայկական ոտանավորի տաղաչափական հարուստ ավանդույթներն ու նորարարական մշակումները:

1900-1950-ականներին հայ ազատ բանաստեղծության ուսումնասիրությունը մեր գրականագիտության մեջ մինչև այժմ կատարվել է մասնակի դիտարկումներով՝ ընդգրկելով առանձին հեղինակների ստեղծագործությունների գրականագիտական վերլուծություններ, պոետիկայի առանձին հարցերին վերաբերող անդրադարձներ, հայերեն ոտանավորի կառուցվածքային ընդհանուր սկզբունքների՝ տաղաչափության քննություն: Թեմայի արդիականությունը պայմանավորված է նրանով, որ նշված ժամանակահատվածի հայ բանաստեղծությունը մինչև այժմ գրական վերլուծության է ենթարկվել առավելապես հեղինակային ստեղծագործության գաղափարաբովանդակային և թեմատիկ-պատկերային մոտեցումներով, իսկ գեղարվեստական չափածո տեքստի տաղաչափական կառուցվածքային վերլուծությունը մնացել է թերի:

Մենք կարևորել ենք վերլուծական այն մեխանիզմները, որոնք օգնում են դիտարկել տաղաչափական կանոնավոր ոտանավորից բանաստեղծության կառուցվածքային արդիական ձևերի «մշակման» առանձնահատկությունները՝ չափածո խոսքի ռիթմական վարիացիաներով, լեզվի գեղարվեստական արտահայտչական հնարավորություններով, հեղինակային յուրօրինակ աշխարհընկալման տեսանկյունով: Ազատ ոտանավորի ուսումնասիրությունը տրված է հայ բանաստեղծական մտքի, չափածոյի կառուցվածքային զարգացումների՝ գեղարվեստական փորձում դասական ու նորարարական չափանիշների առնչություններով՝ ներկայացնելով բանաստեղծական արվեստի ստեղծագործական տեխնիկայի անհատական առանձնահատկությունները: Ուսումնասիրությունը կատարվել է բանաստեղծների պոետական ինքնատիպ մտածողության շրջանակներում ազատ բանաստեղծության կառուցվածքային ընդհանրական տարրերի համադրման, որոշիչ տարբերությունների զուգահեռ համեմատության միջոցով, ինչպես նաև, դասական ավանդույթների նկատմամբ ստեղծագործական վերաբերմունքով պայմանավորված, յուրաքանչյուր հեղինակի կողմից բանաստեղծության տաղաչափական ազատ ձևերին դիմելու ճանապարհով:

Արդիական է նաև 1900-1950-ականների հայկական ազատ ոտանավորի ամբողջական մատուցման գիտագործական օգտակարությունը:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ, ՆՊԱՏԱԿԸ ԵՎ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Մեր ուսումնասիրության առարկան 1900-1950-ականների հայ ազատ ոտանավորի կառուցվածքային առանձնահատկությունների բացահայտումն է՝ պատմական ճակատագրով երկփեղկված հայ զրականության՝ արևմտահայ և արևելահայ պոեզիայի ներկայացուցիչների չափածո գեղարվեստական ստեղծագործությունների օրինակով: Ուսումնասիրությունն ընդգրկում է տասնհինգ հայ հեղինակների՝ Սիամանթոյի, Դ. Վարուժանի, Մ. Մեծարենցի, Ե. Չարենցի, Գ. Աբովի, Ա. Վշտունու, Վ. Ալազանի, Վ. Շուշանյանի, Կ. Ջարյանի, Կ. Ճանճիկյանի, Զ. Գալուստյանի, Ջահրատի, Ա. Էոզերի, Ն. Սարաֆյանի, Բ. Թովալյանի ստեղծագործությունները, որոնք հաղթահարում են դասական բանաստեղծության տաղաչափական կանոնավորությունը՝ ձգտելով «կանոնավոր անկանոնության»: Ատենախոսության նպատակն է ներկայացնել 1900-1950-ականների հայ ազատ ոտանավորի զարգացման ընթացքը՝ հայկական դասական ոտանավորի տաղաչափական ձևափոխություններով, կանոնավոր ոտանավորի սահմաններում դրանց ստեղծագործական յուրացմամբ՝ հիմք դնելով ռիթմակազմիչ նոր գործոնների, որոնք էլ գեղարվեստական տեքստի առավել ազատ կառուցվածքային ձևերի կիրառման հնարավորություն են ստեղծում: Սրանով էլ պայմանավորված՝ առաջադրվել են ուսումնասիրության հետևյալ հիմնական խնդիրները.

ա/ ուսումնասիրել հայ ազատ բանաստեղծությունը համաշխարհային պոեզիայի զուգահեռներում,

բ/ ցույց տալ բանաստեղծի աշխարհընկալում-ներաշխարհ-ստեղծագործական աշխատանք անմիջական կապի անդրադարձը վերլիբրային խոսքարվեստում,

գ/ վեր հանել չափածոյի դասական, կանոնավոր չափերի ռիթմական /շարահյուսություն-գրաֆիկա-գեղարվեստական պատկեր/ դրսևորումներից անցումը կառուցվածքով առավել ազատ բանաստեղծական տեքստի,

դ/ միասնական ներկայացնել հայկական ազատ ոտանավորի զարգացման կեսդարյա ընթացքը և գեղարվեստական չափածոյի տաղաչափական հնարավոր փոփոխություններով ամբողջացնել դրա կառուցվածքային առանձնահատկությունները,

ե/ քննվող ազատ բանաստեղծական տեքստերի կառուցվածքային վերլուծությունը տալ ուսումնասիրվող հեղինակների համապատասխան ստեղծագործության ձեռագիր-բնօրինակի համեմատությամբ:

ԹԵՄԱՅԻ ՄՇԱԿՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ

1900-1950-ականների հայ ազատ ոտանավորի ձևակառուցվածքային հիմնական առանձնահատկությունների զարգացման ընթացքը մինչև քսաներորդ դարակես երկար ճանապարհ է անցել, սակայն դրան առնչվող ամբողջական գիտական ուսումնասիրություններ մինչև այժմ չկան: Սկզբնական գիտական քննությունը հիմնականում կատարվել է բանաստեղծության տաղաչափական ընդհանուր օրինաչափությունների համատեքստում՝ դասական ոտանավորի կառուցվածքային կանոններից մասնակի շեղումներով պայմանավորված ազատ կառուցվածքային ձևերի հետևողականությամբ: Օրինակ՝ կառուցվածքային ազատ բնույթով առանձնացող հայ հին ու միջնադարյան բանաստեղծության բնութագրումները ներկայացնելիս հայ գրականագետները անդրադարձել են դրանք ազատ կառուցվածքին, հատկապես «անհամաչափ քերթութին» լինելու հանգամանքին: Գիտական շրջանառության մեջ դրված առանձին ուսումնասիրություններից¹ բացի, հին հայկական մատենագրության մոտիվների խոսքարվեստին են նվիրված նաև պարբերական մամուլում («Բազմավեպ», «Անահիտ», «Արևելք», «Մասիս») տպագրված բազմաթիվ հոդվածներ:

Հայ ազատ բանաստեղծության զարգացման միտումներն ակտիվանում են 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին՝ առնչվելով հատկապես արևմտահայ բանաստեղծության հետ: Գրականագիտական ուսումնասիրություններով առաջին անգամ հանդես է գալիս Ա. Չոպանյանը: «Անահիտ»-ում, ինչպես նաև այլ պարբերականներում («Մուրճ», «Բազմավեպ», «Գեղարվեստ», «Մշակ», «Արարտ», «Բյուզանդիոն», «Ոստան», «Նավասարդ», «Հորիզոն», «Պայքար», «Հայրենիք») շարունակվում են տպագրվել արևմտահայ բանաստեղծությանը նվիրված ուսումնասիրություններ, որոնցում բուն ազատ ոտանավորի վերաբերյալ ուղղակի և կոնկրետ դիտարկումներ չկան, իսկ Սիամանթոյի բանաստեղծության առանձնահատկությունները հիմնականում դիտարկվել են սիմվոլիզմի ազդեցության ոլորտում:

1913 թ. Կ. Պոլսում տպագրվում է «Գրական ատլիսները», որտեղ արևմտահայ գրողների, այդ թվում և Սիամանթոյի պոեզիային նվիրված բանախոսություններում (Գ. Խաժակ, Դ. Վարուժան) տեսական քննության են ենթարկվում նրա բանաստեղծական պոետիկայի առանձնահատկությունները: Սիամանթոյի տաղաչափական արվեստին նվիրված արժեքավոր մանրամասներ կան Ա. Չոպանյանի՝ 1929 թվականին Փարիզում հրատարակված «Դեմքեր»-ում: Սիամանթոյի բանարվեստի առանձնահատկություններն է քննում նաև Հ. Օշականն իր «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» գրքում: 20-րդ դարասկզբին Հ. Ն. Անդրիկյանն անդրադառնում է Վարուժանի գրական փորձերի տաղաչափական խնդիրներին՝ նշելով, թե ցանկալի է, որ բանաստեղծը «... իր մտածութեանց ծայրերեն ավելր ամբողջ յանգեղը...»²: Վարուժանի կողմից բանաստեղծական կանոնավոր չափերի ստեղծագործական ազատ մշակումները ժամանակին բարձր գնահատականի են արժանացել: Վարուժանի բանաստեղծությունների «... մեծ մասը գրուած է առանց յանգի և ազատ չափով...»³, որոնք վկայում են նրա բանարվեստում մշտապես հանդիպող ճկուն ու կենսունակ տաղաչափական փոխակերպումների

¹ Տե՛ս **Գաբրըճեան Յ.**, Պատմութիւն մատենագրութեան, Կիւննա, 1851: **Ջարբանայան Գ.**, Հայկական հին դպրոցյան պատմություն, Կենետիկ, 1886, 2-րդ տպ.: **Այտընեան Ա.**, Զննական քերականութիւն շխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի, Կիւննա, 1866: **Բահաթրյան Ա.**, Հին հայոց տաղաչափական արվեստը, Երևան, 1984:

² **Անդրիկեան Հ. Ն.**, «Դանիւլ Վարուժանի բանաստեղծութիւնը», Բազմավեպ, ամսագիր, Կենետիկ, 1906թ, փետրվարի 5, N 5, էջ 222:

³ Տե՛ս **Փայլակ**, «Ցեղին սիրտը.Դանիւլ Վարուժան», «Արևելք», թերթ, Կ. Պոլիս, 1910, փետրուարի 5, թիւ 7248:

մասին: 1931 թվականին Վենետիկում տպագրվում է Սիմոն Երեմյանի «Ազգային դեմքեր» մատենաշարը, որտեղ հեղինակն անդրադառնում է նաև Վարուժանի ստեղծագործությանը, խոսում բանաստեղծական «հին» չափերի նկատմամբ նրա նոր, անկաշկանդ ստեղծագործական մոտեցումների մասին: Մ. Մեծարենցն էլ, բնորոշելով իր ստեղծագործական փորձերը, գրում է. «Փորձած է քանի մը ազատ ոտանավորներ՝ որոնցմե ոմանք չափին ավանդութենեն թեև գերծած՝ չեն կրցած սակայն տեղ տեղ վտարել արտահայտումի սովորական դարձած, մաշած թելատած կերպերը»⁴:

Յայ բանաստեղծությունը կառուցվածքային նոր փոփոխությունների է ենթարկվում 20-րդ դարի 20-30-ական թվականներին՝ Ե. Չարենցի, Ա. Վշտունու, Գ. Աբովի, Վ. Ալազանի ֆուտուրիստական որոնումներում: Գրականագիտական քննարկումների առարկա են դառնում հատկապես ֆուտուրիզմի գրական ուղղությանը, բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքային նորարարական որոնումներին, տարատեսակ տաղաչափական ձևերով կառուցված բանաստեղծությանն առնչվող հարցերը: Յայ մասնավորում և պարբերականներում («Խորհրդային Յայաստան», «Մշակ», «Գրական դիրքերում», «Գրական թերթ», «Մուրճ», «Դարբնոց», «Նոր ուղի», «Պայքար» և այլն) տպագրվում են Ե. Չարենցի, Ա. Վշտունու, Գ. Աբովի ստեղծագործությանը, ինչպես նաև ժամանակի գեղարվեստական խնդիրներին վերաբերող հոդվածներ, գրախոսականներ, որոնցում դարձյալ բացակայում են ազատ ոտանավորի ելակետային հարցերի հիմնավորումները: Այս ուսումնասիրությունների տրամաբանական շարունակությունը հետագա տարիներին դառնում են չարենցագիտության գրական ձեռքբերումները ու խորհրդահայ բանաստեղծությանը նվիրված գիտական հսկայական ժառանգությունը:

20-րդ դարի 20-30-ական թվականներին զարգացման նոր շրջափուլ է սկսվում հայ պոեզիայում դեռևս 19-րդ դարավերջից կիրառվող ազատ բանաստեղծության համար, որը մինչև 20-րդ դարակես կառուցվածքային նոր ձեռքբերումներով է հարստացնում սփյուռքի հայկական գաղթավայրերում հաստատված հայ բանաստեղծների (Վ. Շուշանյան, Կ. Ջարյան, Կ. Ծանձիկյան, Յ. Գալուստյան, Ջահրատ և այլք) ստեղծագործական ջանքերով, ովքեր շարունակում են Սիամանթոյի, Մ. Մեծարենցի, Վ. Մալեգյանի, Ռ. Որբերյանի, Մ. Ջարիֆյանի գրական ավանդները: Վերջիններիս ստեղծագործություններին, դասական ոտանավորի կառուցվածքային նոր որակներին և ժամանակի գեղագիտական-ստեղծագործական բազմաթիվ հարցերին առավել հանգամանալից անդրադառնում է հատկապես նոր ժամանակների գրականագիտական միտքը:

Աշխատանքի գիտական նորույթը պայմանավորված է հայ ազատ ոտանավորի կառուցվածքային այնպիսի վերլուծությունների արդիականությամբ, որը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու և ի հայտ բերելու հեղինակային անհատական ստեղծագործական մոտեցումները՝ ազատ ոտանավորի՝ որպես բանաստեղծական խոսքարվեստի զարգացման գեղարվեստական-գեղագիտական համընդհանուր գործընթացներում: Ստեղծագործությունների գեղարվեստական քննությունը կատարվել է բանաստեղծական տեքստի կառուցվածքի ներքին ու արտաքին հատկանիշների համադրման ճանապարհով՝ ի նկատի առնելով մեր բանաստեղծության մեջ դասական տաղաչափության աստիճանական նահանջի միտումները, ինչը հնարավորություն է տալիս հարցի էության ընկալման տարբերություններն ու նմանությունները դիտարկել միաժամանակ և՛ բանաստեղծի ստեղծագործական աշխատանքի տարբեր ժամանակահատվածներում, և՛ տարբեր բանաստեղծների ստեղծագործությունների համեմատական զարգացումներում:

⁴ Մեծարենց Մ., Երկեր, Երևան, 1956, էջ 279:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՏԵՍԱԿԱՆ-ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԻՄՔԸ

Ազատ ոտանավորի տիպաբանական առանձնահատկությունների, գեղարվեստական չափածո տեքստի կառուցվածքային-ոճական տարրերի դիտարկման համար օգտակար են եղել Մ. Աբեղյանի, Է. Ջրբաշյանի, Մ. Լոտմանի, Վ. Խոլշենիկովի, Գ. Շենգելիի, Յու. Տինյանովի, Լ. Տինոֆեևի, Վ. Ժիրմունսկու, Մ. Գասպարովի, Ա. Ժովտիսի, Ա. Կոստեցկու, Ս. Կալաչևայի, Գ. Սոլզանիկի, Ու. Էկոյի և այլ տեսաբանների գիտական տեսակետները: Տարբեր հեղինակների բանաստեղծական տեքստերի կառուցվածքային որոշ մանրամասների մշակման և վերլուծության ժամանակ անդրադարձել ենք տվյալ հեղինակի բանաստեղծության պոետիկայի առանձին հարցերին առավել մանրամասնորեն անդրադարձած հայ գրականագետների (Հ. Օշական, Դ. Ճիզմեճյան, Մ. Իշխան, Հ. Ռշտունի, Հ. Էրոյան, Հ. Թամրազյան, Դ. Գասպարյան, Հիլտա Գալֆայան-Փանոսյան և այլք) մենագրություններին ու հոդվածներին:

Բանաստեղծական տողի, ստրոֆիկայի, գեղարվեստական պատկերի կառուցմանը վերաբերող վերլուծություններում առաջնորդվել ենք հետազոտության համեմատական, տիպաբանական, համակարգային-կառուցվածքային մեթոդաբանական մոտեցումներով: Հայկական ազատ ոտանավորի զարգացման ընթացքը ներկայացնելիս կիրառվել է պատմականության մեթոդաբանական սկզբունքը:

Ուսումնասիրության մեջ օգտագործվել են նաև առանձին հեղինակների ստեղծագործական տարբեր տարիներին վերաբերող և ՀՀ գրականության ու արվեստի թանգարանում պահվող արխիվային նյութեր:

ՈՒՍՈՒՄԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՉԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ատենախոսության թեմային վերաբերող առանձին ուսումնասիրություններ տպագրվել են հանրապետության գիտական պարբերականներում: Աշխատանքը ներկայացվել է քննարկվել է ԵՊՀ-ի հայ բանասիրության ֆակուլտետի գրականության տեսության և գրաքննադատության ամբիոնում ու երաշխավորվել է հրապարակային պաշտպանության:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, համապատասխան տրոհումներ պարունակող երեք գլուխներից, եզրակացություններից և գրականության ցանկից:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածության մեջ համառոտ տրված է ազատ ոտանավորի տարբերակիչ հատկանիշների բնութագիրը, ներկայացված է հայկական ազատ ոտանավորի ծագման և զարգացման ընթացքը, ուրվագծված են ուսումնասիրության առարկան, հետազոտության նպատակը, մեթոդաբանական հիմքը, արդիականությունն ու գիտական նույթը:

ԳԼՈՒԽ I

ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՎԱԶՔԻ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ (ՄԻԱՄԱՆԹՈ, Դ. ՎԱՐՈՒԺԱՆ, Մ. ՄԵԾԱՐԵՆՑ)

Այս գլխում վերլուծվում է 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության, մասնավորապես Սիամանթոյի ազատ ոտանավորի կառուցվածքային հատկանիշների

համակարգը: Բննարկման առարկա են դարձել նաև Դ. Վարուժանի ու Մ. Մեծարեցիի բանաստեղծության տաղաչափական փոփոխությունները, որոնք պայմանավորվում են դասական ոտանավորի կառուցվածքային ձևերի ընդգծված շեղումներով: Սիսմանթոյի, Դ. Վարուժանի բանաստեղծությանն անդրադառնալիս կատարել ենք արխիվային բնագրերի, մշակված բանաստեղծական տարբերակների համադրումներ: Գլուխը կազմված է երկու ենթագլուխներից, որոնցից երկրորդն իր հերթին բաղկացած է չորս մասից:

Առաջին՝ **«Դասական բանաստեղծության կառուցվածքային ձևափոխությունների գրական-գեղարվեստական հարցադրումները 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարակզբին»** ենթագլխում անդրադարձել ենք նշված ժամանակահատվածի պատմամշակութային, քաղաքական հանգամանքներին, գրականության գործիչների կողմից մամուլի ու գրական հանդեսների էջերում՝ ազգային գրականությանը, լեզվին ու մշակութային փոխառնչություններին, հատկապես արևմտահայ բանաստեղծության վրա ֆրանսիական գեղագիտական մտքի ազդեցությանը վերաբերող հարցերին: Դարակզբին և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ գրականության մեջ գեղարվեստական մտածողության, գեղագիտական-գաղափարական, գրական ուղղությունների և ոճերի որոնումներում ի հայտ են գալիս ստեղծագործական նոր պահանջներ ու մոտեցումներ: Ծավալվող գրական գործընթացները ներառում են ազգային լեզվի մշակումները, գրական նոր հոսանքների, ոճական նոր «տարազների» փնտրտուքի մասին քննարկումները: Եվ որքան էլ ստեղծագործական նորարարական ձգտումները հանդիպեին պահպանողական գործող ուժերի դիմադրությանն ու խոչընդոտներին, որոնք, եղիա Տենիրճիպաշյանի խոսքով, «հայ մտքին նոր արտադրութեանց հանդէպ սարսափահար»⁵ խաչակնքում էին, միևնույն է, 19-րդ դարի 90-ական թվականներին համաշխարհային պատմաքաղաքական ու գրական-մշակութային իրադարձությունների ազդակներն անխուսափելի էին հայ գրական սերնդի համար, և, բացի այդ, «...ժամանակին յառաջ բերած փոփոխութեանց վրայ դժուար է յաղթանակ տանիլ»⁶: Արևմտահայ գրականության մեջ գրական գործընթացներին, օտար ազդեցություններին վերաբերող հարցերին, հայ գրական արժեքները համաշխարհային մշակութաբանությանը հասու դարձնելու մտահոգությամբ 90-ական թվականներին հանդես է գալիս Արշակ Չոպանյանը: Ըստ նրա՝ մեր գրականությունը անցյալում եղել է «պայմանադրական դէպ մը պարբերութիւններ», իսկ ինչ վերաբերում է նախընտրելի ստեղծագործական ձևերին, ապա այստեղ էլ գերակշռել են «գրագիտական կանոններու վրայ չափուած ձեւուած գործեր»⁷: Զժխտելով գիտության, այդ թվում և գրականության համար կանոնների ու բանաձևերի անհրաժեշտությունը, այդուամենայնիվ, գրականագետն ընդունում է, թե «գրական գործերն են, որ կանոնները կը շինեն, ոչ թէ կանոնները՝ գրական գործեր»⁸:

19-րդ դարավերջին, Ա. Գարությունյանի խոսքով, ֆրանսիական մտավոր կյանքը «տիեզերական խտացուցիչ էր» ոչ միայն հայ, այլև տարբեր ազգերի գրականությունների համար: Ամեն ինչ նորից սկսելու նպատակով «պետք է ծանոթանանք ֆրանսիական մտքին վերջին շարժումներուն, պետք է ճանչնանք նորագույն դպրոցները...»⁹: Ֆրանսիական գրականության մեջ «նորարարություններից» մեկը դարձավ սիմվոլիզմի բանաստեղծությունը: Սիմվոլիստական աշխարհայացքն այդ հոսանքին հարող

⁵ Տենիրճիպաշյան եղիա, «Արդի գրականութիւնը», «Չայտենիք», թերթ, 1892, մարտի 12, թիւ 170:

⁶ Սանտալճեան Մ. Յ., «Մեր նոր գրականութեան առթիւ», «Մասիս», թերթ, Կ. Պոլիս, 1892, մարտի 31, թիւ 3960, էջ 91:

⁷ Չոպանեան Արշակ, «Մեր գրականութիւնը», «Մասիս», թերթ, Կ. Պոլիս, 1892, մարտի 10, թիւ 3959:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Գարությունյան Ա., Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, 1968, էջ 352:

գրողներին ստեղծագործական նոր հնարավորություններ է տալիս, քանի որ խորհրդապաշտությունը, ինչպես նշում է Յ. Նազարյանցը՝ «ազատ արուեստն է. գերագոյն յուզումն է նոր հոգիին որ չի գոհանար ապրիլ հին ձեւին մէջ...»¹⁰: Սիմվոլիստական բանաստեղծության պատկերահամակարգում պատկեր-սիմվոլների բազմիմաստային ենթաշերտերը «բացվում» են ասոցիատիվ համադրումների սահմանները ընդլայնելու և ազատելու հնարավորությամբ, ակտիվ փոխաբերական մտածողությամբ, բանաստեղծական խոսքի հնչերանգային ու իմաստային շեշտադրումների ռիթմական տարբեր կառույցներով:

Երկրորդ՝ «*Կանոնավոր ոտանավորի «հաղթահարման» ուղիները դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ*» ենթագլխի առաջին՝ «*Սիամանթոյի ազատ ոտանավորի ռիթմակառուցվածքային առանձնահատկությունները: Գեղարվեստական տեքստի ձևաիմաստային փոփոխությունները բանաստեղծի սիմվոլիստական վերլիբրում*» մասում քննության են առնված Սիամանթոյի վերլիբրային բանաստեղծական տեքստերի ռիթմակառուցվածքային զարգացումները՝ «Ցավերուն ցավեն» ձեռագրի բնագրային օրինակների և վերամշակված տարբերակների համեմատական զուգահեռներով: Սիամանթոյի պատկեր-սիմվոլները Ու. Յեյթսի բնորոշմամբ «անտեսանելի էության» արտահայտիչները չեն, Սիամանթոյի սիմվոլները սիմվոլներ են ոչ այնքան իրենց բազմանշանակությամբ, վերացական անորոշությամբ, որքան գեղարվեստական պատկերներով վերաիմաստավորված ծանոթ երևույթների սիմվոլիկ մեկնաբանությամբ, ներուճակ տեսողականության հոգեբանական շեշտադրումներով, իրենց ազգային ու համամարդկային բովանդակության հարստությամբ: «Ցավերուն ցավեն» ձեռագիր տետրում արտահայտչական խորությամբ ու ուժգնությամբ Սիամանթոն տալիս է ազգային կյանքի ներկայի ու գալիքի ողբերգական նկարագիրը. հոգու տազնապալի վիճակներ, խորհրդավոր տեսիլներ, արոյունքում՝ տազնապող տողեր՝ արհավիրքի սպասող մարդու ընդհատ շնչառությամբ, սրտի անհավասարակշիռ զարկերով: Դիտենք՝ «Տժգունօրեն» բանաստեղծությունը: Վերամշակումից հետո «Արին» վերնագրված ստեղծագործությունը համարվել է ողբերգությունը խորհրդանշող նոր բառերով ու բառակապակցություններով, որոնք էլ բերել են ռիթմային նոր փոփոխությունների, խոսքի առավել ազատ ձևակերպումների: Չափածո գեղարվեստական տեքստը ծավալվում է մտքի փոխկապակցված անցումներով և ձեռք բերում վերլիբրային ազատ կառուցվածք:

*Դժգունօրեն յոյսին բոլոր շուշանները քափեցան,
Օրերուն անգթութեանը մարմարներէն ի վար,
Մահագուժօրէն ու անդադար,
Եվ արբշիռ ու ուխտուած հոգիները այլես հանեցին,
Իրենց յաղթանակի եւ երագի վերարկուն երկար,
Գերեզմանուող իրիկուններուն հետ,
Եվ աւերումի համայնապատկերին դիմաց*.*

Խոսքի ռիթմական փոփոխություններն ակտիվանում են պատկերների առավել ընդգծված զգացումնաբային շեշտադրումներով: Մտքի շարահյուսական մեծ միավորների շնորհիվ համահունչ վերջավորությամբ բառերի միջև տարածական զգալի դադարներ են առաջանում: «Չարչարանքի երագ»-ում, որը «Ցավերուն ցավեն» ձեռագրում կոչվել է «Դեպի հոն», Սիամանթոն ընդլայնում է պատումը, աստիճանաբար թանձրացող պատկերային հավելումներով բացում է բանաստեղծական կառույցը: Ոճրագործության ամեն մի փոքրիկ պատկեր-դրվագ «նոր» տեքստում առանձնանում է տարողունակ բովանդակությամբ: «Դեպի հոն»-ի առանձին դրվագ-տողերի «քարացած» նկա-

¹⁰ Տե՛ս **Պըլտեան Գրիգոր**, Հայկական ֆուտուրիզմ, Երևան, 2009, էջ 86:

* **ՎԱԹ**, Սիամանթոյի ֆոնդ, N 267, Հոգեվարքի և հոյսի ջախեր, Փարիզ 1907, էջ 16:

րագրականությունը «Չարչարանքի երազ»-ում վերածվել է շարժապատկերային գործողության, որը թանձրացնում է մարդկային ողբերգականության ընդհանուր մթնոլորտը, իսկ ներհյուսված պատկերները ամբողջացնում են գեղարվեստական հյուսվածքը: «Դյուցազնորեն»-ում ակտիվանում է մտապատկերների տարերային հոսքը, որը միշտ գործողության, շարժման մեջ է պահում բանաստեղծական տողը: Սիամանթոյի շատ ստեղծագործություններում տողը, որպես շարահյուսական միավոր, միշտ չէ, որ ավարտուն է, հետևաբար, չունի ռիթմիկ հնչերանգային ավարտուն դադար: «Դյուցազնորեն»-ի բանաստեղծությունները հիմնականում այսպիսի կառուցվածք ունեն, որն այս ժողովածուի վերլիբրային բանաստեղծական տեքստերի առանձնահատկությունն է: Ինչպես ճիշտ նկատում է Օ. Օվչարենկոն, ազատ ոտանավորում «...հնչերանգային միասնականությունը տարբերվում է ավանդական բանաստեղծության հնչերանգային կառուցվածքից, մեկ տողի կառուցվածքը կարող է համաստասիսանել ոչ թե հարևան տողին, այլ՝ համեմատաբար հեռու գտնվող տողի կազմությանը»¹¹: Սիամանթոյի բազմաթիվ բանաստեղծություններում տողերի միջև իմաստաբովանդակային միասնականությունը ձեռք է բերվում նաև այսպես կոչված հնչերանգային ներհյուսվածությամբ: «Չայորդիներ» ժողովածուում հանդիպում ենք հնչերանգային ավարտունություն, շարահյուսական և իմաստային ինքնուրույնություն ունեցող բանաստեղծական տողերի, թեպետ դրանք կառուցված են ընդհանուր հոգեվիճակով իրար ներհյուսված անաֆորիկ տողայնագրերով: Կան այնպիսի բանաստեղծական հատվածներ, որտեղ առավել շատ են հռետորական հնչերանգի հարցերն ու բացականչությունները: Ա. Մետսի խոսքով, «բանաստեղծության նյարդը մի դեպքում կարող է լինել կրքոտ հռետորական հնչերանգի շիկացումը, երկրորդ դեպքում՝ մետաֆորի լավան, երրորդ դեպքում՝ սյուժեն...»¹² և այլն: Բնորոշ հատկանիշներից նշված վերջինը՝ սյուժեն, թեմայի ու տրամադրության զուգահեռներով Սիամանթոյի ժողովածուներից յուրաքանչյուրում զարգանում է յուրովի: «Դյուցազնորեն»-ում, «Չայորդիներ»-ում այն թույլ է և տարրալուծված պատկերային հյուսվածքում: «Չոգեվարքի և հույսի ջահեր»-ի որոշ գործերում սյուժետային երանգներն ավելի են որոշակիանում, իսկ «Կարմիր լուրեր բարեկամես» գրքում արդեն դրամատիկ հնչեղություն են ստանում՝ ներկայացվելով մույնիսկ առանձին դրվագ-տեսարաններով:

Երկրորդ՝ «*Վերլիբրային տողի պատկերային դինամիկան տեքստի շարահյուսական կառույցում: Շողկապական ձևերի ռիթմական տեղաշարժները*» մասում անդրադարձել ենք Սիամանթոյի բանաստեղծական տողի պատկերային կառուցվածքին, որն իր ռիթմական կեպափոխություններով ուղղակի կապվում է տեքստի շարահյուսական կառույցի հետ: Սիամանթոյի տողը մշուշոտ ու մութ չի մնում, քանի որ բանաստեղծը ծավալում է միտքը, աստիճանաբար «բանդում» (թեպետ դրան զուգահեռ իմաստային նոր երանգներ են ավելանում) և պատմողի անկեղծ անմիջականությամբ համզուցալուծում է այն: Նրա բանաստեղծություններում պատկերային տարերքն ունի մեկ ընթացք՝ վերջնական էլք դեպի իմաստի պարզեցում: Սիամանթոյի յուրաքանչյուր պատկեր ունի իրեն կցված ենթատեքստ՝ հասկանալի ենթատեքստ, և այստեղ է, որ նորանոր ասոցիացիաների հոլովություն հնչերանգային, ռիթմիկ-շարահյուսական, բառական-քերականական կրկնություններով, պատկերային վարիացիաներով բացվում է ստեղծագործության գաղափարագեղագիտական ամբողջականությունը: Նրա խորհրդավոր տեսարանները «խոսող» են, իսկ անմեկնելի թվացող պատկերները բացահայտվում են տողերի ազատ ու անկաշկանդ ընթացքով, որոնցում «բանաստեղծը ցուցադրում է գործո-

¹¹ **Овчаренко О. А.**, Русский свободный стих, Москва, 1984, с. 36:

¹² **Метс А.** "Тенденции развития свободного стиха", "Вопросы литературы", журнал, Москва, 1972, N. 2, с. 125:

ղությունն իր շարժման յուրաքանչյուր պահի մեջ»¹³: Իրականում, Սիամանթոյի ստեղծագործությունների համար սիմվոլիզմը դառնում է պարզագույն միջոց՝ ողբերգական ժամանակաշրջանում ազգային ճակատագիրը ներհայեցողությամբ լիցքավորված գեղարվեստական խոսքի էպիկական մասշտաբայնությամբ, պատմողական ոճածների մանրամասների ընդգրկումով, քնարական ապրումի զգացմունքային խորությամբ, հոգեվիճակի, տրամադրության պատկերային ու պատկերավոր նկարագրականությամբ, տեքստի տարածականության մեջ տեսողական ու լսողական պատկերներով արտահայտելու համար: Սիամանթոյի բանաստեղծության շարահյուսական կառույցն անընդհատ ռիթմական ձևափոխությունների է ենթարկվում «դինամիկ պատկերների»¹⁴ տեղաշարժերով, ընդ որում, դրանք հաճախակի կրկնվում են տարբեր բանաստեղծություններում, ինչպես «ամբոխների» տեղաշարժը «Դյուցազնորեն» կամ «Յոգեվարքի և հույսի ջահեր» ժողովածուների բանաստեղծություններում: Վերհառնյան «ժանրերի թափորի» երթն առկա է Սիամանթոյի մի քանի բանաստեղծություններում, այդ թվում և «Թաղում», «Արիւնին քերթուածը», «Յոգեվարքի իրկիւն» ստեղծագործություններում: Մեջբերենք «Արիւնին քերթուածը» բանաստեղծությունից.

*Ու իրենց նայուածքնե՛րը մանաւանդ,
Ու ակռաներնուն խշրտուքը սղոցուող մարմարի,
Ու մրրկունը զանգուածեղ խուժանիւն,
Որ տեղափոխուող անտառներու ցմորքն ունի՝...*

Նման պատկերները յուրօրինակ շարժում են հաղորդում բանաստեղծական տողին: Գեղարվեստական տարածականությունը ընդլայնվում է բանաստեղծական տողի ազատ, շարունակական ու անընդհատ ծավալմանը զուգահեռ: Շարժման ընթացքը փոխվում է պատկերից պատկեր: Գործողությունը, որը միշտ առկա է Սիամանթոյի ստեղծագործություններում, ապահովում է բանաստեղծական տողի տևականությունը:

Ռիթմական բացառիկ նշանակություն ունեն շաղկապները: Շաղկապական տողանցումներով պատմառահետևանքային կապ է ստեղծվում. տողերի միջև բանաստեղծական բազմաթիվ հատվածներ ձեռք են բերում պատմողական հնչերանգ: Նկատենք, որ համադասական շաղկապների տողանցումների դեպքում հնչերանգային դադարներն ավելի կարճ են, իսկ ստորադասականների դեպքում՝ երկար: Այս երևույթն, իհարկե, օրինաչափություն չի կարող համարվել, սակայն հաճախակի է հանդիպում. օրինակ՝ «Գաղափարին» և «Փառք ահաբեկիչներուն» բանաստեղծություններում.

*Մտածումիդ մեծութեանն ի խնդիր՝
Մարտիրոսուած մեռելներեն յանկարծ նորեն բարձրացան,
Ու իրենց ոսկի ոսկորներն ուխտուածի,
Անգամ մը եւս աչքիդ առջեւ փշրելէն
Բոլորը մէկ, ես լսեցի, ըսին քեզի ...
...եվ բռնակալութեան քաղաքներուն եւ անոնց հրապարակներուն վրայ,
Երբ մեր դիակը փողոտուելէն մեր տաք արիւնը կը հոտոտուէր՝ ...*

Այն, որ շաղկապները Սիամանթոյի բանաստեղծություններում կառուցողական կարևոր նշանակություն ունեն և առանձնանում են հատկապես հնչերանգային առումով, երևում է նաև նրանից, որ դրանք ոչ միայն իրար են կապում պարբերությունների իմաստային որոշակի անկախություն դրսևորող հատվածները, այլև տողի «պայմանա-

¹³ Ալեքսանյան Ա., «Ատոմ Յարճանյանի (Սիամանթո) բանարվեստի մի քանի հարցեր», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Երևան, ամսագիր, 1991, N 2, էջ 151:

¹⁴ Փրստ Я., Эмаль Верхарн, Москва, 1985, с. 69.

* «Նոր Կյանք», ամսագիր, Լոնդոն, 1899, F տարի, թիւ 17, էջ 280:

** Նույն տեղում, էջ 119-120:

*** ԳԱԹ, Սիամանթոյի ֆոնդ, N 264, Հայորդիներ, Ժնև, 1906, էջ 10:

կան» ավարտից հետո շարունակում են միտքը: Սա նույնպես ռիթմին հոսում ընթացք է տալիս: Օրինակ՝ «Յուսիս ճամփան», «Յանգրվանը և վաղորդայնը» բանաստեղծություններում «ու» և «բայց» շաղկապներով սկսվող պարբերությունները իմաստային հաջորդական հատվածների համար «միջանկյալ օղակներ» են:

Սիամանթոյի վերլիբրում ռիթմիկ-հնչերանգային դադարներին նպաստում են հատկապես խոսքի արտահայտման եղանակներից բառական կրկնությունները՝ հարակրկնությունները, որոնք հաճախակի հանդիպում են ինչպես տողամիջում, այնպես էլ հաջորդական տողերում: Յաջորդական տողերում կապ է ստեղծվում հնչերանգի և կրկնվող բառի բովանդակության միջև՝ ուժեղացնելով համապատասխան զգացմունքի և տրամադրության մթնոլորտը: Կրկնվող շաղկապների՝ բազմաշաղկապության դեպքում, ռիթմը դարձյալ դանդաղում է: Այն ասես «հևում» է, շնչառական դադարները ձգձգվում են: «Ավերուսի գիշեր»-ից մեջբերենք միայն մեկ տող.

*Ու արիւն ու մոխիր ու արցունք մեր անգոր հոգիներուն համար...**

Անշաղկապությունը տողում ռիթմային «վազանցների» տպավորություն է թողնում, ինչպես «Ձղջունի թափորը» ստեղծագործության մեջ.

Եւ այս բոլորը խելայեղուած՝ մոխիրի, հոգեվարքի եւ լացակոծի

*քառուղիներէն
անցան,*

Անոնց հետ որ ասաղ կոտորուելով, մեռնելով, ջախջառուելով,

*արիւնելով կը
շտապէին ...*

Կրկնվող շաղկապները փոխում են ոչ միայն տողի ռիթմական կառուցվածքը, այլև լրացուցիչ իմաստային երանգներ են ավելացնում նաև հոմանիշ բառերին, հատկապես այն դեպքում, երբ դրանք գործածված են միաժամանակ: Տարբեր բառակապակցական թվարկումներ կոնտրեստում նույնիմաստության արժեք են ձեռք բերում, թվարկումները մեծացնում են իմաստաբանական բազմազանությունը՝ փոխհատուցելով տաղաչափական ընդունված միջոցների բացակայությունը, ինչպես «խրիմյան հայրիկ» բանաստեղծության հետևյալ տողում.

*Քու հպարտ, քու հոյակապ, քու հարուստ, քու հանճարեղ ճակատդ պայծառ ****

Տարիմաստ բառերի կրկնավոր թվարկումներով, հնչյունական կրկնություններին զուգահեռ (հ-ք), հուզաարտահայտչական ընդհանուր տրամադրությամբ միավորվել են բառեր, որոնք այս պարագայում արդեն բովանդակությամբ կից հարթության վրա են և դառնում են հոմանիշներ բանաստեղծության տվյալ տեքստում: Երբեմն թվարկվող բառերն իսկապես հոմանշային շարք են ներկայացնում, որոնք այսպես կոչված շերտավորում ու խտացում են տվյալ տողի իմաստը, օգնում «...ընդհանուր հասկացությունը համակողմանիորեն բնութագրելու, երևույթն առավել տեսանելի, ամբողջական ներկայացնելու համար»¹⁵: «Աիաբեկիչներ» բանաստեղծության մեջ կարողում ենք.

Ու ձեր ճակատ ճակատի և անվեհեր ու անվախ ու հպարտ երերումէն

Ծնրադիր խուժանը վատերուն՝ ձեր ոտքերուն կառչելով իրենց

*կեանքը հայցեցին... *****

Մակբայական ձևերի միաժամանակյա (և ոչ միայն) կիրառությունը բանաստեղծությունների ռիթմային կառուցվածքում նույնպես կարևոր դեր ունի, բացի այդ, նկարագրարական ծավալուն հատվածներում խոսքը համալրվում է իմաստային նոր ե-

* **ՎԱԹ**, Սիամանթոյի ֆոնդ, N 269, Ամբողջական գործը, Առաջին հատոր, Բոստոն, 1910, էջ 69:

** **ՎԱԹ**, Սիամանթոյի ֆոնդ, N 263, Adom Yarjanian, Poemes I, Paris-Genève 1902-1906, էջ 31:

*** **Նույն տեղում**, էջ 14:

¹⁵ **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Երևան, 2002, էջ 328:

**** **Եարճանեան Ատոմ**, Յայրողիները, Կ. Պոլիս, 1908, էջ 67:

րանգներով, շարժումը դարձնում ավելի զգալի, նպաստում «բանաստեղծութեան հատուածներու շաղկապման»¹⁶:

Սիամանթոյի «ազատ» տողը բազմաթիվ ճյուղավորումներ է տալիս և ընդհանուր կողորհտուն միանում մտային այլ հատվածներին: Ռիթմական բազմազանության նախապայման է դառնում նաև նախադասությունների տիպային կիրառությունը: «...ամեն հեղինակի առավելապես հատուկ են նախադասության որոշ տիպեր, որոնք պայմանավորված են նրա գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությամբ»¹⁷: Հնչերանգային առունով կարևորվում են հարցական, բացականչական, հրամայական նախադասությունները: Հատկապես թվարկումների ժամանակ հրամայական ու հարցական նախադասություններում ռիթմն ավելի արագանում է, իսկ բացականչականների դեպքում, ընդհակառակը, դադարներն ավելի զգալի են: Դիտենք համապատասխանաբար «Իրենց երգը», «Բանտերուն խորերեն» բանաստեղծություններից մեջբերված հետևյալ հատվածները.

*Ի՞նչ հրամանի է, որ դուն կըսպասես, հրամանը քուկդ է
Ձարկ, փշո՛ւ՛ եւ կե՛ր եւ խմէ՛ եւ պարէ՛ եւ արբեցի՛ր ...*

*Ի՞նչ յոյսի երկինքներ, ինչ ծայն եւ ի՞նչ քրքիչ եւ ի՞նչ լռութիւն,
Ձեր հոգիին մէջ կարգ առ կարգ եւ տարուէ տարի եւ յաւիտենապէս
կը թաւալին ...*

Երրորդ՝ «**Կանոնավոր ոտանավորի կառուցվածքային բազմակերպությունը Դ. Վարուժանի բանարվեստում: Դ. Վարուժան-Սիամանթո**» մասը Վարուժանի բանաստեղծական խոսքարվեստի կառուցվածքային քննությունն է: Ուշադրության է առնված հատկապես չափածո խոսքի դասական ու անկաշկանդ ձևերի, գեղարվեստական տեքստի նկատմամբ վարուժանական բանարվեստի ստեղծագործ մոտեցումը: Արդեն «Սարսուռներ»-ին զուգահեռ Վարուժանը սկսում է գրել բանաստեղծություններ, որոնք առավել ազատ կշռույթ ունեն: Բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնք հետագայում տեղ գտան նաև «Ցեղին սիրտը» ժողովածուում, բանաստեղծական բյուրեղացման են հասել ստեղծագործական ազատ մշակումներով, բանաստեղծություններ, որոնց «...մեծ մասը գրուած է առանց յանգի և ազատ չափով...»¹⁸ և որոնք վկայում են Վարուժանի բանարվեստում մշտապես հանդիպող ճկուն ու կենսունակ տաղաչափական փոխակերպումների մասին: «Վաղվան բողբոջները», «Վերածնություն», «Կռվի երթ», «Արծիվներուն կարավանը» բանաստեղծությունները, որոնք գրվել են 1905 թվականին, «խնամված» գեղարվեստական ձևերի ընդհանրացումներ են: Վարուժանի «ազատ շարադրանքում» վանկային որոշ հավասարակշռություն է ստեղծվում բառային տողանցումներով, որի արդյունքում տողերը դադարում են շարահյուսական ավարտուն միավոր լինելուց: Բանաստեղծության մեջ հնչերանգային սահուն անցումներով հավասարակշռվում են նաև տողերի վանկերի թիվը, ինչպես «Մարած օջախը» բանաստեղծության հետևյալ հատվածում.

*Ատեն մ'եղան հոն թարմ հարսեր՝ որ լոյսին
Հետ արթընցած, վարդենիի պէս հագուած՝
Աշխատեցան, կաթ կ'ըրեցին սափորով,*

¹⁶ Սասունի Կ., Պատմութիւն արևմտահայ արդի գրականութեան, Պէյրուս, 1951, էջ 263:

¹⁷ Ջրբաշյան եղ., Գրականության տեսություն, Երևան, 1980, էջ 245:

* ԳԱԹ, Սիամանթոյի ֆոնդ, N 269, Ամբողջական գործը, Առաջին հատոր, Բոստոն, 1910, էջ 171:

** Նոյն տեղում, էջ 29:

¹⁸ Տես Փայլակ, «Ցեղին սիրտը. Դանիէլ Վարուժան», «Արևելք», թերթ, Կ. Պոլիս, 1910, փետրուարի 5, թիւ 7248:

կամ դոյլերով, հորը գուրի գընացին:*

Եթե Սիամանթոյի ժողովածուներում սյուժետային դրվագները ուրվագծվում և նույնիսկ «կորչում» են լայնածավալ պատկերների շրջապտույտում, Վարուժանի բանաստեղծություններում դրանք ձևավորվում են պատկերների կազմակերպված հաջորդականությամբ: Սյուժետային դրվագների տրամաբանական զարգացմանը, վերլուծությունների ու վերջնական գաղափարի բացահայտմանը Վարուժանը հասնում է ոչ թե բազմաթիվ պատկերների միաժամանակյա զուգորդումներով, այլ մեկ պատկերի հարաճուն մեկնաբանությամբ: Բացի այդ, Վարուժանի ազատ շարադրանքի կարճ տողակարգերում տրամաբանական շեշտերը որոշակի հնչեղանգային ներդաշնակություն են ստեղծում: «Անկանոն» տաղաչափությամբ գրված բանաստեղծություններից հատկապես «Ջարդ»-ում է, որ Վարուժանը մոտենում է Սիամանթոյին: Վարուժանը ձգտում է ոչ թե նկարագրելու, այլ «ճշգրտօրէն նկարելու»¹⁹ իրականությունը, որը արտատիպ չէ, այլ գեղարվեստականի և իրականի կատարյալ միաձուլում: Սիամանթոյի երևակայությունն առավել «շիկացած» է, բորբոքուն, տարողունակ ու ազդակային, այդ պատճառով նրա գեղարվեստական պատկերները ծնվում են մեկը մյուսի ետևից, անդադար և իմաստի բովում «թրծվելու» համար քիչ ժամանակ են ունենում:

Տաղաչափական ազատ վերածնունդներով են կառուցված նաև Վարուժանի «հեթանոսական» բանաստեղծությունները: Վարուժանի գեղարվեստական մտածողությունը պոետիկական բանաձևումներում հեթանոսությունը «օգտագործում» է որպես «գեղարուեստական ու փիլիսոփայական միջոց»²⁰, բանաստեղծությունների բովանդակային «ազատություն» ամրագրելով նաև կառուցվածքային «բաց ձևերում», ինչպես, ասենք, «Բեգասում»:

Չորրորդ՝ *«Ազատ ոտանավորի գեղարվեստական տարրերը Ս. Մեծարենցի բանաստեղծության մեջ»* մասը նվիրված է Մեծարենցին, ով բանաստեղծության կառուցվածքային ազատությունը նույնպես օգտագործում է որպես ներաշխարհում փոթորկվող հույզերի ամենամուրթ անցումները պատկերելու հնարավորություն: Գեղարվեստական պատկերի գունային ու հնչյունային ներդաշնակությունը, իմաստի պարզությունը Մեծարենցի բանաստեղծական տողին իր սեղմության մեջ էլ հաղորդում են ծավալուն ընթացք: Երևույթների, դրանց միջև ասոցիացիաների բազմազանությունը Մեծարենցի բանաստեղծական տողում զգացմունքային ալեկոծություն են ստեղծում, փոխում ստեղծագործության կառուցվածքը, որը ռիթմով մոտենում է տաղաչափական առավել ազատ ձևերին, բայց ամբողջությամբ չի «կազմաքանդվում»: Մեծարենցի տողը ռիթմական փոփոխությունների է ենթարկվում պատկերային ու շարահյուսական միաձույլ ռիթմական ալեբախումներով. ըստ Վլ. Կիրակոսյանի՝ «խոհի, զգացմունքի, ապրումի ծավալվող հորձանքը՝ քնարական իրադրության ակնթարթի մեջ... որ ամենից նպատակահարմար է իրագործել ազատ ոտանավորի շրջանակներում»²¹:

Դարասկզբի նոր գրական հոսանքների, ստեղծագործական-կառուցվածքային ձևերի նախընտրությամբ արևմտահայ բանաստեղծությունը ձեռք բերեց նոր որակ: Սիամանթոյի վերլիբը՝ ծավալուն ու ամփոփ գեղարվեստական պատկերներով, ազգային ողբերգական դրաման, ցավի ու պայքարի բուռն կրողն արտացոլելու միջոց էր, որ ձևավորվում էր իբրև գեղագիտական սկզբունք, իբրև աշխարհընկալում: Վարու-

* ԳԱԹ, Վարուժանի ֆոնդ, N 15, «Ցեղին սիրտը» և «Չեթանոս երգեր» շարքից բանաստեղծությունների տետր, 1902-1909թ., էջ 46:

¹⁹ Երեմեան Դ. Ս. «Դանիել Վարուժան», «Բազմավեպ», ամսագիր, Կենտիկ, 1931, Սեպտեմբեր-հոկտեմբեր, թիւ 9-10, էջ 443:

²⁰ Ազատեան Երուանդ, Գրական գեղարուեստական սեւեռումներ, Վա Վըրն, Գալիֆոորնիա, 1988, էջ 16:

²¹ Կիրակոսյան Վ., Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1980-1907 թթ., Երևան, 1985, էջ 277:

ժամը բանաստեղծական ձևի որոնումներում հասավ գեղարվեստական արտացոլման խորության ու կատարելության, իսկ բանաստեղծության դասական չափերի նկատմամբ ազատ ստեղծագործական մոտեցումը Մեծարենցին հնարավորություն տվեց անցնելու նաև արձակին:

ԳԼՈՒԽ II
ԱԶԱՏ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԿԱՑՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔԸ ԽՈՐՀՐԴԱՎՅԱՑ
ԱՊԱԳԱՅԱՊԱՇՏՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ
(Ե. ԶԱՐԵՆՑ, Գ. ԱՐՈՎ, Ա. ՎՇՏՈՒՄԻ, ԱԼԱԶՆԷ)

Ատանախոսության երկրորդ զլուխը նվիրված է 20-րդ դարի 20-30-ական թվականների խորհրդահայ չափածոյի տեսական հարցադրումներին և դրանց գեղարվեստական վերամարմնավորմանը ֆուտուրիստական շրջանի ստեղծագործությունների կառուցվածքային առանձնահատկությունների դիտարկումով, գրական այս հոսանքի ընձեռած ստեղծագործական ու «տեխնիկական աշխատանքի» հնարավորությունների շրջանակներում:

Առաջին՝ **«Նոր» բանաստեղծության կառուցվածքային խնդիրների տեսական ընթերցումները քսաներորդ դարի քսանական թվականների գրականագիտության մեջ** ենթազվադրում անդրադարձել ենք 20-րդ դարի 20-30-ականների հայ բանաստեղծության կառուցվածքային ձևափոխություններին վերաբերող տեսական հարցադրումներին՝ կապված ֆուտուրիզմի գրական-ստեղծագործական նորարարական որոնումների հետ: Սիմվոլիզմի ներաշխարհային բանաստեղծականությանը, սիմվոլների պոետիկական «գերիրական» բանաձևումներին փոխարինում է ֆուտուրիստական՝ աշխարհն իբրև բաց, անբոխների համար ու նրանց կողմից վերափոխվող իրականությամբ ապրելու, հետևաբար, այն պոեզիայում լեզվական նոր մեխանիզմներով «կառուցվող» ագիտացիոն խոսքարվեստը. պայթյունավտանգ շեշտադրություն, վանկատված բառակառույցներ, անկանոն ռիթմ, տողում տարրալուծված հանգ, կամ, ընդհակառակը, միտումնավոր բռնահանգ: Սիմվոլիստական վերլիբրում բանաստեղծական լեզվի ռիթմիկ ներդաշնակությանը ֆուտուրիզմը հակադրում է կտրուկ, անհավասարաչափ, կտրատված, դինամիկ ու էներգետիկ ռիթմը, իսկ իմաժիզմը բանաստեղծության ազատության հիմքում դնում է պատկերի նոր կառուցվածք՝ ստեղծելով, ինչպես Վ. Շերշենևիչն է ասում, «պատկերային վերլիբր»: Ֆուտուրիզմի ծրագրային որոշ հարցադրումներ հայ իրականության մեջ առաջ քաշվեցին Կարա-Դարվիչի կողմից, ով հայտարարում է. «Եվ ահա ֆուտուրիզմը գեղարվեստի մեջ բոլորովին նոր բան է մտցնում-Շարժումի քարոզը»²²: Ռիթմը ոչ միայն պոեզիայի համար պարտադիր բնորոշում է կամ զուտ տաղաչափական հասկացություն, այլև իրականությունը պոեզիայի վերածելու մեծ հնարավորություն: Համաշեշտ ոտանավորի ընձեռած ռիթմիկ «ազատ» տեղաշարժերի շնորհիվ բանաստեղծական կառույցը դառնում է առավել դինամիկ: Բացառիկ նշանակություն է ձեռք բերում բառը՝ որպես ռիթմական միավոր: Բացի այդ, «բառերի դասավորությունը որոշում է ռիթմի բնորոշ հատկանիշները»²³: «Մասսայական լեզվի» (Գ. Վինոկուր) կիրառությունը ամբողջովին փոխում է բանաստեղծության ռիթմի մասին պատկերացումները, չափածոյին տալիս այլ հնչերանգ: Պոեզիայի նոր ռիթմի ու բառական կառուցվածքի մասին են հոգում նաև իմաժիստները, ովքեր «բառը ինքնա-

²² **Կարա-Դարվիչ**, Ինչ է ֆուտուրիզմը, Թիֆլիս, 1914, էջ 26: Տե՛ս նաև Յ. Բաղդասարյանի՝ 1913 թվականին «Հորիզոն»-ի N 147-ում լույս տեսած «Ֆուտուրիզմ» հոդվածը, ինչպես նաև Հ. Սուրխաթյանի՝ 1914-ի N 50 և N 57-ում հրատարակված «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» և «Ո՞րն է ռուսական ֆուտուրիզմը» հոդվածները:

²³ **Тумофеев А.**, Слово в стихе, Москва, 1982, с. 160:

մպատակ է» դրույթը ներկայացրին «բառի պատկերը ինքնանպատակ է» մեկնաբանությամբ²⁴։ Ֆուտուրիստները քերականության և շարահյուսության մեջ կատարում են նոր հայտնագործություններ, ստեղծում բառական նոր հարաբերություններ, իսկ հնչյունական զուգորդումների ընդհանուր համատեքստում հասնում բացառիկ տեխնիկական վարպետության, նույնիսկ այն աստիճանի, որ բանաստեղծության բովանդակության մեջ, իմաստային կապերում հակասություններ են առաջանում։

Երկրորդ՝ **««Նոր» բանաստեղծության կառուցվածքային խնդիրների լուծման գեղարվեստական փորձերը: Ֆուտուրիստական վերլիբր»** ենթագլխի առաջին՝ **«Համաշեշտ ոտանավորի ռիթմական զարգացումները Ե. Չարենցի ֆուտուրիստական բանաստեղծության գեղարվեստական կառույցում. Ե. Չարենց- Վ. Մայակովսկի»** մասում անդրադարձել ենք Չարենցի, մասամբ նաև Վշտունու, Արովի, Ալազանի «ստեղծագործական տեխնիկային», ինչպես նաև համեմատական զուգահեռներ ենք անցկացրել Ե. Չարենցի և Վ. Մայակովսկու բանաստեղծական տողի ռիթմականուցվածքային ձևավորումների միջև։ Ե. Չարենցի «Պոեզոգուռնա» և «Կոմալմանախ» ժողովածուները, որոնք գրական բազմաթիվ վիճաբանությունների առիթ տվեցին, դարձան բանաստեղծի «պայքարի պոեզիան»²⁵ նախ և առաջ «նոր» բանաստեղծության իրավունքները «գրական դիրքերում» ամրապնդելու առումով։ Նա զարգացնում է մեր բանաստեղծությանը բնորոշ տաղաչափական համակարգերը՝ միաժամանակ «հայացրած ձևերով»²⁶ մատուցելով նաև ֆուտուրիստական «օտար» գրելաոճը։ «Պոեզոգուռնայում»²⁷ օգտագործելով համաշեշտ ոտանավորը՝ նա կատարելագործում է ոչ միայն վերջինիս հնարավորությունները, այլև դիմում է ստեղծագործական այնպիսի հնարքների, որոնք նրա բանարվեստում ամրապնդում են ազատ ոտանավորի հիմքերը նաև բանաստեղծական պատկերի պրոզայիկացմամբ²⁷։ Ե. Չարենցի տաղաչափական ազատ ձևերը բնորոշվում են ոչ միայն տողի հնչերանգային-ռիթմական կտրուկ տեղաշարժերով, «աղավաղված» շարահյուսությամբ, այլև հնչյունային ու բառային իմաստների արտասովոր զուգորդումներով, բառական զանգվածների ազատ կշռույթով, գեղարվեստական կտրուկ ու «համառոտ» պատկերների շարժում կառուցվածքով։

Չարենցը բերում է ազատ ոտանավորի որակական նոր մակարդակ, որի հիմքերը չափածո գեղարվեստական տեքստի «կանոնավոր» կառույցում ամրապնդվում են ավանդական տաղաչափության «ջախջախումով»՝ կիրառելով 20-րդ դարի 20-ականներին նաև խորհրդային պոեզիայում զգալիորեն տարածված «բազմատաղաչափական կոմպոզիցիաների»²⁸ միջոցով բանաստեղծությունների կառուցման սկզբունքը։ Նրա ֆուտուրիստական ազատ ոտանավորի կառուցվածքային կարևոր տարր է դառնում ոչ այնքան բանաստեղծական «մաքուր» ոտքը, որքան խոսքի արտասանական առանձին միավորը, նաև՝ «հեռագրային պատկերներն» ու «համառոտված մետաֆորները»²⁹։ Չարենցը դիմում է «բանաստեղծական թվաբանության» համապատասխան տողաչափը կազմելով բառերի կամ բառակապակցությունների վանկաչափերի՝ որպես առանձին ռիթմական միավորների «զուգահեռների գունարով»։ Տողաչափերը կառուցվում են տարբեր վանկաքանակով ռիթմական միավորների տարատեսակ զուգորդումներով։ Չարենցի «այլունաձև» ոտանավորը կառուցվածքային մի քանի տարբե-

²⁴ **Шершеневич В.**, Моу век, мои друзья и подруги, Москва, 1990, с. 552:

²⁵ **Маяковский В.**, Собрание сочинений, Т. 11, Москва, 1978, с. 42:

²⁶ **Սուրխաբյան Հ.**, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 101:

²⁷ **Էդրյան Հ.** Ե. Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986, էջ 267:

²⁸ **Боранбаева З.**, "О полимерных композициях в русской советской поэзии 20-х годов",

"Пути, пространство и время в художественном произведении", Алма Ата, 1984, с. 19.

²⁹ **Marinetti Filippo Tommaso**, "Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in liberta". http://italpag.altervista.org/5_futurismo/futurismo24.htm

րակներ ունի: Դրանցից մեկը՝ համաշեշտից ազատ ոտանավորի անցումն է՝ խոսքի «շղթայական կցված հատվածներով»: Սկզբում եռավանկ, ապա քառավանկ հաջորդական տողերը այնուհետև՝ հաջորդ տողում, կազմում են «միասնական» ու առանձին յոթվանկանի տող: Այնուհետև, եռավանկ և քառավանկ տողերին հաջորդում է երկվանկ նախադասություն կամ բառ, որը նախորդ յոթվանկանի տողի հետ կազմում է 9 վանկանի մեկ այլ բանաստղ: Այս երևույթը կարելի է անվանել նաև բանաստեղծական տողի «վանկային աճման կարգ», ուր տող առ տող ակտիվանում են ռիթմիկ-հնչերանգային փոխանցումները: Օրինակ՝ «Ես և Իլիչը» բանաստեղծության հետևյալ հատվածում.

Մոտեցանք: 3
Աշխարհն է... 4
Նա է: 2
Դեռ հեռվից ճանաչում եմ: 7
Սիւս Ատլանտյան օվկիանը : 9*

Պատկերային մանրամասները լիարժեք ներկայացնելու համար Չարենցը կիրառում է արձակի հնչերանգային շեշտադրումներով հագեցած ազատ ոտանավորի ռիթմը: Նրա «բանաստեղծությունը շարժման բանաստեղծություն է և գերազանցապես դինամիքական է»³⁰ (շեղագիրը բնագիրին է՝ Կ. Ա.): Շարժում, որ տաղաչափության մասին գիտական սահմանումներով հենց ռիթմն է: Ռիթմ, որն առաջանում է ոչ թե «հաշվառման կանգնած» բանաստեղծական ոտքերի՝ շեշտված և անշեշտ վանկերի կանոնիկ հաջորդականությամբ, այլ արտաքին աշխարհի վերափոխման խելահեղ տեմպի մեջ գտնվող բանաստեղծի «պրկված» ու զգացմունքային խոսքի տողատումներից: Չընդհատվող տեմպն ու ռիթմը, թվում է, չեն դադարում, սակայն իմաստի կարևորությունը առավելագույնս փոխանցելու նպատակով բանաստեղծը հնչերանգի «տեկտոնական» փոփոխությունների միջոցով արհեստականորեն մասնատում է տողը բառ առ բառ՝ իրականացնելով ֆուտուրիստական պոեզիայում այդքան կարևորվող «խնայողական ռեժիմ» հասկացությունը: Ռիթմը չի ընդհատվում երկվանկ ու եռավանկ բառերի անընդմեջ թվարկումներից: Ֆուտուրիստական բանաստեղծության «զգգված շարահյուսությունը»³¹ հնարավորություն է տալիս համաշեշտ ոտանավորից «արտածել» ոտանավորի ազատ կառուցվածքային նորանոր ձևեր: «Գզգված շարահյուսության» կարևոր դրսևորումներից մեկն էլ տողանցն է: Չարենցի պոեզիայում այն ամփոփ նախադասությունները տրոհում է որոշակի կանոնավոր ռիթմով բազմաչափ տողերի: Տողանցումներն ազատ, ընդհանուր առմամբ արձակին բնորոշ հնչերանգ են՝ տալիս նաև Ա Վշտունու և Ալազանի որոշ բանաստեղծություններին:

Ըստ Յու. Տինյանովի՝ տողանցի իմաստային նշանակությունը ընդգծվում է այն տողերում, որոնք պրոզայիկ կառուցվածք ունեն³²: Մեջբերենք «Ամենապոեմից».

Իսկ իրա խանութի առջ
Նստած՝ խանութպան Գանոն
Գանգատվում էր.- Ինչո՞ւ չկա
Սի անուշ գարնան քամի (Դ. 2, էջ 131):

Չընդհատվող ռիթմ կարող են ունենալ նաև տողանցներով առաջացած հավասարավանկ տողերը, ինչպես «Պոեզոգլուճայի» «Հ. Ս. Խ. Հ» ստեղծագործության մեջ.

* **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, Երևան, Հ. 3, էջ 161: Ե. Չարենցի ստեղծագործություններից կատարված մեջբերումները ԵԺ 6 հատորյակից են: Այնուհետ, հատորը և էջը՝ տեքստում:

³⁰ **Յակոբեան Ա.**, Եղիշե Չարենց, Վիեննա, 1924, էջ 72:

³¹ **Маяковский В.**, Собрание сочинений, Т 11, Москва, 1978, с 25.

³² **Тынянов Ю.**, Проблема стихотворного языка, Москва., 1965, с. 98:

*Մի երկաթի թռչուն
Մեր նախորդան տոթուն
Թպրտում է էսօր... (Գ. 3, էջ 12):*

Չարենցը տողանցով կիսում է ոչ միայն բանաստեղծական տողը, այլև բառը: Այն ենթարկվում է հնչյունական մասնատման, դառնում չափական առանձին միավոր, կորցնում արտահայտչական կողմը:

Ե. Չարենցի համաշեշտ ոտանավորի կառուցվածքային ազատությունը նաև լեզվական՝ հնչյունաբանական, ձևաբանական, շարահյուսական, շարադասական ու բանականական ամենատարբեր մակարդակներում տեղի ունեցող ոճական նոր մեկնաբանությունների արդյունք է: Ե. Չարենցի «Պոեզոգուռնա», «Կոմալմանախ» ժողովածուներում, նաև ագիտ-ստեղծագործություններում խոսքի հուզաարտահայտչականությունը մեծանում է հնչեղանգային բոլոր տեսակի նախադասությունների կիրառմամբ: Կարճ, խնայողական տողերը առավելապես գործողության ու տեղաշարժի տարերային ուժ ունեն: «Բոլոր պոետներին», «Մարշ աշխարհա», «Անտանտին-Մենք», «Ես և Իլլիջը» ստեղծագործություններում շատ են բայական կառույցները: Կտրուկ հնչեղանգային անցումներ են կատարվում զեղչված ստորոգյալ ունեցող նախադասությունների հաճախակի կիրառությունների ժամանակ, ինչպես «Մարշ աշխարհա» բանաստեղծությունում: Աչքի են ընկնում նաև անվանական անդեն նախադասությունները. ստեղծվում են «անշարժ» պատկերներ, որոնք հասնում են առարկայական շոշափելիության և կազմում են երևույթների գործողության զգացողություն մշտը պատկերների խիտ ամբողջականություն: Նա «...ծգտում է խոսքի իմաստային ճշգրիտ բովանդակության, պատկերների տրամաբանական պարզության»³³: Չարենցյան խոսքարվեստի կառուցվածքային զարգացումների ընթացքը շարունակվում է հաջորդ ժողովածուում՝ «Գիրք ճանապարհի»-ում, որտեղ Չարենցի ստեղծագործական ազատ ու ինքնատիպ մտածողությունը դրսևորվում է առավել ակնհայտորեն: «Գիրք ճանապարհի»-ի ստեղծագործությունները կառուցվում են կանոնավոր ոտանավորի տարբեր ձևափոխություններով. վանկային բազմաչափության ձգտող տողակարգեր, տողում տարատեսակ անդամների կիրառություններ, հաճախակի տողանցումներով, միատեսակ անդամների տարբեր չափաբաժանումներով, նաև հանգային ազատ դասավորությամբ ձևավորվող խոսքի դինամիկա:

Երկրորդ՝ «Ե. Չարենցի ստեղծագործական վարիացիաները գեղարվեստական չափածոյի դասական ձևերում» մասում անդրադարձել ենք կառուցվածքային այն սկզբունքներին, որոնց Չարենցը հետևում է՝ սկսած 1930-ական թվականներից, մի ժամանակաշրջան, երբ բանաստեղծը, ճիշտ է, վերադառնում է բանաստեղծության դասական ավանդներին, սակայն մնում է նորարար ստեղծագործական իր էությամբ: Նա ազատ է ավանդական բանաստեղծական ձևերի գեղարվեստական մշակման պրոցեսում, այսպես կոչված տաղաչափական բանաձևերի վարիացիաներում³⁴: Չարենցը դիմում է անտիկ մշակույթի էպիկական և արևելքի բազմադարյան իմաստնությունը խտացրած լիրոէպիկական զրական ձևերին՝ որպես իմաստավորված կյանքի փիլիսոփայական մեկնությունների, օրինակ՝ ռուբայիներին: Բանաստեղծի՝ 1926-27թվականների ռուբայիները տաղաչափական անկանոնություններ են դրսևորում. դրանք շեշտային անկանոն դասավորություն ունեն: Կարևորվում են նաև կիսատողերի տողամիջյան հնչեղանգային դադարները, որոնք արտահայտչական-առոգանական մշանակություն ունեն: Չարենցը տաղաչափական համարձակ ձևափոխություններ է կատարել նաև այնպիսի կայուն բանաստեղծական ձևերում, ճապոնական պոեզիայի «անխախտ չա-

³³ Սալախյան Գ., Դասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, 1971, էջ 395:

³⁴ Харпан М. О стихе, Москва, 1966, с. 76.

փերում»³⁵, ինչպիսիք են թանկան կամ հոքում՝ տաղաչափված խոսքի ստեղծագործական ազատ վարիացիաներով հասնելով պատկերի և զգացմունքի կատարյալ միաձուլման: Ընդհանուր առմամբ թանկաները բաղկացած են 31 վանկից՝ 5-7-5-7-7 կազմով: Չարենցի «Քարծրացավ քամին» թանկայում նկատվում է 5-7-7-5-7 վանկային դասավորությունը, իսկ «Ծառերից պատին» թանկայում կառուցվածքային ազատությունն ավելի զգալի է, քանի որ այստեղ փոփոխված է վանկային կազմը՝ 31 վանկի փոխարեն կա 32-ը. տողերից մեկը ութվանկանի է:

Չարենցն օգտագործում է վիպական ու քնարական ժանրերի կառուցվածքային տարրերը, համաձայնեցնում էպիկական պատումի արձակ և քնարական չափածոյի ռիթմական տարբերությունները: Ոճական համադրումների արդյունքում էլ առաջանում է բանաստեղծական ազատ խոսքի «նոր ձև», որը, որպես չափածո, առերևույթ արձակի տպավորություն է թողնում, ինչպես ֆրագմենտում՝ որպես վիպական արվեստում գեղարվեստական խոսքի մշակում, կամ էպիգրամներում:

ԳԼՈՒԽ III

ԱՋԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ 1920-50-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍՓՅՈՒՌՔԱՅԱՅ ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ (Վ. ՇՈՒԸՆԱՅԱՆ, Կ. ԶԱՐՅԱՆ, Կ. ԾԱՆԾԻԿՅԱՆ, Յ. ԳՎՈՒՄՏՅԱՆ, Բ. ԹՈՓԱԼՅԱՆ, Ն. ՍԱՐԱՖՅԱՆ, ԶԱՅՐԱՏ, Ա. ԷՈՋԵՐ)

Ատենախոսության երրորդը՝ *«Ազատ ոտանավորի գեղարվեստական սկզբունքները 20–րդ դարի 20-50-ականների սփյուռքահայ պոեզիայում»* գլուխը, որը բաղկացած է երկու ենթագլուխներից, մվիրված է հետեղեռնյան սփյուռքահայ պոեզիայում բանաստեղծական նոր պոետիկայի, դասական բանաստեղծության կառուցվածքային ձևափոխությունների ստեղծագործական ազատ լուծումների քննությանը: Նշված ժամանակաշրջանում ստեղծագործած սփյուռքահայ բանաստեղծներ Վ. Շուշանյանի, Կ. Զարյանի, Կ. Ծանճիկյանի, Յ. Գալուստյանի, Զահրատի, Ա. Էոզերի, Ն. Սարաֆյանի, Բ. Թոփալյանի տեսական-ստեղծագործական առաջին փորձերը կարևոր ճանապարհ են հարթում դասական բանաստեղծական համակարգից դեպի վերլիբրային բանաստեղծական համակարգ աստիճանական անցման համար: Առաջին՝ *«Դասական տաղաչափության կառուցվածքային տարրերը սփյուռքահայ չափածոյում»* ենթագլխի *«Կետադրության իմաստային առանձնահատկությունները գեղարվեստական տեքստում: Բանաստեղծական տողի ռիթմական կերպափոխումները: Չափածոյի դասական կառույցի ռիթմաշարահյուսական ազատ չափաբաժանումները»* մասում քննվում են վերոնշյալ հեղինակների գեղարվեստական չափածոյի ռիթմական առանձնահատկությունները՝ պայմանավորված մասնավորապես կետադրության իմաստային բազմակերպ գործածություններով: Կապակցությունների հնչերանգային տարանջատվածությունը կապվում է գեղարվեստական տեքստի քերականական-շարահյուսական կառուցվածքի հետ՝ ընդգծելով նախ իմաստի տարրորոշիչ, ապա և իմաստային նրբերանգների բացահայտման դերը: Կետադրության բացակայությունը ունի ռիթմիկ-հնչերանգային նշանակություն: Թվարկումների ժամանակ լեզվական միավորների նույն քերականական կարգով արտահայտված լինելու հանգամանքով պայմանավորված՝ հնչերանգային դադարները տեղաբաշխվում են ինքնաբերաբար, ինչպես Կ. Ծանճիկյանի «Գովքի հողի» բանաստեղծության հետյալ հատվածում.

*ինչպես կ'ապրին մարդիկ
երբ դուն չըլլաս
օձերը միջատները որդերը բուրը*

³⁵ Мамонов А. А., Свободный стих в японской поэзии, Москва, 1971, с. 51:

*մեղուներ թռչուններ թիթեռնիկներ
ծուկերը չիտեն՝...*

«Գուլք հողի»

Նման թվարկումների համդիպում ենք նաև տողատված տարբերակներով, ինչպես Ա. Էոզերի «Կը դառնա ու կը դառնա» բանաստեղծության մեջ.

կառք

շոգեկառք

հանրակառք

կ'երթան ու կուգան անվերջ՝...

Առանց հնչերանգային դադարների կամ հնչերանգային դադարներով տողատվող խոսքի միավորները առանձնացվում են դիրքային հակադիր տարածական բաժանմամբ: Այս կերպ գեղարվեստական տեքստում «բացակա» կետադրության նկատմամբ ակտիվանում է հեղինակի ստեղծագործական մոտեցումը, որն ուղղակիորեն արտահայտվում է բանաստեղծական տեքստի գրաֆիկայով՝ դառնալով կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային կարևոր միջոց: Չափածո գեղարվեստական տեքստում անտեսելով կետադրության գործառույթը՝ հեղինակը ազատորեն զարգացնում է նաև պատկերային դիմամիզմը:

Վերոնշյալ բանաստեղծների և՛ համառոտ, և՛ ընդգրկուն բանաստեղծություններում գործում է ստեղծագործական միևնույն մտայնությունը. «պարզ բառերու գեղեցիկ զուգարուբեամբ զգացածը արտայայտելը»³⁶ կամ Էոզերի խոսքով՝ «առօրյա, մտերմիկ կյանքը» «պարզ ու մտերիմ արտայայտութեան ձեւին մէջ»³⁷: Ի տարբերություն Կ. ճանճիկյանի, Գալուստյանի, Ա. Էոզերի, Ջահրատի ստեղծագործությունների՝ Վ. Շուշանյանի, Կ. Ջարյանի, Ն. Սարաֆյանի, Բ. Թոփալյանի պոեզիայում գերակշռում են ծավալուն շարահյուսական միավորները, որոնք ազատ չափաբաժանունով կատարվող տողատմամբ նույնպես տրոհվում են տարբեր ռիթմական միավորներ կազմող տողերի: Միտքը ներկայացվում է բազմակողմանիորեն, ենթաշերտային բացահայտումներով՝ տարածական ծավալ տալով գեղարվեստական չափածո տեքստին: Խորհրդածություններով բացվող բանաստեղծական հատվածներն առանձնանում են իրենց ազատ կառուցվածքով՝ անհավասարաչափ տողերի տողամիջյան տարբեր դիրքերում ընկնող հնչերանգային-իմաստային դադարներով, հեղինակ-հերոսի մտորումներով պայմանավորված ռիթմով: Երբեմն տողանցներով փոխկապակցված առանձին, ավարտուն միտք ներկայացնող շարահյուսական միավորներում որոշակի համաչափություն են ստեղծում տողամիջում հավասարավանկ անդամների ռիթմական կայուն հատույթավորումները, սակայն կանոնավոր անդամների ռիթմը երբեմն «շեղվում» է, երբ մտքի ընդհանուր հոսքում խախտվում է անդամների «վանկային հաշվեկշիռը», որը վերագտնվում է հաջորդական մի քանի տողերում: Խոսքի պատկերային առանձին հատվածներ ստիպում են «շեղվել» տաղաչափական գործոններով պայմանավորված ռիթմիկ բաժանումներից ու հետևել տողերի ոչ այնքան համաչափությանը, որքան պատկերային ռիթմի աստիճանական զարգացումներին, ինչպես, ասենք, Կ. Ջարյանի «Տատրագոմի հարսը» պոեմում.

*Արտերը կուլ են եկել: Արոտների վրա պառկել է ծյունը,
եւ անձայր պսպրղումը*

* «Գարուն», ամսագիր, Երևան, 1976, դեկտեմբեր, N 12, էջ 84:

** Էոզեր Ա., Առանձնութիւն, Իսթանպուլ, 1984, էջ 86:

³⁶ Գասպարեան Սալբի, «Բազմաձայն հարցազրոյց Ջահրատի հետ ժամանակակից հայ բանաստեղծական արուեստի մասին», «Ջարթօնք», թերթ, Բեյրութ, 1997, թիւ 110:

³⁷ Էոզեր Ա., Առանձնութիւն, Իսթանպուլ, 1984, էջ 123:

*սառած ծովի տակ փակել է գյուղը:
Ուրիշ տեղեր,
ջրվեժների գլխին լալիս է անապատը: Չորը ոռնում է,
եւ խորխորատը
դունչը քսում է սառույցին՝ խուլ մռնչում է*:*

Այս ամենին կարող ենք հետևել և՛ Վ. Շուշանյանի «Երկիր հիշատակաց» պոեմում: Տաղաչափական նույնատիպ շեղումներ կան նաև Ն. Սարաֆյանի չափածոյում: Վերջինիս «14» խորագրով ժողովածուում մեկ ավարտուն շարահյուսական կառույց ներկայացնող ամբողջական հատվածներ տողատվում են քառավանկ (նաև եռավանկ) ռիթմական միավորների անընդմեջ հերթագայությամբ, որն էլ բանաստեղծական խոսքին համաչափ ընթացք է տալիս՝ երբեմն խախտվելով մեկ-երկու վանկի տարբերությամբ: Շարահյուսական ամբողջական միավորների տողացումները երբեմն այնքան սահուն են կատարվում, որ բանաստեղծական հատվածում նույն վանկաքանակով միմյանց մեկընդմեջ հաջորդող տողերի համաչափությունը չի նկատվում, իսկ չափածո խոսքն առանձնանում է պատմողական հնչերանգով: Օրինակ՝

*Պաղ աչքերուս մէջ քունի
Շանրութիւն է: Չախ ուսիս մէջ ծով մըն է օղային:
Դանդաղ, դանդաղ, արքենի
Վըսեմութեամբ կը մստին սրտիս վըրայ՝ արեւ, հող,
Տարածութիւն***

Այս կերպ բանաստեղծական կանոնավոր չափերը ռիթմիկ նոր որակներ են ստանում:

Երկրորդ՝ **«Պատկերային համակարգի կառուցման ձևերը»** ենթագլխի **«Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը: Սիմվոլ-գեղարվեստական պատկեր զուգահեռը»** մասում քննվում են 20-րդ դարի 20-50-ականների սփյուռքահայ պոեզիայի պատկերային համակարգի կառուցման բազմակողմանի ձևերը, որոնք ենթարկվում են նոր մշակման՝ իրականի ու երևութականի փոխհարաբերությունն արտացոլող բանաստեղծական լեզվի թեմատիկ-մետաֆորային տրամաֆորմացիաներով: Վերոնշյալ բոլոր բանաստեղծներն էլ ավելի կամ պակաս չափով հետևել են դարասկզբին եվրոպական գրականության մեջ ու արվեստում գեղարվեստական մի ամբողջ ժամանակաշրջան ընդգրկած սիմվոլիստական, իմաժիստական, սյուրռեալիստական, իմպրեսիոնիստական, էքսպրեսիոնիստական հոսանքների գեղագիտական համակարգերին: Օրինակ՝ Կ. Ջարյանը հոգեբանական վիճակների վերափոխվող արտաքին աշխարհի զգայական ազդակներով, բանաստեղծական երևակայության անմիջական ներգործությամբ, լեզվի «էներգետիկ» հնարավորություններն օգտագործելով, բացահայտում է առարկայականի ենթաշերտերը:

Ջարյանական սիմվոլիստական պատկերների «լռությունը» Ն. Սարաֆյանի պոեզիայում խախտվում է: Բանաստեղծի «14», «Տեղատուփին եւ մակընթացութիւն» ստեղծագործություններում սիմվոլներն ու դրանք «լուսաբանող» գեղարվեստական պատկերները ձգտում են ընդգծված արտահայտչականության, լարված խոսքի էքսպրեսիվ դրսևորումների, որոնցում միշտ առկա է «շարժման աղմուկը»: Ն. Սարաֆյանի բանաստեղծության պատկերային համակարգը դինամիկ է: Պատկերային դինամիզմին իրենց նպաստն են բերում բայանուն ու բայական կառույցները: Բանաստեղծական խոսքի կառուցման սիմվոլիստական պատկերաձևերն է նախընտրում նաև Բ. Թոփալյանը՝ «քողարկված» գերիրականի պատկերացումներով, բառերի երաժշտական երևչուններով, բանաստեղծական կառույցի ռիթմական համահունչ և ազատ, «անկա-

* Ջարյան Կ., Երկեր, Երևան, 1985, էջ 35:

** Սարաֆեան Ն., Չափածո երկեր, Անթիլիաս, 1982, էջ 98:

նոն» շարադրանքով՝ ընդլայնելով զգացմունքային պատկերայնությունն ու գեղարվեստական տպավորությունը: Որպես նկարիչ-բանաստեղծ՝ Բ. Թոփալյանը բանաստեղծական պատկերը մշակում է՝ օգտագործելով «խոսքի գունանկարի» խորքային էլեմենտները: Բանաստեղծի պոետական լեզուն շոշափում է պատկերների «ներքին կողմը», տալիս դրանց ոչ միայն տեսանելի հստակություն, այլև իմաստ՝ ծածկագրված գունանկարի տեքստային արտահայտության մեջ, որտեղ «բառերը կը յօրինէին պատկերը տպաւորիչ»³⁸: Ի տարբերություն զարյանական, սարաֆյանական և թոփալյանական պատկերների՝ Վ. Շուշանյանի չափածոյում, մասնավորապես «Երկիր հիշատակաց» պոեմում, իրականության գեղարվեստական արտացոլումը շատ ավելի կոնկրետ է, պատկերային համակարգը գերծ է սիմվոլիստական մթամած ձևակերպումներից: «Երկիր հիշատակաց»-ում, պատմական իրականությունը մետաֆորիկ փոխակերպումներով ենթակելով պատկերային մշակման, գորղը վերարտադրում է իր ներաշխարհն ու կամուրջ գցում «ճերաշխարհ-իրականություն» տարածության միջև՝ տալով «իրականության ենթակայականացված, անձնականացված ընկալումը»³⁹: Կ. Ճանճիկյանի, Դ. Գալուստյանի, Ջահրատի, Ա. Էոզերի պոեզիայում թեմատիկ մշակումները կենտրոնանում են սոցիալական պատկերների շուրջ: Վ. Կոմիկյանի բնորոշմամբ. «Նոր բանաստեղծութիւնը... գեղեցկութիւնը կը դնէ մատչելի ճշմարտութիւններու մէջ, կամ զայն կը ցայտեցնէ պարզ իրականութիւններով»⁴⁰: Նրանց բանաստեղծություններում խոսքի իմաստային արտահայտչականությունը ձեռք էբերվում անպաճույճ ու պարզ պատկերներով, սակայն հոգեբանական խորը անցումներով: Հատկապես Ջահրատի բանաստեղծություններում ընկալումն ավելի անմիջական է դառնում նաև նուրբ հեգնանքի շնորհիվ, ինչը հնարավորություն է տալիս խուսափել բանաստեղծական պատկերի հետ հաղորդակցվելու զարտուղի ճանապարհներից:

20-րդ դարի 20-50-ական թվականներին սփյուռքահայ բանաստեղծների ստեղծագործություններին բնորոշ է այսպես կոչված «ազատ տաղաչափությունը»: Հոգեբանական ներսուզումների անհրաժեշտությունը բանաստեղծին ստիպում է իրաժարվել «զգացմունքային բանաստեղծության» ռիթմերից և անցնել փիլիսոփայական խորհրդածությունների միջոցով երևույթների ու առարկաների «ներքին էությունը» արտահայտելուն:

ԵՐԼՐԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հայ պոեզիայի դասական կառուցվածքային մեխանիզմներին զուգահեռ 20-րդ դարասկզբին որակական մի նոր աստիճան է խորհրդանշում Սիամանթոյի խոսքարվեստը: Նա հարստացնում է չափածոյի ռիթմական կառուցվածքը՝ ի հայտ բերելով տաղաչափական նոր տեսակ, ինչպես՝ քառավանկ հնգանդան տողը: Սիամանթոյի պոեզիայում ընդլայնվում է բանաստեղծության շարահյուսական կառույցը, մեծանում է բանաստեղծական լեզվի հոգեբանական ու զգացմունքային ներգործության ոլորտը, այստեղից էլ՝ ընդգծված, ավելոծվող պատկերային ռիթմ, բանաստեղծական տողի գերլարված զգացմունքայնություն, որը մեկ ծավալվում է խոսքի անընդհատ շարունակական ընթացքով, մեկ ընդհատվում, արտահայտվում է լարված մտքերի հոսքով լիցքավորված խորհրդածությունների առանձին տողաշարերով:
2. Գեղարվեստական չափածո խոսքի ազատ վերածնունդներով են աչքի ընկնում նաև Դ. Վարուժանի, Ս. Մեծարենցի բանաստեղծությունները, որոնցում նույնպես

³⁸ **Քաջատանց Հրաչ**, «Բիւզանդ թոփալեան», «Երիտասարդ հայուհի», անսագիր, Բեյրութ, 1967, փետրուար, թիւ 2, էջ 22:

³⁹ **Թոփյան Ալ.**, «Լուռ պայքար», «Ազգ», օրաթերթ, Երևան, 2000, նոյեմբերի 11, N 203:

⁴⁰ **Գալուստյան Դ.**, Քարիւղին լամբարը, Իսթանպուլ, 1948, էջ 8:

ակնհայտ է դառնում չափածոյի դասական կառուցվածքային միջոցներից հեռանալու միտումը: Վարուժանի բազմաթիվ բանաստեղծություններում խոսքը դառնում է դինամիկ, ռիթմը՝ ավելի ազատ: Մեծարեցի որոշ ստեղծագործություններ՝ «Երագի պահեր», «Իղձեր», «Ցայգանկար», ռիթմով ու բանաստեղծական տողի կառուցվածքով մոտենում են ազատ ոտանավորին: Բանաստեղծության ազատ կառուցվածքը դառնում է գեղարվեստական արձակին սահուն անցնելու նախապայման:

3. 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայում պատկերակերտման մեխանիզմները նույնպես պայմանավորվում են բանաստեղծական խոսքի ռիթմակառուցվածքային և իմաստաբովանդակային գործոնների ազատ ստեղծագործականությամբ: Ֆրանսիացի սիմվոլիստների պատկերահամակարգին բնորոշ վերացականությունը, բառ-սիմվոլների «մոզական» ներթափանցումները Սիմանթոյի պոեզիայում ձեռք են բերում առարկայական որոշակիություն հաստեղծության ազգային, պատմաբաղաբական իրադարձությունների հոգեբանական ներգործուն ազդեցությամբ:
4. 20-րդ դարի 20-30-ական թվականներին խորհրդահայ գրական գործընթացն ակտիվանում է չափածո գեղարվեստական խոսքը վերափոխելուն նպատակամղված ֆուտուրիստական գրական որոնումների փուլում: Հատկապես Չարենցի պոեզիայում կատարելագործվում է համաշեշտ ոտանավորի կառուցվածքը, ինչպես նրա «Պոեզիոլոգիա», «Կոնալմանախ» ժողովրդականների գրեթե բոլոր բանաստեղծություններում: Ընդհատ բանաստեղծական տողերը, ընդգծված իմաստային ու տրամաբանական շեշտերը, առոգանական-հնչերանգային դադարներն ու ամբողջական շարահյուսական միավորի անընդմեջ տողատումները, «կենդանի խոսքի» արտասանական-հնչերանգային ռիթմերը, խոսակցական լեզվի «բնական» նկարագրականությունը Չարենցին հնարավորություն են տալիս տաղաչափական դասական ոտանավորը ներկայացնել ազատ կառուցվածքային ձևերով:
5. 1920-1950-ական թվականների հետեղեմյան շրջանի սփյուռքահայ չափածոյում նկատելի է դառնում կանոնավոր տողերի մասնատման, «շրջայազերծման» միտումը, տարբեր ռիթմական միավորների և վերլիբրային ազատ շարադրանքի զուգակցումը: Բանաստեղծական տողակարգերին բնորոշ է կանոնավոր անդամների բաժանումներով, կապակցությունների իմաստային-բովանդակային ու պատկերային ամբողջականությամբ պայմանավորված և՛ կանոնավոր, և՛ ազատ, փոփոխական ռիթմը, ինչպես Կ. Ջարյանի, Վ. Շուշանյանի, Ն. Սարաֆյանի, Բ. Թոփալյանի վերլիբրային բանաստեղծական տեքստերում:
6. Չափածո գեղարվեստական տեքստի գրաֆիկական կառուցվածքը փոփոխվում է «հեղինակային կետադրությամբ» կիրառմամբ, վերջինիս ստեղծագործական մշակմամբ կամ դրա իսպառ բացառմամբ, խոսքի ազատ ռիթմավորմամբ, ինչպես Կ. Ճանճիկյանի, Հ. Գալուստյանի, Ջահրատի, Ա. Էոզերի բանաստեղծություններում: Կետադրության ստեղծագործական կիրառությամբ փոխվում է նաև համապատասխան մշանի լեզվական-քերականական նորմատիվ գործառույթը:
7. Ձևափոխվում է չափածո գեղարվեստական տեքստի կոմպոզիցիոն կառույցը, այն դառնում է ավելի ազատ՝ բանաստեղծական մտքի խոհափիլիսոփայական, հոգեբանական ներքին տեղաշարժերով, իմաստային նոր բացահայտումներով գեղարվեստական կոնտեքստում ամբողջական ֆրագմենտների ներհյուսումով, խոսքակառույցների սիմվոլիկ պատկերաձևերի, բանաստեղծական մետաֆորիզացիայի, ենթատեքստերի խորքային մեկնություններով, ինչը նկատելի է Կ. Ջարյանի, Վ. Շուշանյանի, Ն. Սարաֆյանի, Բ. Թոփալյանի չափածոյում:

8. Պատկերային համակարգում սկսում են գերակշռել սոցիալական երանգները, ամենաառօրեական երևույթների բանաստեղծական էությունը բացահայտվում է խոսքի անպաճույճ կառուցվածքային ձևերով: Կ. Շանճիկյանի, Զ. Գալուստյանի, Ջահրատի, Ա. Էոզերի չափածոյի գեղարվեստական լեզուն ձգտում է արտահայտման պարզության, բանաստեղծական անմիջական խոսքն ի հայտ է բերում մտքի ճկունություն, իմացական խորություն:
9. Զեզմանքը հանդես է գալիս ոչ այնքան որպես պատկերավորման միջոց, որքան արտահայտվում է որպես գեղարվեստական աշխարհակալման ձև, ինչը հնարավորություն է տալիս խուսափել բանաստեղծական պատկերի հետ հաղորդակցվելու զարտուղի ճանապարհներից՝ խոսքի անմիջական ներգործությամբ վերարտադրելով ներաշխարհն ու արտաշխարհը, ինչի ականատեսն ենք դառնում հատկապես Ջահրատի պոեզիայում:

ԱՏԵՆԱԽՈՍԻԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ԳՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԳՈՂՎԱԾՆԵՐ

1. **Միսաք Մեծարենցի վերլիբրը և ֆրանսիական սիմվոլիզմը**, «Համատեքստ-2007», Երևան, 2008, էջ 320-330:
2. **Վերլիբրի ամերիկյան փորձը. Ուոլտ Ուիթմեն և Սիամանթո**, «Կանթեղ», Երևան, 2009, թիվ 1(38), էջ 3-14:
3. **Metrical Relations Between Siamanto's Poetry and Medieval Armenian Verse**, "Armenian Folia Anglistika", Yerevan, 1-2 (7) / 2010, էջ 169-175:

Асатрян Карине Маратовна
“Свободный стих в армянской поэзии первой половины 20-го века”
Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
филологических наук по специальности 01.04 – “Теория литературы”.
Защита состоится 25-го апреля 2012 года 14³⁰ на заседании действующего
при ВАК в ЕГУ специализированного совета 012.
Адрес: РА Ереван, улица Х. Абовяна, 52а, факультет армянской
филологии, аудитория 202

Резюме

Диссертация посвящена анализу армянского свободного стиха 1900-1950-х годов.

Во введении коротко обозначена отличительная характеристика свободного стиха, представлен процесс зарождения и развития армянского свободного стиха, очерчены предмет и методологическая основа исследуемого материала, обоснованы актуальность и научная новизна исследования.

В первой главе “Тенденции свободного стиха в армянской поэзии начала 20-го века”- **Сиаманто, Д. Варужан, М. Мецаренц** - проводится структурный анализ свободного стиха западноармянской поэзии, в частности, свободного стиха Сиаманто. Путем сравнительного анализа мы выявили процесс развития свободного стиха Сиаманто. Предметом анализа стали также метрические изменения в поэзии Д. Варужана и М. Мецаренца.

В первой подглаве “Литературно-художественная проблематика структурных преобразований классической поэзии конца 19-го-начала 20-го века” анализ армянского свободного стиха мы проводим параллельно происходившим в литературно-художественной сфере культурно-историческим событиям, новой теоретической постановке вопросов, связанных с появлением качественно новых содержания и формы стихотворных построений, а также параллельно новому эстетическому восприятию мировым художественным мышлением.

В части “Ритмико-структурные особенности свободного стиха Сиаманто. Изменения формы и смысла художественного текста в символистическом верлибре поэта” второй главы **“Пути “преодоления” ритмического стиха в западноармянской поэзии в начале 20-го века”** развитие ритмического построения верлибрских поэтических текстов Сиаманто анализируется путем проведения сравнительной параллели с оригинальными примерами и переработанными вариантами.

В части “Образная динамика верлибрной строки в синтаксическом построении текста. Ритмические перемещения союзных форм” той же подглавы речь идет об образном построении поэтической строки Сиаманто, которая своими ритмическими изменениями непосредственно связывается с синтаксическим построением текста.

В третьей части “Структурное многообразие ритмического стиха в поэтическом творчестве Д. Варужана. Д. Варужан - Сиаманто” проводится структурный анализ поэтического мастерства Варужана. Особое внимание уделяется творческому подходу писателя к классическим, свободным формам метрического стиха в художественных текстах.

В четвертой части “Художественные элементы свободного стиха в творчестве М. Мецаренца” проявления свободных конструкций в произведениях Мецаренца раскрываются в классической метрической последовательности. Мецаренц использует элементы свободного стиха для выражения переходов самых нежных внутренних переживаний.

Вторая глава диссертации “Процесс развития свободного стиха в эстетической системе футуризма” – Е. Чаренц, Г. Абов, А. Вштуни, В. Алазан посвящена рассмотрению теоретических проблем армянского советского стиха 20-30-х годов 20-го века и его художественному перевоплощению в свете структурных особенностей произведений футуристического периода.

В первой подглаве “Теоретическое восприятие структурных проблем “нового” стиха в литературоведении 20-х годов 20-го века” отражены теоретические проблемы, касающиеся структурных изменений армянской поэзии 20-30-х годов 20-го века, связанные с литературными творческими новаторскими поисками футуризма.

В первой части “Ритмическое развитие равноударного стихотворения в художественном построении футуристического творчества Е. Чаренца: Е. Чаренц – В. Маяковский” второй подглавы “Художественные попытки решения проблем построения “нового” стихотворения: футуристический верлибр” особое значение придается тому, что свободные метрические формы Чаренца характеризуются не только резкими интонационно-ритмическими перемещениями строк, “искаженным” синтаксисом, но и необычайным сочетанием фонетического и лексического значений, свободным равновесием лексического состава, подвижным строением резких и лаконичных художественных изображений.

Во второй части “Творческие вариации Е. Чаренца в классических формах художественной поэзии” отражены те структурные принципы, которым следует Чаренц, начиная с 1930-х годов, периода, когда поэт хоть и возвращается к классическим поэтическим традициям, но не теряет свою новаторскую сущность. В установившихся поэтических формах (рубаи, танка, хокку) Чаренц проводит смелые метрические преобразования со свободным слоговым, ударным расположением.

Третья глава диссертации “Художественные принципы свободного стиха зарубежной армянской поэзии 20-50-х годов 20-го века” посвящена анализу новой стихотворной поэтики армянской зарубежной поэзии, свободному творческому решению поэтических структурных изменений. Первые теоретические творческие опыты зарубежных армянских поэтов этого периода - Г. Шушаняна, К. Заряна, К. Чанчикяна, Г. Галустяна, Заграта, А. Эогера, Н. Сарафяна, Б. Топаляна-прокладывают важный путь к постепенному переходу от классической системы к верлибрной поэтической системе.

В части “Смысловые особенности пунктуации художественного текста. Ритмические преобразования поэтической строки. Свободное ритмико-синтаксическое метрическое деление классического построения стиха” первой подглавы “Структурные элементы классического стихосложения в зарубежной армянской поэзии” отмечается, что в зарубежной армянской поэзии в начале 20 века процесс отхода от классики обнаруживает тенденцию к структурным нововведениям, одно из которых касается пунктуационно-графического строя художественного поэтического текста, отказа от пунктуации или творческого использования последней.

В второй части “Построение художественного образа. Параллель: символ-художественный образ” второй подглавы “Формы построения образной системы” мы отразили многосторонние формы образной системы зарубежной армянской поэзии, которые подвергаются новой обработке путем тематико-метафорических трансформаций поэтического языка, выражающего взаимоотношения между реальным и воображаемым.

В заключении подведен итог исследованию и представлены основные выводы. В конце работы представлены также списки использованной литературы и архивных материалов.

Karine M. Asatryan

"Free Verse Armenian Poetry in the First Half of the 20th Century"

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Philosophy in the field of Theory of literature
01.04

Defense day: april 25 , 2012, 14:30 pm at the VAK Specialized Council 012 under the
Yerevan State University.

Address: Yerevan, 52/A Abovyan str., YSU, Faculty of Armenian Philology, room N 202

Summary

The given research presents the analysis of Armenian free verse poetry of 1900-1950s.

The Introduction briefly outlines the general characteristics of free verse poetry and the process of formation and development of typically Armenian free verse, defines the subject matter and the methodological basis of its analysis, grounds the topicality and scientific novelty of the research.

Chapter I (*Trends in Armenian Free Verse Poetry of Early 20th Century: Siamanto, Varujan, Mecarents*) is a structural survey of Western Armenian free verse poetry. The focus here is on Siamanto's free verse which is investigated through the method of comparative analysis. Metsarents and Varujan's metric transformations as distinct deviations from structural forms of classical verse have also been referred to.

In the first sub-chapter (*Literary and Artistic Transformation of Classical Poetry Forms in Late 19th and Early 20th Centuries*) of the above mentioned chapter the analysis of Armenian free verse poetry has been carried out on the basis of numerous literary-artistic trends and historical and cultural developments, structural peculiarities of verse (in the light of theoretical issues associated with the appearance of qualitatively new forms of content and poetic construction), as well as new aesthetic perceptions in global artistic thinking.

Part I (*The Rhythmic and Structural Peculiarities of Siamanto's Free Verse Poetry. Changes in Form and Meaning of a Literary Text in the Symbolic Vers Libre of the Poet*) of the second sub-chapter ("*Overcoming*" *Rhythmic Verse in Western Armenian Poetry of Early 20th Century*) investigates structural and rhythmic peculiarities of *vers libre* through a comparative study of the original and revised versions of Siamanto's poems. By extending a literary metaphor or a comparison the author "opens" the poetic structure, striving to form new rhythmic variations and free formulations of discourse. The belletristic spatiality is extended parallel to the constant and continuous extension of the poetic line.

Part II (*The Imagery Dynamics of the Vers Libre Line in the Syntactic Structure of the Text: Rhythmic Transition of Conjunctions*) of the second sub-chapter refers to Siamanto's creative poetic line which, through its rhythmic modifications, is directly connected with the syntactic construction of the text.

Part III (*Structural Diversity of Rhythmic Verse in Varujan's Poetry: Varujan – Siamanto*) presents a structural analysis of Varujan's poetic skills. Particular attention is paid to the writer's creative approach to classical, free verse forms of metric style in verbal art. It is noteworthy that pagan themes and contents enlarge the creative boundaries of poetic structure, adorning it with new imaginary characteristics in free metric forms.

In **Part IV** (*Creative Elements of Free Verse in Metsarents's Poetry*) the free verse constructions of the mentioned poet are disclosed in classical metric sequence. Metsarents uses diverse elements of free verse to express most delicate transitions of inner self and experiences.

Chapter II (*The Development of Free Verse in the Aesthetic System of Futurism: Charents, Abov, Vshatouni, Alazan*) is a review of Soviet Armenian verse of the period of 1920-

1930s and its artistic “reincarnation” in the light of Futurist artistic structural peculiarities, within the creative and “technical” frames of the Futurist literary trend.

The first sub-chapter (*The Theoretical Perception of Structural Issues of “New” Poetry in Literary Criticism of 1920s*) reflects certain theoretical issues concerning structural changes in Armenian poetry of 1920s associated with creative literary innovative searches of Futurist art.

Part I (*Rhythmical Development of Charents’s tonic Poem in the Creative Structure of Futurist Art: Charents – Mayakovski*) of the second sub-chapter (*Artistic Means of “New” Poem Building: the Futurist Vers Libre*) focuses on those free metric forms of Charents, which are characterized by not only sharp intonation and rhythmic movements of lines and a “distorted” syntax, but also by an extraordinary combination of phonetic and lexical meanings, freely balanced lexical structures and a flexible structuring of brief and concise artistic images.

Part II (*Charents’s Creative Variations in Classical Art Forms of Poetry*) reflects those structural principles which have been adhered to by the poet since 1930s, a period when Charents not only turns back to classical poetic tradition, but also to his innovative essence. In common poetic forms (rubai, tanka, kokku) Charents realizes bold metric syllabic and emphatic transformations.

Chapter III of the research (*Creative Principles of Armenian Overseas Free Verse Poetry of 1920-1950s*) refers to the analysis of new poetic trends in Armenian Diaspora communities, to creative solutions of structural changes in free verse. The first theoretical creative experiences of such overseas Armenian poets as Shushanian, Zarian, Chanchikian, Galustian, Zahrat, Eozer, Sarafian, Topalian paved the way to a gradual transition from classical systems to *vers libre*.

Part I (*Semantic Peculiarities of Punctuation in a Literary Text; Rhythmic Transformations of the Poetic Line; The Free Rhythmic-Syntactic Metric Division of Classical Verse*) of the first sub-chapter (*Structural Elements of Classical Prosody in Overseas Armenian Poetry*) notes that in early 20th century overseas Armenian poetry the process of separation of the traditional and the contemporary is marked by structural innovations which presume free punctuation and graphics of the poetic text, a refusal to use punctuation at all or a creative usage of the latter.

Part II (*Constructing the Creative Image. Parallels: Symbols-Creative Images*) of the second sub-chapter (*Forms of Creative Image Building*) reflects the versatility of creative image building in overseas Armenian poetry, the poetic language of which undergoes thematic and metaphorical transformations and expresses the complex relationship between the real and the imaginary.

The Conclusion sums up the total study and its general arguments.

The List of References presents the reference matter and archival papers.