

## **ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

### **ԱՇԽԵՆ ԷԴՈՒԱՐԴԻ ԶՐԲԱՇՅԱՆ**

#### **ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԵՎ ԱՏՐՈՖԻԿԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ**

Ժ.01.04 - «Գրականության տեսություն» մասնագիտությամբ բանասիրական  
գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

**ՍԵՂՄԱԳԻՐ**

**ԵՐԵՎԱՆ – 2026**

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի պետական համալսարանի  
հայ բանասիրության ֆակուլտետի գիտական խորհրդում:

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

**Էդոյան Հենրիկ Անտոնի**

բանասիրական գիտությունների դոկտոր,  
պրոֆեսոր

**Գասպարյան Դավիթ Վազգենի**

բանասիրական գիտությունների դոկտոր,  
պրոֆեսոր

**Մուրադյան Սամվել Պարզկի**

բանասիրական գիտությունների դոկտոր,  
պրոֆեսոր

Առաջատար կազմակերպություն՝

**ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի  
անվան գրականության  
ինստիտուտ**

Ատենախոսության պաշտպանությունը կայանալու է 2026 թ. հուլիսի 1-ին՝  
ժամը 12<sup>00</sup>-ին, ԵՊՀ-ում գործող՝ ՀՀ ԲԿԳԿ-ի գրականագիտության 012 մասնա-  
գիտական խորհրդի նիստում:

Հասցեն՝ ք. Երևան, 0025, Աբովյան 52<sup>ա</sup>, ԵՊՀ-ի հայ բանասիրության ֆա-  
կուլտետի մասնաշենք, 202 լսարան:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ԵՊՀ-ի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2026 թվականի մայիսի 29-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար՝



**Ա. Ա. ՄԱԿԱՐՅԱՆ**

բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

## ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

**Թեմայի արդիականությունը:** Չափածոն՝ իբրև գեղարվեստական խոսքի հատուկ տեսակ, մշտապես եղել է գրականագիտության ուշադրության կենտրոնում. դեռևս անտիկ բանասիրության մեջ ձևավորվել է չափածոյի քննության որոշակի համակարգ՝ լեզվաբանության և գրականագիտության հետ առնչվող մի գիտակարգ, որը մեզանում ստացել է *տաղաչափություն* (ռուսերենում և այլ եվրոպական լեզուներում՝ *մետրիկա*) անվանումը: Սակայն չափածոյի ուսումնասիրությունը միշտ չէ, որ ուղեկցվում է ուսանավորի տաղաչափական և ստրոֆիկական կառուցվածքի, ձևի և ռիթմի պատշաճ ներկայացմամբ, քանի որ քննության հիմնական նյութը ավանդաբար դառնում է չափածո երկերի հուզական-գաղափարական, նաև պատկերային կողմը: Այնինչ չափածոյի զուտ տաղաչափական ուսումնասիրությունն այսօր խիստ արդիական է և պահանջում է հստակ մշակված սկզբունքների կիրառում, որոնցով հնարավոր կլինի բացահայտել ոչ միայն չափածոյի կառուցվածքը, այլև նրա առավել խորքային առանձնահատկությունները:

Չափածոն համարվում է գեղարվեստական (թե՛ բանավոր և թե՛ գրավոր) խոսքի ավելի վաղ կազմավորված տեսակ, հետևաբար այն նախկինում բանարվեստի միակ ձևն էր, որը խոսքի միջոցով ունակ էր արտահայտելու գեղարվեստական բովանդակություն և կազմված էր գեղագիտական որոշակի կոդեր կրող կառուցվածքային տարրերից: «...Բանաստեղծական խոսքը (նաև երգեցողությունը, երգը) սկզբնապես եղել է բանարվեստի միակ հնարավոր խոսքը,- գրում է Յու. Լոտմանը:- Դրանով հասնում էին գեղարվեստական գրականության լեզվի «տարբերակմանը», սովորական լեզվից նրա տարանջատմանը»<sup>1</sup>: Հետևաբար, չափածոյին ներհատուկ է գեղարվեստական բացառիկ գործառույթ, որն արձակը ձեռք է բերել ավելի ուշ՝ պատկերավորման որոշ սկզբունքներ փոխառելով չափածոյից: Արձակը փորձում է հաղորդել մտքեր, փաստեր, իրողություններ՝ ուղիղ կամ միջնորդավորված պատկերներով, իսկ չափածո խոսքը հետապնդում է բոլորովին այլ խնդիրներ, և այս հանգամանքը մշտապես կարևորվել է չափածոյին նվիրված ուսումնասիրություններում. «...Հաճախ բառերի *հնչյուններից* և *ռիթմերից* ստացվող հաճույքը բանաստեղծի համար ավելի կարևոր է, քան բառերի տառացի իմաստները. իրականում իմաստը *սպրեղծում են* հնչյուններն ու ռիթմերը»<sup>2</sup>: Հետևաբար՝ «...Պոեզիայի հիմնական գործառույթն ավելին է, քան այնպիսի «իմաստներ» ստեղծելը, որոնք մենք սովոր ենք որոնել արձակում: ...Պոեզիայի առաքելությունն է լեզվից ստեղծել

<sup>1</sup> **Лотман Ю. М.**, Анализ поэтического текста, Л., «Просвещение», 1973, с. 23.

<sup>2</sup> **Carper Th., Attridge D.**, Meter and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry, Routledge, 2003, P. 6.

երաժշտություն. դա շատ ավելի ընդլայնված փորձառություն է, քան ամբողջությամբ «պարզապես փաստեր» ամփոփող փորձառությունը»<sup>3</sup>:

Տաղաչափական ուսումնասիրության կարևորագույն և արդիական խնդիրներից է ոտանավորի ռիթմական առանձնահատկությունների, այլ կերպ ասած՝ տաղաչափական ձևի և դրա իրացումների ճիշտ ընկալումը, քանի որ դրանից է բխում չափածոյի ներգործության բնույթը: Սակայն ռիթմը հաճախ սուբյեկտիվ զգացողությունների արդյունք է և երբեմն տարաբնույթ ընկալումների առիթ է տալիս: «Ռիթմը նման է գեղեցկությանը,- գրում է նորօրյա հետազոտողներից մեկը:- Որոշ դեպքերում այն կարող է ճանաչվել շատերի կողմից, սակայն ոչ ոքի կողմից չի կարող բավարար կերպով նկարագրվել»<sup>4</sup>:

Հայկական ոտանավորի ուսումնասիրության մեջ տաղաչափական քննության առումով երևան են գալիս մի շարք հարցեր, որոնք այսօր արդիական նշանակություն ունեն, քանի որ կարող են ուղենիշ դառնալ բանաստեղծական խոսքի ավելի խորքային մեկնության համար: Նախ նշենք, որ մեր հնագույն պոեզիան և ժողովրդական բանահյուսությունը ժամանակակից պոեզիայից բոլորովին տարբեր կառուցվածք են ունեցել. դրանք ձևավորվել են ռիթմական այլ սկզբունքներով: Սկսած XII դարից՝ մեզանում արմատավորվել է *վանկական* (սիլաբիկ) ոտանավորի համակարգը, իսկ XX դարասկզբից այլ լեզուների և ռուսերենի ազդեցությամբ մուտք են գործել տոնիկական չափերը՝ *վանկաշեշտական* (սիլաբոտոնիկական) և *համաշեշտ* (տոնիկական) ոտանավորները: Զուգահեռաբար ձևավորվել և XX դարում իր ուրույն տեղն է գրավել նաև *ազայր ոտանավորը* (վեռլիբրը): Հայկական ոտանավորն իր գերակշիռ մասով կա՛մ սիլաբոմետրիկ է (եթե կարևորված է տևողությունը), կա՛մ սիլաբոմետրոլոգիային (եթե հենվում է ձայնի բարձրացման վրա): Ընդ որում՝ այս տարբերություններն ակնհայտորեն երևան են գալիս արևմտահայ և արևելահայ բանաստեղծության համեմատական քննության ժամանակ, և դրանց բացահայտումն այսօր առավել քան արդիական է պոեզիայի տաղաչափական քննության ճիշտ մեթոդաբանություն ընտրելու համար:

Ռոտանավորի ռիթմիկայի խնդիրներից զատ այսօր արդիական է նաև չափածո խոսքի ստրոֆիկական կառուցվածքի քննությունը, որով զբաղվում է տաղաչափության բաժիններից մեկը՝ *ստրոֆիկական* (հայերեն՝ *տնագիտություն*)<sup>5</sup>: Ընդ որում՝ *ստրոֆիկ* (տնային) և *աստրոֆիկ* (ապատնային) կառույցները կարիք ունեն հատուկ տարանջատման: Տները մի կողմից ռիթմի ուժեղացման լրացուցիչ գործոն են, մյուս կողմից սերտորեն կապվում են չափածո երկի բովանդակային տարրերի հետ: Շատ կարևոր է ընկալել տնային կառույցների աշխուժացման

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 10:

<sup>4</sup> **Supper P.**, Rhythm and Meaning in Poetry // *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIII (2009), p. 162.

<sup>5</sup> Մենք առավել նպատակահարմար ենք համարում կիրառել միջազգայնորեն ընդունված տերմինը՝ *ստրոֆիկան*:

կամ, ընդհակառակը, թուլացման միտումները պոեզիայի զարգացման այս կամ այն փուլում կամ որևէ կոնկրետ գրական ուղղության մեջ: Հայտնի է, որ չափածո խոսքն իր զարգացման ամենավաղ փուլերում սերտորեն կապված է եղել երգի, երաժշտության, ինչպես նաև մարդկանց աշխատանքային դիմիկ գործունեության հետ, և ստորֆիկ կառույցները հենց այդ կապի անմիջական արդյունքն են եղել: Աստիճանաբար ձեռք բերելով ինքնուրույնություն՝ չափածոն, այնուհանդերձ, պահպանել է ստորֆիկայի տարրերը, իսկ այն շրջանում, երբ առաջացավ, այսպես կոչված, «խոսքային ոտանավորը» («говорный стих»), տնային կառուցվածքն աստիճանաբար սկսեց նահանջել: Ստորֆիկայի տեղատվության և մակընթացության շրջանները հետաքրքիր պատկեր են բացում ուսումնասիրողի համար, ցույց տալիս չափածո խոսքի գործառույթային բուն փոփոխությունները զարգացման տարբեր փուլերում:

Առանձնակի ուշադրություն ենք դարձրել նաև բանաստեղծության կայուն ձևերի (սոնետ, տրիոլետ, ռոնդո, գազել, ռութայի, դիստիքոս, մոնոստիքոս և այլն) քննությունը, որը հնարավորություն կտա բացահայտելու դրանցից յուրաքանչյուրի արմատները, զարգացման միտումները և որևէ փուլում երևան գալու պատմական ու գեղագիտական նախադրյալները: Այսպես, եթե արևմտահայ պոեզիայում սոնետի լայն տարածման հիմքը եվրոպական գրականության հետ ունեցած սերտ կապերն էին, ապա արևելահայ իրականության մեջ բանաստեղծական այդ ձևը հանդես եկավ ավելի ուշ՝ XIX-XX դդ. սահմանագծին՝ առավելապես կապվելով ռուսական պոեզիայի անմիջական ազդեցության հետ: Արևելյան պոեզիայից անցած ձևերը, որոնք հիմնականում արաբա-պարսկական ազդեցության արդյունք են, առավել գործուն են եղել մեր գրականության արևելահայ հատվածում, իսկ արևմտահայ բանաստեղծներն էլ իրենց հերթին հաճախ կիրառել են այնպիսի ձևեր կամ տնային կառույցներ, որոնք ծանոթ չեն եղել արևելահայերին:

Չափածոյի ուսումնասիրման մեջ առանցքային տեղ ունի նաև *հանգի* ուսումնասիրությունը: Ընդ որում՝ շատ կարևոր է ըմբռնել, որ հանգը պոեզիայի «բնածին» հատկանիշներից չէ, այլ «ձեռքբերովի» է և անցել է զարգացման ու փոփոխությունների բավական բարդ ճանապարհ: Հանգի ուսումնասիրության ժամանակ անպայմանորեն պետք է ելնել տվյալ լեզվի յուրահատկությունից և չափածոյում ձևավորված ազգային ավանդույթներից:

Այսպիսով, տաղաչափական ձևերի քննությունը արդիական է պոեզիայի պատմության ուղենիշները գծագրելու, ազգային պոեզիայի զարգացման ընթացքը բացահայտելու համար. առանց տաղաչափական իրողությունների խոր ու համակողմանի ուսումնասիրության հնարավոր չէ վեր հանել բանաստեղծական խոսքի բովանդակության և ձևի առանձնահատկությունները, ավելին, հնարավոր չէ ներկայացնել նաև որևէ ազգային գրականության պատմության քիչ թե շատ ամբողջական պատկերը:

**Հետազոտության նպատակներն ու խնդիրները:** Հետազոտության նպատակն է համակողմանիորեն ուսումնասիրել և տեսականորեն հիմնավորել հայ պոեզիայի տաղաչափական և սորոֆիկական առանձնահատկությունները: Հետազոտության ընթացքում հատուկ խնդիր է դրվել՝ իրականացնելու հետևյալ նպատակները.

- ներկայացնել հայ տաղագիտության պատմական զարգացման ընթացքը, ցույց տալ, թե ինչ հարցեր են հուզել հայ տաղագետներին՝ սկսած XIX դարի առաջին կեսից,
- քննության ենթարկել Արսեն Բագրատունու «հայկական չափի» տեսական և գրական-պատմական հիմքերը, ցույց տալ դրա դրսևորումները հայ պոեզիայում և տաղագիտական աշխատություններում,
- բացահայտել Մանուկ Աբեղյանի ներդրումը հայ տաղագիտության մեջ, նրա տեսության ուժեղ և թույլ կողմերը, ներկայացնել Աբեղյանի տաղաչափության քննադատությունը XX դարի հայ տաղագետների աշխատություններում,
- ընդհանուր գծերով բացահայտել հայ հին և միջնադարյան տաղաչափության բնույթը,
- ցույց տալ հայ կլասիցիստական քնարերգության տաղաչափական առանձնահատկությունները, միջնադարից ժառանգած ձևերի կիրառություններն ու նոր ձևերի ստեղծումը,
- հատուկ քննության ենթարկել արևմտահայ և արևելահայ պոեզիաների տաղաչափական յուրահատկությունները, դրանց տարբերություններն ու նմանությունները, չափական և դիթամական սկզբունքների հարաբերակցությունը,
- ներկայացնել ժողովրդական պոեզիայի, հին հայկական տաղաչափական ձևերի և դասական ձևերի ազդեցությունը արևելահայ պոեզիայի վրա,
- ցույց տալ տաղաչափական համակարգերի փոխկապվածությունը, մի համակարգից մյուսին անցման նախադրյալները, միջանկյալ ձևերի առաջացումը հայ պոեզիայում,
- քննության ենթարկել արդի հայ բանաստեղծության տաղաչափական ձևերն ու զարգացման հիմնական միտումները,
- բացահայտել չափածոյի սորոֆիկական դասակարգման մի շարք հիմնահարցեր, ներկայացնել այս խնդիրների հետ կապված նոր մոտեցումները,
- ներկայացնել բանաստեղծական կայուն ձևերի արտահայտությունը հայ պոեզիայում, դրանց գործառույթները արևելահայ և արևմտահայ հատվածներում,
- ներկայացնել չափածո ժանրերի կապը սորոֆիկական կառուցվածքի հետ, հանգի դիթամական և կազմակերպիչ դերը:

**Թեմայի ուսումնասիրվածության աստիճանը:** Հայկական ուսանավորի քննությունը հայ բանասիրության ուշադրության կենտրոնում է եղել՝ սկսած V դարից, իսկ ավելի ուշ շրջանի քերականական մեկնությունների հեղինակները նպատակ էին դրել հայացնելու ավեքսանդրյան դպրոցի քերականների, մասնավորապես Դիոնիսոս Թրակացու տերմինաբանությունը՝ զուգահեռաբար մշակելով նաև գրականագիտական և տաղաչափական եզրույթներ: Այսպես կոչված «հունաբան դպրոցի» անվան հետ է կապվում քերականական և տաղաչափական եզրույթների թարգմանությունն ու հայացումը, բանաստեղծական ոտքերի անվանումների, տաղաչափական մի շարք հասկացությունների սահմանումը:

XVIII դարից սկսած՝ խնդրի մեկնաբանումը մտնում է բոլորովին նոր փուլ, իսկ XIX դարում մեկը մյուսի հետևից տպագրվում են բանասիրական ուսումնասիրություններ՝ նվիրված ինչպես հայ հին բանահյուսության, միջնադարյան հոգևոր երգերի, այնպես էլ նոր շրջանի բանաստեղծության բնույթի պարզաբանման խնդիրներին: Այդ ուսումնասիրությունները սկզբնական շրջանում ճարտասանական կամ քերականական աշխատությունների առանձին մասեր էին (Խ. Էրզրումեցի, Ստ. Ազոնց, Ա. Անթիմոսյան, Ղ. Հովնանյանց, Ա. Այտընյան և ուրիշներ): Գրվում էին նաև առանձին հոդվածներ և հատուկ գրքեր՝ նվիրված տաղաչափության խնդիրներին: Այս ամենը լուրջ հիմքեր է ստեղծում տաղագիտության որոշակի մակարդակի ձևավորման, միջնադարից ավանդված տերմինաբանության հարստացման և զարգացման, ինչպես նաև նոր ձևավորվող բանաստեղծության մեկնաբանման համար: Հայկական տաղաչափության խնդիրների վերաբերյալ Մխիթարյանների հայացքներն արտահայտված են Ա. Անթիմոսյանի «Քերականութիւն գաղղիական» (1821), Եղ. Հյուրմյուզյանի «Առձեռն բանաստեղծութիւն համառօտեալ» (1839), Ղ. Հովնանյանցի «Քերականութիւն գաղղերէն լեզուի» (1843), Հ. Գաթըրճյանի «Պատմութիւն մատենագրութեան հայոց» (1851), Ա. Այտընյանի «Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի» (1866), Գ. Զարբհանայանի «Հայկական հին դպրութեան պատմութիւն» (1886), Աթ. Տիրոյանի «Արուեստ տաղաչափութեան» (1913) աշխատություններում, եվրոպացի բանաստեղծներից կատարած թարգմանությունների առաջաբաններում (Ա. Բագրատունի, Ա. Ղազիկյան, Աթ. Տիրոյան), «Բազմավէպ»-ում և այլ պարբերականներում տպագրված հոդվածներում (Եղ. Հյուրմյուզյան, Ա. Ղազիկյան, Կ. Գաղատացի, Ա. Սուքրյան, Հ. Կ, Տ. Սահակյան, Աթ. Տիրոյան և այլք): Վենետիկից և Վիեննայից բացի այլ վայրերում նույնպես լույս են տեսնում տաղագիտական աշխատություններ կամ բանասիրական հետազոտություններ՝ տաղագիտական խնդիրների անդրադարձումներով՝ Ա. Բահաթրյանի «Հին հայոց տաղաչափական արուեստը» (Շուշի, 1891), Հ. Ծաղարբեգյանի «Բանահիւսութեան տեսութիւն» (Թիֆլիս, 1894), Ս. Գասպարյանի «Տաղաչափութիւն արդի հայերէն լեզուի» (Կ. Պոլիս, 1895), Հ. Գուրգենի «Համառօտ արուեստ տաղաչափութեան» (Կ. Պոլիս, 1897), Մ. Յովհաննեսյանի «Քննական պատմութիւն ԺԹ դարու հայ դպրութեան» (Փարիզ,

1901), Թիրյաքյանի «Հայկական տաղաչափութիւն» (Նյու Յորք, 1922) և այլ աշխատություններ:

Տաղագիտական ուսումնասիրությունները նոր որակ են ստանում Մ. Աբեղյանի աշխատություններում. տաղագիտության խնդիրներին նա անդրադարձել է «Հայ ժողովրդական վէպը» (1908), «Գուսանական ժողովրդական երգեր» (1931) աշխատանքներում, «Հայերեն տաղաչափութեան մասին» հոդվածաշարում («Համբավաբեր», 1916), Չարենցին, Ֆիրդուսուն նվիրված աշխատություններում (1923, 1934): Բազմավաստակ գիտնականի տաղագիտական հետազոտությունների ամփոփումը դարձավ «Հայոց լեզուի տաղաչափութիւն. (մետրիկա)» մոնումենտալ աշխատությունը, որտեղ նա տվեց մեր ոտանավորի տեսակների առաջին և լրիվ դասակարգումը, առաջ քաշեց հայկական ոտանավորի բնույթին վերաբերող հարցադրումներ: XX դարի 60-70-ական թթ. ասպարեզ իջած հայ տաղագետների նոր սերնդի ներկայացուցիչները (Էդ. Ջրբաշյան, Ռ. Պապայան, Վ. Նավասարդյան, Դ. Գասպարյան, Ռ. Ղուլյան և ուրիշներ) իրենց աշխատություններում վերջնականապես հիմնավորեցին հայկական ոտանավորի վանկային բնույթը, ցույց տվեցին նրանում առկա տարաբնույթ դրսևորումներն ու անցումային ձևերը:

Հայ բանաստեղծներին կամ մեր պոեզիայի առանձին փուլերին նվիրված գրականագիտական մենագրություններում նույնպես կան տաղաչափական խնդիրներին վերաբերող բաժիններ (Ա. Պապոյան, Վ. Ներսիսյան, Վ. Գաբրիելյան, Ս. Մուրադյան, Դ. Գասպարյան, Ալ. Մակարյան, Ա. Հովակիմյան և այլք):

Սակայն պետք է նշել, որ վերջին տասնամյակներին տաղագիտական խնդիրներին նվիրված առանձին ուսումնասիրություններ, ծավալուն հոդվածներ կամ մենագրություններ չեն գրվել, ինչի պատճառով էապես նվազել է նաև գիտական հետաքրքրությունը տաղաչափական խնդիրների նկատմամբ: Այս առումով բացառություն են տաղաչափական խնդիրներին և բանաստեղծության կայուն ձևերին նվիրված մեր գիտական հոդվածներն ու «Տաղաչափության հարցեր» մենագրությունը:

**Աշխատանքի գիտական նորույթը:** Հետազոտության գիտական նորույթները հետևյալն են.

- առաջին անգամ հայ պոեզիայի տաղաչափական քննությունը ներկայացվում է ամբողջական տեսքով՝ տարբեր դարաշրջանների, արևելահայ և արևմտահայ հատվածների առանձնահատկությունների վերհանմամբ,
- աշխատանքում առաջին անգամ համակողմանիորեն ներկայացված է հայ տաղագիտության պատմությունը՝ սկսած XIX դարի սկզբներից մինչև մեր օրերը. ներկայացված են նաև այն հիմնական հարցադրումները, որոնք առաջ են քաշվել հայ տաղագիտության մեջ,
- առաջին անգամ ուշադրության են արժանացել արևմտահայ և արևելահայ պոեզիաների ուղիղաչափական սկզբունքային տարբերությունները, որոնք

կապված են ծագումնաբանական և պատմական տարբեր ավանդույթների հետ,

- շրջանառության մեջ է դրվել *կամաչափ ուրանավոր* նոր եզրույթը, որը համարժեք է վանկական ոտանավորի՝ անհավասար տողերով տեսակի համար ռուսերենում կիրառվող *вольный стих* եզրույթին,
- առաջին անգամ պատմական և տեսական համակողմանի քննության են ենթարկվում բանաստեղծության կայուն ձևերը, բացահայտվում է դրանց փիլիսոփայական հայեցակարգը,
- բացահայտվում է ժանրաձևերի, նաև հանգերի դերը բանաստեղծության ստրոֆիկական կառուցման մեջ:

**Ատենախոսության մեթոդաբանությունը:** Հետազոտությունը կառուցված է գրականագիտական վերլուծության մեթոդաբանական մի շարք սկզբունքների կիրառման հիման վրա՝ ա) *պոեզիկական* (ներկայացվում է չափածոյի որևէ փուլի կամ իրողության պոետիկական քննություն՝ չափածո խոսքի կառուցման միջոցների և ձևերի վերհանմամբ), բ) *համեմատական* (հայ բանաստեղծության կառուցման սկզբունքները համադրվում/հակադրվում են այլ ժողովուրդների տաղաչափական իրողություններին), գ) *պատմական* (ցույց են տրվում տաղաչափական որևէ իրողության պատմական զարգացման ընթացքը, փոփոխությունները, ծագումնաբանական և ժառանգորդական կապերը), դ) *սոցիոլոգիական* (փորձել ենք բացահայտել արտատեքստային իրականության ազդեցությունը բանաստեղծական կառուցվածքի, մասնավորապես՝ բանաստեղծության կայուն ձևերի վրա):

**Ատենախոսության կիրառական նշանակությունը:** Հետազոտության արդյունքները կարող են կիրառվել բուհական կրթության մեջ՝ հայ պոեզիայի տարբեր փուլերին նվիրված ընդհանուր դասընթացների, ինչպես նաև տաղաչափական խնդիրներին վերաբերող հատուկ դասընթացների շրջանակներում: Աշխատանքում մշակված վերլուծական մոտեցումներն ու եզրույթները կարող են մեթոդական ուղենիշ ծառայել տաղաչափության խնդիրներին նվիրված մագիստրոսական, ասպիրանտական, ինչպես նաև գիտական աշխատանքների և ուսումնասիրությունների համար: Հետազոտության արդյունքները կարող են օգտակար լինել նաև ավագ դպրոցի դասագրքերում ընդգրկված չափածո տեքստերի ուսուցման ընթացքում՝ տաղաչափական խնդիրների (հանգի, չափի, ռիթմի, կառուցվածքի) մեկնաբանման ժամանակ:

**Աշխատանքի փորձաքննությունը:** Ատենախոսության հիմնական դրույթները քսանից ավելի հոդվածների տեսքով տպագրվել են «Wisdom» (ԱԳՀ), «ՎԷՄ համահայկական հանդես», «Հայագիտական հանդես», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», «Հայագիտության հարցեր», «Մանկավարժական միտք» պարբերականներում, «Համատեքստ» գիտական հոդվածների ժողովածուի համարներում, «Չարենցյան ընթերցումներ» և «Աբեղյանական ընթերցումներ» գիտաժողովների նյութերի ժողովածուներում, նաև ներկայացվել են «Տաղաչափության հարցեր»

մենագրության մեջ: Ատենախոսությունը քննարկվել է ԵՊՀ ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնում և ստացել դրական եզրակացություն:

**Ատենախոսության կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլուխներից՝ իրենց համապատասխան ենթագլուխներով, եզրակացություններից և օգտագործված գրականության ցանկից: Աշխատանքի ընդհանուր ծավալը 355 էջ է:

**Ներածության** մեջ ներկայացվել են թեմայի արդիականությունը, առաջադրված խնդիրները և նպատակները, հարցի պատմությունն ու գիտական նորույթը, հետազոտության մեթոդաբանությունը, տեսական և գործնական նշանակությունը:

## **ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՅ ՏԱՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՓՈՒԼԵՐԸ**

### **1.1 ՀԱՅՎԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԲՆՈՒԹՅԻ ՀԱՐՑԵՐԸ ՄԻՆՀԱԲԵՂՅԱՆԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՀԱՅ ՏԱՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Ատենախոսության *առաջին գլխի այս ենթաբաժնում* ներկայացվում է հայ տաղագիտության պատմության մինչաբեղյանական շրջանը (մինչև XX դարի առաջին տասնամյակները): Քննության նյութ են դարձել մասնավորապես XIX դարում տպագրված բանասիրական ուսումնասիրությունները, որոնք նվիրված են հայ հին բանահյուսության, միջնադարյան հոգևոր երգերի, ինչպես նաև նոր շրջանի բանաստեղծության բնույթի պարզաբանման խնդիրներին: Այդ ուսումնասիրությունները սկզբնական շրջանում ճարտասանական կամ քերականական աշխատությունների առանձին մասեր էին (Խ. Էրզրումեցի, Ստ. Ազոնց, Ա. Անթիմոսյան, Ղ. Հովնանյանց, Ա. Այտրնյան և ուրիշներ), հետագայում գրվում են առանձին հոդվածներ և նույնիսկ հատուկ գրքեր՝ նվիրված տաղաչափության խնդիրներին: Այդ շրջանում բանասերների ուշադրության կենտրոնում են հայտնվում տաղաչափության հետ կապված այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են չափածոյի և արձակի տարբերությունները, երաժշտության և բանաստեղծության կապը, ոտքը, վանկը, անդամը, հատածը, տողանցը, հանգը, բանաստեղծության կայուն ձևերն ու ժանրերը, տնային կառույցները, նաև բուն հայկական ոտանավորի յուրահատկության խնդիրները:

Այդ նույն ժամանակ **մեզանում դրվում են համեմատական տաղագիտության հիմքերը**. տարբեր լեզուներով ստեղծված բանաստեղծության սկզբունքները համեմատվում են միմյանց հետ՝ այդ լեզուների հնչյունական և շեշտային առանձնահատկությունների կապի հիման վրա: Հատուկ քննության նյութ են դառնում հայ և եվրոպական (հին հունական, լատինական, ֆրանսիական, իտալական), նաև արևելյան բանաստեղծության (արաբական, պարսկա-

կան, ասորական, եբրայական և այլն) զուգահեռները, ազդեցություններն ու նմանությունները:

XIX դարի կեսերից ուժեղանում է հետաքրքրությունը հայ հին բանաստեղծության, նրա կառուցման սկզբունքների նկատմամբ: Հայտնվում են ամենատարբեր վարկածներ՝ բացատրելու համար մեր հնագույն և միջնադարյան բանաստեղծական արվեստի, չափի և կշռույթի ստեղծման եղանակները: Միևնույն ժամանակ դրվում է այդ հին արվեստի ձևերը յուրացնելու և նոր բանաստեղծության մեջ կիրառելու պահանջը: Առաջիններից մեկը, ով նախաձեռնեց այդ խնդիրների համապարփակ քննությունը, Արսեն Բագրատունին էր. Վիրգիլիոսի «Մշակականքի»՝ իր կատարած հայերեն թարգմանության (1847) առաջաբանում նա մեր բանաստեղծական արվեստի վերաբերյալ առաջ քաշեց մի տեսություն, որը ստացավ «հայկական չափ» անվանումը: Այդ հարցերին անդրադարձել են նաև Ա. Այտընյանը («Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի»), Հովսեփ Գաթրճյանը («Պատմութիւն մատենագրութեան հայոց»), Արսեն Սուքրյանը («Հումերական բառգիրք և հոմերական տաղք»), Գարեգին Զարբեհանյանը («Հայկական հին դպրութեան պատմութիւն»), Կարապետ Գաղատացին («Եբրայական և հայկական հին բանաստեղծութիւնք»), Աթանաս Տիրոյանը («Ասորական և հայկական տաղաչափութիւն»), Ավետիք Բահաթրյանը («Հին հայոց տաղաչափական արուեստը») և այլք:

1890-ական թվականներից աստիճանաբար սկսում է հաստատվել այն տեսակետը, որի համաձայն՝ **մեր նոր ոտանավորը վանկական է** (թուական), իսկ հինն իր սկզբունքներով ավելի մոտ էր չափականին, թեպետ մենք չունենք և չենք ունեցել երկար և սուղ վանկեր: Բանասերների գերակշիռ մասի պնդմամբ՝ ոտանավորի այդ տեսակն արաբական ազդեցության հետևանք էր, ընդ որում, թվականության հետ միասին մենք արաբներից ու պարսիկներից վերցրել ենք նաև հանգը, և այս երկուսն իրար հետ ձևավորում են արդի բանաստեղծության հիմնական որակը: Ավելին, հանգն ու թվականությունը դիտվում են իբրև ոտանավորի՝ միմյանց հետ սերտորեն կապված և անբաժանելի հատկանիշներ: Նոր բանաստեղծական ձևերի առաջացումը կապվում էր ոչ միայն օտար ազդեցությունների, այլև հայոց լեզվի կրած էական փոփոխությունների հետ: XX դարակազմի մեր տաղագիտության մեջ որոշ բանասերների կողմից սկսում են հնչել կարծիքներ, որ մեր ոտանավորը ոչ թե վանկական է, այլ շեշտական, ինչպես եվրոպական մի շարք ժողովուրդների մոտ:

Այսպիսով, հայ նոր բանաստեղծական արվեստի ուսումնասիրողները հիմնականում առաջ էին քաշում հետևյալ դրույթները.

1) Մեր նոր տաղաչափությունը միջին տեղ է գրավում շեշտական և ոչ շեշտական ոտանավորների միջև (Բագրատունի, Հյուրմյուզյան, Մանվելյան):

2) Մեր նոր բանաստեղծությունը հիմնականում թվական (վանկական) է և կրում է արևելյան պոեզիայի ազդեցությունը. այն մեզանում արմատավորվել է X-XII դարերում (Բահաթրյան, Ճաղարբեգյան, Գասպարյան):

3) Թվական նոր ոտանավորն անայայնանորեն զուգակցվում է հանգի հետ, որը նույնպես պարսկա-արաբական ազդեցության հետևանք է (Հ. Գուրգեն, Հովհ. Հովհաննիսյան, Հ. Թիրյաքյան):

4) Մեր նոր ոտանավորը շեշտային է (Ստ. Մալխասյանց, Մ. Հովհաննիսյան):

## 1.2 ՄԱՆՈՒԿ ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ՀԱՅ ՏԱՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Մ. Աբեղյանը տաղագիտության ասպարեզում առաջինն էր, ով փորձեց ստեղծել ամբողջական և տեսական տաղագիտություն: Նա սահմանեց և անվանում տվեց տաղաչափական բազմաթիվ հասկացությունների՝ իհարկե, մեծ չափով հենվելով իր նախորդների մշակած տերմինաբանության վրա, բայց և զգալիորեն հարստացնելով այն: Իր աշխատությունն անվանելով «Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա)»՝ Աբեղյանն ընդգծում էր ոտանավորի կառուցվածքի սերտ կապը լեզվի ընդհանուր սկզբունքների և պրոսոդիական առանձնահատկությունների հետ: Աբեղյանը տաղագիտությունը համարեց լեզվաբանության և գրականագիտության արանքում գտնվող մի միջանկյալ գիտություն, որը յուրահատուկ ձևով շաղկապում է այդ երկուսը. «...Լեզվի դիօմը կախված է ոչ թե մեռած տառերից, այլ արտասանած խոսքից, խոսվածքից: Եվ այլապես չի կարող լինել, քանի որ **տաղաչափությունը լեզվական ուսումնասիրություն է, լեզվի ընդհանուր հնչաբանական (ֆոնետիկական) ուսումնասիրության մի մասը**»<sup>6</sup>: Աբեղյանն առաջինն էր, ով փորձ արեց ստեղծելու ոչ թե նկարագրական, այլ *տրիպաբանական տրաղագիտություն*, որտեղ հստակ ներկայացված են այն բոլոր տեսակներն ու ենթատեսակները, որոնք հանդիպում են մեր բանաստեղծության մեջ: Նա նշել է հայկական ոտանավորի 53 հիմնական տեսակ՝ մինևնույն ժամանակ ցույց տալով մեր տաղաչափության պատմական զարգացման ընթացքը, նոր ձևերի առաջացման միտումները, մեր ոտանավորի կրած ազդեցությունը գուսանական արվեստից, արևելյան և արևմտյան ժողովուրդների բանաստեղծությունից: Հատկապես ուշագրավ են գիտնականի դիտարկումները հանգի դերի, ծագման ու զարգացման վերաբերյալ: Նա մանրակրկիտ վերլուծության է ենթարկում հանգի ամենատարբեր տեսակներ, դիտարկում տների կառուցման, տողի՝ իբրև դիօմական ամբողջական միավորի ձևավորման գործում հանգի կարևորագույն դերը:

Աբեղյանի տաղաչափական տեսության ամենաքննադատված և ամենավիճելի կողմը հայկական ոտանավորի բնույթին վերաբերող հարցադրում-

---

<sup>6</sup> **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, հ. Ե, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1971, էջ 10:

ներն են: Իրավացիորեն ընդգծելով հայկական ոտանավորի ինքնատիպությունը՝ գիտնականը միևնույն ժամանակ հակադրվեց մեզանում իշխող և հատկապես Մխիթարյաններից եկող այն համոզմանը, որ մեր ոտանավորը վանկական (թուական) է՝ առաջ քաշելով հայկական ոտանավորի շեշտային բնույթի վերաբերյալ վարկածը: Արդեն իսկ 1930-ական թթ. այդ վարկածի դեմ առաջին ընդվզողներից մեկը եղել է Ե. Չարենցը: 1934թ. օրագրային իր մի գրառման մեջ նա կտրուկ հակադրվում է Աբեղյանի տեսությանը՝ գրելով. «...Չնայած Մ. Աբեղյանի «գիտական» դոգմային՝ մեր տաղաչափությունն իր հիմքում, այնուամենայնիվ, **վանկային** է, իսկ շեշտային տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջ **բերովի, արհեստական** կուլտուրա է, որ իր հիմքում իսկ **ինտելիգենտական է**, այսինքն՝ մտացածին»<sup>7</sup>: Հայկական ոտանավորի վանկային բնույթի գիտական հիմնավորումն իր արդյունավետ հանգրվանին հասավ XX դարի 60-70-ական թթ. ասպարեզ իջած հայ տաղագետների նոր սերնդի (Էդ. Ջրբաշյան, Ռ. Պապայան, Վ. Նավասարդյան, Դ. Գասպարյան, Ռ. Ղուլյան և ուրիշներ) աշխատություններում: Մ. Աբեղյանի տեսության քննադատությամբ և մեր ոտանավորի վանկային (սիլաբիկ) բնույթի հիմնավորմամբ հանդես եկող գիտնականների շարքում առանձնահատուկ պետք է նշել Էդ. Ջրբաշյանի մեծագույն ներդրումը:

## ԳԼՈՒԿ 2

### ՀԱՅ ՊՈՆԶԻԱՆ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

#### 2.1. ՀԱՅ ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԱՆԱՍԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ատենախոսության *երկրորդ գլխի այս ենթաբաժնում* ներկայացվում են մեր հին և միջնադարյան բանաստեղծության տաղաչափական առանձնահատկությունները, դրանց զարգացման միտումներն ու կրած փոփոխությունները: Հետաքրքրությունը հայ հին և միջնադարյան բանաստեղծության, նրա տաղաչափական կառուցվածքի և առանձնահատկությունների նկատմամբ հայ գրականագիտության մեջ ձևավորվել է XVIII-XIX դարերում, հատկապես Մխիթարյան գործիչների շրջանում: Ա. Բագրատունուց հետո, որն առաջ քաշեց մեր հին բանաստեղծության մեջ «հայկական չափի» տեսությունը, այդ խնդիրներին համակողմանիորեն անդրադարձել է նաև Մ. Աբեղյանը: Հայ հին տաղաչափության գաղտնիքների բացահայտման մի ինքնատիպ և շատ արժեքավոր փորձ էր Ավետիք Բահաթրյանի «Հին հայոց տաղաչափական արուեստը» (1891) գիրքը, որն

<sup>7</sup> **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 478:

իսկապես մեծ ներդրում էր այդ բնագավառում: Վ. Ներսիսյանի «Հայ միջնադարյան տաղերգության ժանրերն ու տաղաչափությունը (X-XVIII դդ.)» արժեքավոր մենագրության մեջ, որտեղ մշակված է հսկայական փաստական նյութ և ներկայացված են միջնադարյան բանաստեղծության տաղաչափական ամենատարբեր ձևեր ու ժանրեր, նկատելի է, սակայն, Մ. Աբեղյանի մշակած դրոյթների ակնհայտ ազդեցությունը, մասնավորապես՝ մեր ոտանավորը յամբանապեստյան շեշտադրությամբ մեկնաբանելու առումով<sup>8</sup>:

Մեր համոզմամբ՝ հնագույն շրջանի հայ պոեզիան՝ ընդհուպ մինչև Գրիգոր Նարեկացի, կարելի է համարել *անդամավոր ազգայոսրանավոր*, որտեղ չափածոյի ու թմբական զգացողությունը խիստ պայմանական է և կարգավորվում է որոշակի արտասանությամբ: Դեռևս Սո. Ազունցն էր նշում, որ X-XII դարերից և հատկապես Ներսես Շնորհալու ստեղծագործության մեջ արդեն արմատավորվում է վանկական ոտանավորը՝ որոշ դեպքերում տողերում և անդամներում վանկերի թվի անհավասարությամբ: Նա Շնորհալուն համարում է մեր ազգի «առաջնորդ իշխանն տաղաչափից», որից օրինակ ու կանոն են քաղում այլ քերթողներ: Պետք է նշել, որ հավասարանդամ, առանց որևէ շեղման վանկական ոտանավորի ձևավորումը, որը շատերը կապել են օտար ազդեցությունների հետ, իրականում, մի կողմից, պոեզիայի բնական զարգացման և կանոնիկացման արդյունք էր, մյուս կողմից, երգվող բանաստեղծության դիրքերի նահանջ՝ ի հաշիվ արտասանվողի: Ճիշտ է, այդ նահանջը դեռևս լիակատար չէր և իր վերջնակետին պետք է հասներ XIX դարավերջի չափածոյում, սակայն դրանք արդեն իսկ առկա էին մեր պոեզիայում:

## 2.2 ՀԱՅ ԿԼԱՍԻՑԻՍԱԿԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆԸ

1852-1854թթ. Վենետիկում լույս են տեսնում «Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց» ժողովածուի երեք հատորները, որտեղ ամփոփված են Մխիթարյան հինգ բանաստեղծների (Արսեն Բագրատունի, Գաբրիել Ավետիքյան, Մանուել Զախջախյան, Եղիա Թովմաճան, Եղուարդ Հյուրմյուզյան) գործերը՝ գրված նախորդ տասնամյակների ընթացքում, իսկ 1850-60-ական թթ. Ալիշանն է հրապարակ հանում իր «Նուագք» խորագրով բանաստեղծությունների հատորները: Այս ժողովածուների քննությունը կարող է քիչ թե շատ ամբողջական պատկերացում տալ հայ կլասիցիստական քնարերգության բանաստեղծական ձևերի բովանդակային, ինչպես նաև տաղաչափական առանձնահատկությունների մասին:

Պետք է արձանագրել, որ XIX դարի առաջին տասնամյակներին ձևավորված հայ կլասիցիստական պոեզիան իր տաղաչափական կառուցված-

---

<sup>8</sup> Տե՛ս **Ներսիսյան Վ.**, Հայ միջնադարյան տաղերգության ժանրերն ու տաղաչափությունը (X-XVIII դդ.), Եր., ԵՊՀ հրատ., 2008, էջ 122-178:

քով գերազանցապես վանկային է, և օտար գրականությունները, օտար միջավայրը, որտեղ այն ստեղծվում էր, այս առումով որևէ լուրջ ազդեցություն չեն թողել նրա վրա: Ավելին, Մխիթարյան բանաստեղծներն առավելապես հավատարիմ էին ազգային պոեզիայում արդեն իսկ ձևավորված և խոր արմատներ գցած ավանդույթներին. նրանք օգտագործել են գրեթե այն բոլոր չափերը, որոնք լայնորեն տարածում էին գտել ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ արևմտահայ բանաստեղծության մեջ: Ղ. Ալիշանի ժողովածուներում արդեն տեսնում ենք այլ ժանրեր ու չափեր: Նրա գրաբար բանաստեղծություններում մուտք են գործում ժողովրդական-երգային պոեզիային բնորոշ ձևեր:

### **2.3. ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՏԱՂԱՋԱՓՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ՍԿԶՐՈՒՆՔԱՅԻՆ ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հայկական ոտանավորի տաղաչափական քննության ընթացքում մշտապես ծագել է հետևյալ հարցը. արդյոք վանկային հավասարության սկզբունքով կառուցվող հայկական ոտանավորը լիովին անտարբեր է շեշտերի և դրանց դիրքի նկատմամբ, թե՛ այնուհանդերձ կան որոշ ձևեր, որոնցում շեշտերը դիթմական էական դեր են կատարում: Սրանք հարցեր են, որոնք սերտորեն առնչվում են *դիթմագիտության* ոլորտին: Հայկական վանկական ոտանավորի դիթմական, որը ձևավորվել է կայուն ավանդույթների վրա, որոշակի տարբերություններ է դրսևորել արևմտահայ և արևելահայ հատվածներում, և սա է նաև պատճառը, որ տաղագիտական ուսումնասիրություններում հաճախ հանդիպում ենք իրար հակասող, երբեմն տրամագծորեն տարբեր կարծիքների ու մեկնաբանությունների: Ա. Բագրատունու, Էդ. Հյուրմյուզյանի, Աթ. Տիրոյանի և Մխիթարյան այլ գործիչների աշխատություններում հստակ ընդգծվում է անդամը շեշտով ավարտելու պահանջը: XIX դարի կեսերից մինչև XX դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի քննությունը ցույց է տալիս, որ բանաստեղծական ավանդույթով ժառանգված և տաղագիտական աշխատություններում իրենց տեսական հիմնավորումն ստացած այդ սկզբունքը մեծ մասամբ պահպանվել է: Մանավանդ այն բանաստեղծները, ովքեր կրթություն էին ստացել կամ ստեղծագործում էին Մխիթարյանների միջավայրում (Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Վարուժան և այլք), փորձում էին հավատարիմ մնալ դարավոր ավանդույթներին, մասնավորապես՝ շեշտադրության և անդամահատման կարգին:

Մեծարենցից սկսած՝ արևմտահայ պոեզիայի տաղաչափական պատկերն սկսում է մի փոքր փոխվել. այստեղ շատ սակավ են հողագեղչումները, իսկ բառահատումները տեղի են ունենում բացառապես բառավերջի *ը* հնչյունի առկայության պարագայում: Մինևույն ժամանակ հանդիպում ենք մեծ թվով այնպիսի տողերի, որտեղ անդամահատումը շեշտի հետ չի համընկնում: Սրանով իր

ուղին էր հարթում վանկական ոտանավորի որակապես նոր տեսակը, որը գնալով պետք է ընդլայներ իր տիրույթները:

Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է դիտարկել նաև XIX-XX դդ. արևելահայ պոեզիայի դիֆանկան բնույթը, անդամահատման սկզբունքներն ու դրանց կապը շեշտադրության հետ: Հանգամանալի քննությունն ի ցույց է դնում հետևյալ պատկերը. հայ նոր գրականության ձևավորման սկզբնական փուլերում արևելահայ վանկական ոտանավորը նույնպես հնարավորինս հավատարիմ էր միջնադարից եկող տաղաչափական սկզբունքներին: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է Հ. Ալամդարյանի, Մ. Թաղիադյանի, Խ. Աբովյանի չափածո ժառանգությանը: Ավելի ուշ՝ XIX դարի երկրորդ կեսին, արևելահայ պոեզիայում անդամահատումը սկսում է թուլացնել իր կախումը շեշտից, իսկ դրանց համընկնումը մեծ մասամբ մեր լեզվում շեշտի վերջահար դիրքի արդյունքն էր և ոչ թե շեշտերի կանոնավոր դասավորության պահանջի: Մեր ժողովրդի երկու հատվածների բանաստեղծական խոսքի, տաղաչափական կառուցվածքի տարբերություններն ակնհայտորեն իրենց զգացնել են տալիս հատկապես երկու դարերի սահմանագծին և XX դարակզքին, երբ արևելահայ հատվածում հանդես են գալիս այնպիսի նշանավոր բանաստեղծներ, ինչպիսիք են Ալ. Ծատուրյանը, Հովհ. Հովհաննիսյանը, Հովհ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Վ. Տերյանը և այլք: Հետևաբար կարող ենք վստահորեն պնդել, որ արևելահայ բանաստեղծությունը բավական անտարբեր է անդամավերջը շեշտով ընդգծելու «պահանջի» նկատմամբ. անդամի վերջում ը ձայնավոր ունեցող բառը, որպես կանոն, չի հատվում, այլ ընկալվում է բառի հետ իբրև մեկ ամբողջություն: Սա է նաև պատճառը, որ արևմտահայ պոեզիան ավելի հակված է կիրառելու քառավանկ և եռավանկ անդամներ, քանի որ դրանք ավելի կարճ են, և ավելի հստակ է երևում շեշտի պարբերականությունը: Իսկ արևելահայ բանաստեղծության տարբերքը հնգավանկ անդամներն են, որոնք թույլ են տալիս ձևավորել արտասանական ավելի երկար հատվածներ՝ չկիսելով դրանք երկու տարբեր անդամների միջև:

Արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծական խոսքի այդ տարբերություններն աննկատ չեն մնացել մի շարք բանասերների համար և նույնիսկ առիթ են դարձել անհարկի քննադատությունների (Ա. Ղազիկյան, Ստ. Մալխասյանց, Յու. Ավետիսյան և այլք): Այսպիսով, արևելահայ և արևմտահայ հատվածների բանաստեղծական ժառանգությունն ի հայտ է բերում տաղաչափական սկզբունքային և էական տարբերություններ, որոնք դրսևորվում են ոչ այնքան չափական, որքան դիֆանկան տիրույթում: Հետևաբար հայկական ոտանավորի համակողմանի ուսումնասիրությունը պահանջում է այդ առանձնահատկությունների պարտադիր և մշտական հաշվառում, ինչի շնորհիվ կարելի է բացահայտել մեր տաղաչափության մի շարք էական հատկանիշներ:

## 2.4 ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ (ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆԻ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)

Մեր գրականության ամենանշանավոր դեմքերից մեկի՝ Դանիել Վարուժանի պոեզիան ակնառու կերպով երևան է հանում այն առանձնահատկությունները, տաղաչափական այն միտումները, որոնք բնորոշ էին XX դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությանը: Վարուժանի վաղ շրջանի պոեզիայի և մասնավորապես «Սարսուռներ»-ի տաղաչափական արվեստի վրա իրենց տեսանելի կնիքն են թողել Մխիթարյանների մշակած պոետական սկզբունքները: Այսպես, տողերի անդամահատման ժամանակ նա հստակորեն պահպանում է ոչ միայն վանկերի թիվը, այլև շեշտադրության կայուն կարգը, որի պատճառով բառերը հաճախ կիսվում են անդամների միջև: Յուրովի ճիշտ էր Արշակ Չոպանյանը, երբ «Սարսուռներ»-ում տեսնում էր տաղաչափական անհարթություններ: Սակայն այդ թերությունները կապված էին ոչ թե կանոնները «զանց առնելու» հետ, ինչպես պնդում էր քննադատը, այլ ավելի շատ դրանք ամեն գնով պահպանելու, տաղաչափական կանոնից չշեղվելու «աշակերտական» ձգտման հետ:

Երկրորդ՝ «Ցեղին սիրտը» ժողովածուն ազդարարեց արդեն հասուն բանաստեղծի ծնունդը: Որոշակիորեն փոխվեցին նաև տաղաչափական ձևերն ու միջոցները, հին չափերը ստացան նոր հնչողություն, երևան եկան նորերը, որոնք համահունչ էին բանաստեղծի մտքի թռիչքին, ժողովածուի էպիկական տարերքին և գեղարվեստական պատկերավորման ընդհանուր համակարգին: Դյուցազնական շունչը, պատկերների հախտուն ընթացքը նոր լիցք և որակ հաղորդեցին նրա պոեզիային՝ յուրօրինակ արտահայտություն գտնելով նաև տաղաչափական ձևերի մեջ: «Ցեղին սիրտը» արդեն մեծ չափով «ազատագրվում է» նաև հանգերից:

Երրորդ՝ «Հեթանոս երգեր» (1912) ժողովածուին նվիրված գրական ասուլիսը առիթ դարձավ՝ անդրադառնալու նաև Վարուժանի բանաստեղծական վարպետությանը, տաղաչափական ձևերին ու հնարքներին՝ դիտարկելով դրանք դարասկզբի արևմտահայ, նաև եվրոպական պոեզիայի համատեքստում: Ակնհայտ է, որ Վարուժանը նախընտրում էր անհավասար տողերով չափերը՝ պահպանելով, սակայն, անդամներում վանկերի հավասարությունը: Այդպես է գրված նրա բանաստեղծությունների գերակշիռ մասը: Եթե «Սարսուռներ»-ում նա ազատորեն զուգակցում է 7(4+3), 11(4+4+3), հազվադեպ՝ 8(4+4) տողաչափերը՝ դրանք դասավորելով որոշակի հերթագայությամբ, ապա «Ցեղին սիրտը» և «Հեթանոս երգեր» ժողովածուներում սրանց միանում է նաև 14(4+3+4+3) տողաչափը, իսկ տարբեր չափերի զուգորդումները դառնում են ավելի կամայական: Սկզբունքը բոլոր դեպքերում մնեկ է. 4 և 3-վանկանի անդամների տարաբնույթ զուգորդումներով ստեղծել վանկական ոտանավորին բնորոշ կանոնավոր դիթամ, որը մենք կոչում ենք *կամաչափ ոտանավոր*: Թերևս սա է նաև պատճառը, որ

Վարուժանին հաճախ դրել են ազատ ոտանավորի վարպետների հետ նույն հարթության վրա՝ չտեսնելով նրա պոեզիայի ազատության իրական սահմանները:

«Հացին երգը» ժողովածուն, որը մտահղացվել էր իբրև կառուցիկ շարք, և հենց կառուցիկության այդ ձգտումն է, որ բանաստեղծին թույլ չի տվել այս ժողովածուում զետեղել որևէ անհանգ կամ ապատնային բանաստեղծություն, ինչպիսիք մեծ չափով առկա են նրա նախորդ ժողովածուներում: Վարուժանն այստեղ կիրառել է տարաբնույթ տներ՝ հիմնականում տողերի կանոնավոր կրկնությամբ, որոնցով շարքը ձեռք է բերում երգեցիկություն և ամբողջականություն: Ոչ մի ուրիշ ժողովածուում Վարուժանը չի կիրառել տների ու չափերի այսպիսի բազմազանություն, ինչպիսիք տեսնում ենք «Հացին երգում»:

## **2.5 ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ ՀԻՆ ՀԱՅՎԱԿԱՆ ՏԱՂԱԶԱՓԱԿԱՆ ԶԵՎԵՐԻ ՅՈՒՐԱՑՈՒՄԸ XIX-XX ԴԴ. ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ**

XIX դարավերջի հայ բանաստեղծությունը ձգտում էր հաղթահարել ռոմանտիկական պոեզիայի՝ որոշ առումով պաթետիկ ու դատողական հայրենասիրությունը (Պատկանյան, Շահագիզ, Ալիշան և այլք)՝ անցում կատարելով դեպի բուն ժողովրդի տարերքը, ազգային ոգին ու մտածողությունը և նոր հունով տանելով հայ բանաստեղծության զարգացումը: Հովի. Հովհաննիսյանը, Ղ. Աղայանը, Հովի. Թումանյանը և Ավ. Իսահակյանը դարձան այդ նոր, Թումանյանի բնորոշմամբ՝ «բնաշխարհիկ» ուղղության առաջամարտիկները: Մենք նպատակահարմար գտանք քննել Ավետիք Իսահակյանի առաջին՝ «Երգեր ու վերքեր» (1898) ժողովածոփ տաղաչափական առանձնահատկությունները՝ ցույց տալու մեր պոեզիայում տեղի ունեցող բովանդակային ու ձևական փոփոխությունների համապատկերը: Այսպես, հայտնի է, որ ժողովրդական երգերն ու խաղիկները սովորաբար ունեն կարճ, խաղարկուն տողեր. դրանք կամ 7, կամ 8-վանկանի են՝ 4+3, 3+4 կամ 4+4 բաժանումներով. դրանց բնորոշ են հակիրճությունն ու փոքր անդամները, որոնցով հնարավոր է սեղմ և առանց ավելորդ բառերի շեշտադրել հույզերի, ապրումների հիմնական առանցքը: Իսահակյանի առաջին ժողովածուում նույնպես գերակշռում են հենց այս չափերը: Քննելով «Երգեր ու վերքեր»-ի տաղաչափական կառուցման ձևերն ու դիրքը՝ կարող ենք ներկայացնել հետևյալ պատկերը. այստեղ ընդգրկված 60 բանաստեղծությունների մոտ 70 տոկոսը գրված է 8 և 7-վանկանի տողերի կանոնավոր զուգորդմամբ: Դրանց միջոցով բանաստեղծը հնարավորություն է ստանում վերստեղծելու ժողովրդական երգերի, մանիների ու խաղիկների նմանողության պատրանք: Պետք է նշել, որ այս չափն առհասարակ Իսահակյանի առաջին երկու տասնամյակների պոեզիայի նախընտրած ձևն էր և դարձել էր երգչի յուրօրինակ այցեքարտը:

Մեկ այլ ակնհայտ միտում է դրսևորվում Ե. Չարենցի պոեզիայում. նա հաճախ է վկայակոչել մեր միջնադարյան տաղերգուներին՝ նշելով, որ ինքը սնվել է նրանց ակունքներից: 1934թ. խորհրդային գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառում նա հատկապես ընդգծել է այս հանգամանքը. «...Այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, «այդ հանճարեղ ճորտերը», 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 գործածած ձևերից»<sup>9</sup>: Հայտնի է նաև այն հիացական վերաբերմունքը, որ արտահայտել է Եղիշե Չարենցը Ավ. Բահաթյանի «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» (1891) գրքի վերաբերյալ: Այս գրքում Չարենցը տեսավ այն թաքնված գանձարանը՝ հին հայկական տաղաչափական ձևերի բազմազանությունը, որով կարելի էր նոր լիցք հաղորդել մեր պոեզիային:

20-ական թվականներից Չարենցի պոեզիայում աստիճանաբար գերիշխող են դառնում մեր հին պոեզիայից եկող անհավասար անդամներով տողերը. ստեղծվում է վանկական ոտանավորի մի ինքնատիպ որակ, որի ելման միավորը 6-վանկանի անդամն է, իսկ ավելի կարճ կամ ավելի երկար անդամները հարմարեցվում են դրա արտասանական տևողությանը: Այդպես են գրված «Մմբապետ Շավարշը», «Գիրք ճանապարհի»-ի մի շարք պոեմներ ու բանաստեղծություններ, որտեղ կիսատողերը ձեռք են բերում արտասանական ինքնուրույն արժեք և դառնում ռիթմի կարևորագույն գործոնը:

## **2.6 ԴԱՍԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐԸ՝ ԻԲԲԵՎ ՈՃԱՎՈՐՄԱՆ ՄԻՋՈՑ. ՀԵԿՉԱՄԵՏՐԱՅԻՆ ՉԱՓԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ**

*Հեկզամետրը* (վեցչափյա տողը) հին հունական պոեզիայի ամենավաղ առաջացած ձևերից է, որով ստեղծվում էին բանաստեղծական մեծ երկերը, մասնավորապես՝ հերոսական, ցիկլիկ և դիդակտիկ պոեմները: Ավելի ուշ այս չափը ժառանգում է հին հռոմեական գրականությունը: Նոր լեզուներում հեկզամետրը կրում է էական փոփոխություններ՝ կապված երկար և կարճ վանկերի հարաբերության փոփոխության, ինչպես նաև բանաստեղծական խոսքում շեշտի դերի ուժեղացման հետ: Այն դառնում է վեցաշեշտ տողի տարբերակ՝ շեշտված վանկերի միջև երկու, երբեմն՝ մեկ անշեշտ վանկով, և այստեղ պարտադիր է մնում տողամիջյան հատածը (հիմնականում՝ 7-րդ վանկից հետո): Տողը, որպես կանոն, բաղկացած է դակտիլներից, որոնց զուգակցվում են նաև քորեյական ոտ-

<sup>9</sup> **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հարս., 1967, էջ 273:

քեր: XVIII դարից հեկզամետրը լայն կիրառություն է գտնում Գերմանիայում, Անգլիայում, Ֆրանսիայում (Կլոպշտոկ, Քլայստ, Շիլլեր, Սիդնի և ուրիշներ), իսկ Գյոթեն իր «Հռոմեական էլեգիաները», նաև «Հերման և Դորոթեա» էպիկական պոեմը գրել է այս չափով՝ իբրև նմանողություն անտիկ պոեզիայի: 1820-ական թթ. Ա. Պուշկինը նույնպես հեկզամետրով գրելու մի քանի փորձ է արել: Պետք է արձանագրել, որ նոր ժամանակների պոետները հեկզամետրային չափերին անդրադառնում էին գերազանցապես անտիկ թեմաներին դիմելիս կամ հնույթյան շունչ հաղորդելու համար սեփական քերթվածներին:

Այս համատեքստում կարելի է դիտարկել նաև Ե. Չարենցի այն բանաստեղծությունները, որոնք նա միտումնավոր կերպով մոտեցրել է հեկզամետրի չափին: Դակտիլային հեկզամետրին տրվող գերապատվությունը բացահայտորեն երևան է գալիս Չարենցի՝ 1930-ական թթ. ստեղծագործության մեջ, հատկապես «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում: Պետք է, սակայն, արձանագրել, որ Չարենցը նախընտրում էր հեկզամետրը կիրառել ավելի փոքր ժանրերում՝ դիստիքոսներ, քառյակներ, էպիտաֆիաներ և այլն, այսինքն՝ բանաստեղծական այն ձևերում, որոնք անտիկ և նոր ժամանակների եվրոպական ու ռուսական պոեզիայում հաճախ էին կառուցվում հեկզամետրով: Եվ արդեն կյանքի վերջին շրջանում գրված ավելի փոքր ձևերում՝ *մոնոսյոդոսներում*, հեկզամետրի կիրառությունը դառնում է այս տրամաբանության անմիջական շարունակությունը: Հեկզամետրի լավագույն օրինակներ են առկա նաև «Դիստիքոսներ» շարքում, որը տաղաչափական հնարքների և կառուցվածքի առումով կարելի է մոնոստիքոսների հետ դնել նույն հարթության վրա: Չարենցը ստեղծում է անտիկ պոեզիայի բանաստեղծական այդ ձևի նմանակումներ, և բնական է, որ ձգտում է նաև հնարավորինս հավատարիմ լինել հեկզամետրային չափին՝ գրեթե նույնությամբ կրկնելով ռուսական պոեզիայում դակտիլների և դոլնիկների զուգորդմամբ ստեղծված հեկզամետրերը:

Ժողովածուում տեղ են գտել նաև հեկզամետրային չափով գրված մի շարք թարգմանություններ. ուշագրավ են հատկապես Գյոթեից կատարված երեք թարգմանությունները՝ բոլորն էլ հունա-հռոմեական թեմատիկայով՝ «Հռոմեական էլեգիաներ» շարքի V բանաստեղծության առաջին չորս տողերը, «Անակրեոնի գերեզմանը» և «Վենետիկյան էպիգրամներ» շարքի V էպիգրամը: Ակնհայտ է, որ Չարենցը ձգտել է հնարավորինս մոտ լինել բնագրի տաղաչափական ձևին, որն անտիկ հեկզամետրի նմանակումն էր: Իսկ Ա. Պուշկինի «Աշխատանք» բանաստեղծության թարգմանության մեջ նա գրեթե նույնությամբ պատճենել է բնագրի հեկզամետրային չափը:

## 2.7 ՓՈՒԱՆՑՈՒՄՆԵՐ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐԻ ՄԻՋԵՎ (Ե. ԶԱՐԵՆՑԻ «ԳԻՐՔ ՃԱՆԱՊԱՐՀԻ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ ՊՈՒՄՆԵՐԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)

Չարենցի պոեզիայում կարելի է դիտարկել տաղաչափական տարբեր համակարգերի զուգակցում և կողք կողքի գոյակցում, անցումային ձևերի առկայություն, և այս ամենը լավագույնս արտահայտված է «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում, որտեղ առկա են ամենատարբեր չափեր, նաև մի շարք միջանկյալ ձևեր: Ժողովածուի առաջին պոեմը՝ «Սասունցի Դավիթը», գրված է հայկական վանկական ոտանավորի սկզբունքներով՝ 9 վանկանի տողաչափերով, որոնք ունեն 5+4 ներքին բաժանումներ, նույն չափով է գրված նաև «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմը, սակայն այստեղ էպիկական-պատումային ոճին փոխարինում է հատու, կտրուկ խոսքը:

Տաղագիտության մեջ նկատված և արձանագրված է այն իրողությունը, որ տաղաչափական մի համակարգից անցումը մյուսին տեղի է ունենում հաճախ աննկատ՝ քանակական կուտակումների հաշվին, որոնք հանգեցնում են որակական փոփոխությունների: Սրա հետևանքով վանկային ընդերքում կարող են ձևավորվել համաշեշտ չափեր, կամ սիլաբոտոնիկական շեշտադրությունն աստիճանաբար իր տեղը կարող է զիջել տոնիկական դիթմին՝ կրճատելով կամ ավելացնելով շեշտերի միջև անշեշտ վանկերի թիվը: Գեղարվեստական պրակտիկան ի ցույց է դնում, որ տաղաչափական մի համակարգից մյուսին անցման ընթացքում հաճախ ձևավորվում են միջանկյալ, անցումային ձևեր, որոնք, մի կողմից, հաստատում են չափական նոր սկզբունքներ, մյուս կողմից՝ չեն կտրում կապը անցյալի ձևերի հետ:

Եռաշեշտ տոնիկական չափով է գրված «Գիրք ճանապարհի»-ի պոեմներից «Նորք»-ը: Ժողովածուում կան նաև այլ կառուցվածք ունեցող պոեմներ, որոնցում կարծես զուգադրվում են և՛ վանկային համակարգի որոշ սկզբունքներ (կիսատողերի առանձնացումն արտասանական դադարով), և՛ տոնիկականի՝ մեկ ուժեղ շեշտի շուրջ բառակապակցությունների համախմբման սկզբունքը, և՛ ազատ ոտանավորի ինչ-ինչ տարրեր: Խոսքը վերաբերում է «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս», ինչպես նաև «Զրահապատ «Վարդան զորավար»» պոեմներին: Այս երկերն ունեն տաղաչափական շատ ինքնատիպ կառուցվածք. այստեղ արդեն «Նորք»-ի համեմատ ավելի մեծ են տողաչափերի վանկային տատանումները՝ 6-14 («Պատմության քառուղիներով»), 6-18 («Դեպի լյառը Մասիս»), 4-17 («Զրահապատ...»): Կիսատողերը, որոնք մեծ մասամբ 6-վանկանի են, ձեռք են բերում արտասանական ինքնուրույն արժեք և դառնում դիթմի կարևորագույն գործոնը: Կիսատողերում ուժեղ շեշտը դառնում է այն կիզակետը, որի շուրջ համախմբվում, կազմակերպվում են մյուս՝ անշեշտ վանկերը: «Մահվան տեսիլ»-ն արդեն հաստատում է տաղաչափական միանգամայն նոր որակ. այստեղ հանդիպադրվում ու զուգակցվում են երկու տարբեր համա-

կարգեր. պոեմի «Մուռք»-ը ամբողջովին գրված է ազատ ոտանավորի սկզբունքներով. տողերը բավական երկար են, առանց ներքին հստակ բաժանումների: Տորը հանդես է գալիս իբրև միաձուլ ամբողջություն՝ արտաբերվելով մեկ շնչով: Սակայն «Մուռք»-ից հետո հետաքրքիր ձևով փոխվում է պոեմի տաղաչափական կառուցվածքը. տողերն ավելի կարճ են դառնում, և դրանցում ի հայտ են գալիս որոշակի կարգավորվածություն, ներքին ռիթմ, նաև, ինչ-որ չափով, շեշտերի կայունություն: Այդ փոփոխությունը արդյունք էր ռիթմա-տաղաչափական լուրջ փոխարկման. ազատ ոտանավորն իր տեղը զիջում է համաշեշտին, որը, սակայն, այստեղ ձեռք է բերում ռիթմական միանգամայն նոր երանգներ, որոնցով էպոսն տարբերվում է Չարենցի՝ մինչ այդ կիրառած համաշեշտ չափերից: Ավելի կարճ (մեծ մասամբ՝ եռաշեշտ) տողերի փոխարեն այստեղ տողամիջյան հատած ունեցող վեցաշեշտ տողեր են: Պոեմներից երկուսը՝ «Գալիքի որմնադիրները» և «Համայնական դաշտերի սերմնացանները», նույնպես գրված են ազատ ոտանավորի սկզբունքով, սակայն այս գործերում բանաստեղծը նաև զուգորդել է ամենատարբեր չափեր:

Շարքը եզրափակող վերջին՝ «Աքիլլե՛ս, թե՛ Պյերո» պոեմը գրված է այսպես կոչված «պոլիմետրիկ» եղանակով. այստեղ մեծ մասամբ ազատ չափեր են, կան նաև տողեր, որոնք իրենց ռիթմով հիշեցնում են համաշեշտ ոտանավորի շեշտադրությունը, իսկ վերջին հատվածը, որը հուզականորեն առավել հագեցած մասն է, ձգտում է կանոնիկ, ավանդական չափերի, մասնավորապես՝ 10/5+5/վանկանի տողերի:

Այսպիսով, «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում Չարենցն օգտագործել է տաղաչափական ամենատարբեր ձևեր ու չափեր՝ սկսած ավանդական-վանկայինից մինչև ազատ ոտանավորի տարաբնույթ տեսակները: Դրանք հաճախ իրենցից ներկայացնում են միջանկյալ, անցումային ձևեր՝ վանկայինից դեպի համաշեշտ կամ համաշեշտից դեպի ազատ և այլն: Ընդ որում, դրանք նաև ակնառու կերպով ցուցադրում են այս կամ այն տաղաչափական երևույթի ձևավորման գործընթացը անցումային օղակների միջոցով:

## **2.8 ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՏԱՂԱՋԱՓԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐՆ ՈՒ ՉԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ**

Տաղաչափության տեսանկյունից հետաքրքիր նյութ է տալիս 1990-ականներին և դրանից հետո ստեղծված արևելահայ պոեզիան, որը մի կողմից զարգացնում էր 1960-ականների բանաստեղծական նոր սերնդի մշակած որոշ միտումներ, մյուս կողմից փորձում էր գտնել իր ուրույն ասելիքը՝ նոր ժամանակների ոգուն և վերափոխումներին համահունչ: XX դարի սկզբներից ազատ ոտանավորը լայն տարածում էր գտել ողջ համաշխարհային պոեզիայում՝ արժանա-

նայով ավանդական ձևերի հետևորդների սուր քննադատությամբ<sup>10</sup>: Նույն միտումները դրսևորվում են նաև հայ պոեզիայում. Հ. Էդոյանը, Հովհ. Գրիգորյանը, Ա. Արամը, Մ. Պետրոսյանը, Վ. Գրիգորյանը, Ա. Քոչինյանը, Դ. Հովհաննեսը ստեղծագործում են ազատ ոտանավորի տարբեր ձևերով (երկար կամ կարճառոտ տողեր, տողասկզբի կրկնություններ, բազմաշաղկապություն, տողանցների հատուկ ընդգծում, հրաժարում կետադրական նշաններից և մեծատառերից և այլն): Երբեմն վեռլիբրը մոտենում է արձակ բանաստեղծությանը: Հ. Էդոյանի «Կյանքի մասին» բանաստեղծությունն իրականում մտահղացված է իբրև այդ երկուսի խառնուրդ. տողը հաճախ այնքան է երկարում, որ վերածվում է մի ամբողջ պարբերության:

Վերջին տասնամյակներին հետաքրքիր տեղաշարժեր են տեղի ունենում նաև վանկական ոտանավորում: Լայն տարածում ունեցող չափերի հետ մեկտեղ աննախադեպ մեծ կիրառություն են ստանում նաև տողերի այնպիսի զուգորդումներ, որոնք մեր նախորդ շրջանի պոեզիայում ընդունված չեն եղել կամ շատ հազվադեպ են կիրառվել: Սա կապված էր վեռլիբրի լայնածավալ «ներխուժման», պոետական մտածողության տարածքների «գրավման» հետ, և բնական է, որ վանկական ոտանավորը պետք է փորձեր ընդլայնել իր շրջանակները՝ հարմարվելով պոեզիայի համատարած «ազատականացմանը»: Եթե մեր դասական վանկական ոտանավորում գերակշիռ տեղ էին զբաղեցնում 3, 4 և 5-վանկանի անդամներով կառուցված տողերը, իսկ 6-վանկանի երկար անդամները հանդես էին գալիս ավելի հազվադեպ, ապա նոր ժամանակների վանկական պոեզիան մի աննախադեպ մղումով հակվում է դեպի երկար անդամներով տողերը՝ կարծես փորձելով բանաստեղծական խոսքը մերձեցնել ազատ ոտանավորին: Սկսում է լայն տարածում ստանալ 12/6+6/-վանկանի տողաչափը, որը հնարավորություն է ստեղծում ազատորեն շարադրելու մտքերը, հատածների բավականաչափ մեծ հեռավորությունը նաև որոշակիորեն «կտրում է» ռիթմի արագությունը և խոհականությունը հաղորդում խոսքին: Վանկական ոտանավորի շրջանակներում սկսում են գերիշխող դառնալ կամաչափ ձևերը, և սա նույնպես բանաստեղծության «ազատականացման» շրջանակներում էր: Համաշեշտ ոտանավորը, որը մեր պոեզիա էր մուտք գործել XX դարասկզբին և Չարենցի ստեղծագործության մեջ հասել իր բարձրակետին, նոր սերնդի բանաստեղծների մոտ շարունակում է մնալ քնարական արտահայտչաձևերից մեկը:

Այսպիսով, վերջին տասնամյակներին հայ պոեզիան իր տաղաչափական սկզբունքներով մի կողմից սերտորեն կապված է ավանդական-կանոնիկ ձևերի հետ, մյուս կողմից մեծ չափով նորարարական է՝ նոր ձևերի շարունակական որոնումներով: Բանաստեղծական խոսքը, ձեռք բերելով ինտոնացիոն և

<sup>10</sup> Ст'я **Эткинд Е.**, Поэзия и перевод, М.-Л., «Советский писатель», с. 317.

իմաստային նոր որակներ, ներկայանում է միանգամայն նոր տեսքով՝ ձևավորելով նաև նրա հետագա զարգացման տեսլականը:

## ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

### ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԱՏՐՈՖԻԿԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐ

#### 3.1. ՉԱՓԱԾՈՅԻ ԱՏՐՈՖԻԿԱԿԱՆ ԴԱՍԱԿԱՐԳՄԱՆ ԽՆԴԻԻ ՇՈՒՐՋ

*Տուն (ստրոֆա)* հասկացության առավել գիտական և հստակ տարբերակման բանալին կարելի է գտնել Բ. Տոմաշևսկու աշխատություններում: Այն թերևս ամենաընդունելի մոտեցումն է, և չափաճոյի ստրոֆիկական վերլուծության ընթացքում նպատակահարմար ենք համարում առաջնորդվել գերազանցապես դրանով: Նախ, Տոմաշևսկին տան կարևորագույն պայման է համարում փակ պարբերաշրջան լինելը (տան ցիկլիկ բնույթը), որի սահմաններում էլ իրագործվում է տողերի միակցումը: Տան առկայությունը նա պայմանավորում է երեք գործոնով՝ 1) **հանգը**, որը նա կոչում է *կապալեկտիկա* (տարբեր բնույթի վերջավորությունների որոշակի հաջորդականություն) և հնարավոր է համարում տան կառուցումը միայն կատալեկտիկայի հիմքի վրա, 2) **տարաչափ տողերի որոշակի հաջորդականությունը** (ոտքերի կամ վանկերի տարբեր քանակով), 3) **տների ռիթմական-հնչերանգային ավարտունությունը**: Այս վերջին սկզբունքից շեղումը ենթադրում է *տնային տողանց*, ինչը բավականին հազվադեպ երևույթ է<sup>11</sup>: Ռիթմահնչերանգային ավարտունությունը շատ կարևոր գործոն է և երբեմն դառնում է տան տարբերակման հիմնական չափանիշը: Այսպես, միայն առաջին երկու հատկանիշների հիման վրա հաճախ դժվար է լինում տարբերակել տան սահմանները: Եվ այս դեպքում օգնության է գալիս հենց այդ երրորդ գործոնը, որն էլ դառնում է տան հիմնական բնորոշիչը, իսկ տնային տողանցների առատությունը արդեն հուշում է, որ չկա ռիթմահնչերանգային ավարտունություն, հետևաբար, մենք գործ ունենք ստրոֆիկական ավելի մեծ կառույցների հետ, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից:

Մեր կարծիքով չափաճոյի տնային կառույցի քննության ժամանակ պետք է առաջնորդվել տարբերակման հետևյալ սկզբունքներով.

1) **Տնային** (ստրոֆիկական) կառույցներ: Այստեղ մտնում են հավասարատուն չափաճո երկերը, ինչպես նաև միատուն կառույցները, եթե դրանք ունեն շարահյուսական-հնչերանգային ավարտունություն և հանգավորման հստակ համակարգ: Այս խմբի մեջ պետք է մտցնել նաև այսպես կոչված թաքնված ստրո-

<sup>11</sup> См. у Томашевский Б. В., СТИХ и ЯЗЫК, М-Л, ГИХЛ, 1959, с. 206-213.

ֆիկան, որտեղ տները գծապատկերային բաժանումներ չունեն, սակայն ունեն հանգավորման հստակ համակարգ և շարահյուսական ավարտունություն:

2) **Ոչ տնային** (աստրոֆիկ) կառույցներ (ոմանք առաջարկում են նաև *ապպարնային ուրանավոր* եզրույթը): Այստեղ մտնում են որևէ սկզբունքով մասերի չբաժանված բանաստեղծությունները (սրանք, ի դեպ, պետք է տարբերել միատուն բանաստեղծություններից): Այս խմբի մեջ պետք է մտցնել նաև չափածո այն երկերը, որոնք թեև բաժանված են որոշակի հատվածների, բայց այդ հատվածները խիստ տարբեր են իրենց կառուցվածքով, աչքի չեն ընկնում որևէ հստակ հատկանիշով և, հետևաբար, ուսանավորում դիժմական դեր չունեն: Այդ հատվածները կարելի է անվանել ուսանավորի *մասեր* կամ *հնչերանգային պարբերույթներ*: Կից հանգավորմամբ գրված չափածո երկերը (եթե դրանք, իհարկե, հստակ առանձնացված երկտող տներ չեն) նույնպես պետք է դասել աստրոֆիկ կառույցների շարքը:

3) **Միջանկյալ ձևեր**: Սրանք իրենց բնույթով կարող են շատ բազմազան լինել և իրենց հերթին բաժանվել մի քանի ենթատեսակների: Այսպես, միջանկյալ ձևերի մեջ են մտնում *պոլիսպրոֆիկ* (կամ *հեպտոսպրոֆիկ*) կառույցները (Մ. Գասպարովի առաջ քաշած տերմինով՝ *սպրոֆոիդներ*): Այստեղ կարող են ընդգրկվել նաև տարաբնույթ տներ ունեցող բանաստեղծությունները, ինչպես նաև՝ տնային ու ոչ տնային կառույցների զուգադրումները, հանգավորման եղանակով ու տողերի քանակով նույնական, բայց իրենց չափով տարբեր տողեր ունեցող տները: Այս միջանկյալ ձևերը ռուս գրականագիտության մեջ ստացել են ամենատարբեր անվանումներ. օրինակ՝ *ստանսներ* (տողերի քանակով նույնական, սակայն հանգավորմամբ տարբեր տներ), *ազապ ստանսներ* (ո՛չ տողերի քանակով, ո՛չ էլ հանգավորմամբ չնույնացող, սակայն, այնուհանդերձ, իբրև փակ կառույցներ առանձնացող տներ):

4) Բանաստեղծական **կայուն ձևերը**՝ իրենց դասական և ոչ դասական դրսևորումներով:

### **3.2. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՅՈՒՆ ՁԵՎԵՐԻ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ (ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՊՈՆԵՂԻԱՅԻ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)**

Բանաստեղծության կայուն ձևերը, առաջանալով ազգային տարբեր գրականություններում և տարբեր ժամանակաշրջաններում, իրենց կառուցվածքում ընդգրկում են փիլիսոփայական որոշակի հայեցակարգ: Այդ ձևերի առաջացման ակունքները շատ տարբեր են. կան անտիկ պոեզիայից ավանդված ձևեր (մոնոստիքոս, դիստիքոս և այլն), միջնադարյան Եվրոպայում, հատկապես Իտալիայում և Ֆրանսիայում առաջացած բանաստեղծական տեսակներ (սոնետ, տրիոլետ, բալլադ, ռոնդո, ռոնդել և այլն), Մերձավոր Արևելքի երկրներում (ռուբայի, բեյթ, գազել, մուխամմազ) կամ Հեռավոր Արևելքում առաջացած ձևեր (թանկա, հոքու): Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի բանաստեղծական ապրումի և տրամադրության կառուցման որոշակի սկզբունքներ, որոնք բնորոշ են միայն

այդ ձևերին և չեն կարող արտահայտվել բանաստեղծական սովորական կառույցի շրջանակներում:

Բանաստեղծության կայուն ձևերի մուտքը հայկական պոեզիա ունի երկու հիմնական աղբյուր՝ արևելյան և եվրոպական, ընդ որում, արևելահայ հատվածում դրանք հաճախ միջնորդավորվել են ռուսական պոեզիայով: Չարենցի պարագայում հատկապես մեծ է եղել ռուս սիմվոլիստ և ֆուտուրիստ պոետների ազդեցությունը: Մյուս կողմից, այդ հարցում նա նաև եղավ Վահան Տերյանի անմիջական ժառանգորդը, որի պոեզիայում հատկապես սոնետը, տրիոլետը և գազելը հասան հղկվածության բավական բարձր աստիճանի: Բանաստեղծական որոշ ձևեր, հատկապես դիստիքոսները Չարենցը գրել է Գյոթեի անմիջական ազդեցությամբ: Այստեղ պետք է հավելել նաև Թումանյանի փորձը, որի քառյակներից շատերը իսկական արևելյան ռուբայիներ են և իրենց մշակվածությամբ ու ձևի կատարելությամբ Չարենցի համար եղել են ոգեշնչման ու ընդօրինակման աղբյուր:

Արևելյան պոեզիայի կայուն ձևերի՝ *գազելի* և *ռուբայու* հանդեպ Չարենցի հետաքրքրությունն ի հայտ է եկել դեռ 10-ական թթ.: Իր առաջին ժողովածուներից մեկում՝ «Ծիածան»-ում, երիտասարդ բանաստեղծը զետեղել է եռատուն փոքրիկ գազելների մի ամբողջ շարք: 20-ական թթ. գրված «Տաղարան» շարքում Չարենցը կիրառել է սայթաթնվյալ և արևելյան աշուղական տաղերի մի շարք հանրահայտ ձևեր՝ ռուբային, գազելը և այլն: Նա հաճախ է օգտագործում նաև աշուղական գազելների այն հնարքը, երբ վերջին բեյթում հիշատակվում է հեղինակի պոետական անվանումը: Ե. Չարենցի մյուս գազելները՝ «Մորս համար գազել»-ը, «Դու իմ գարնան առավոտ, ինչպե՞ս կանչեմ քեզ հիմա», «Հիմա հիշում եմ բոլոր օրերս հին ու անցած», ակնհայտորեն կրում են Տերյանի գազելների, մասնավորապես՝ «Եկան օրեր ու անցան, ու ինձ ոչինչ չմնաց» գազելի ազդեցությունը, որի ոչ միայն տողաչափը, այլև անգամ բառապաշարի որոշ շերտեր, ըստ էության, փոխառված են:

Ավելի ուշ շրջանում բանաստեղծը նույնպես անդրադարձել է արևելյան պոեզիայի ձևերին, մասնավորապես որակական նոր աստիճան է 1926թ. գրված «Դուբայաթ»-ը, որի 44 ռուբայիներն ունեն ընդգծված փիլիսոփայական բովանդակություն և գրողի կենսափորձի յուրօրինակ հանրագումարն են: *Դուբայու* կառուցվածքում կարևոր դեր են կատարում տողերում կրկնվող հանգերն ու *ռեդիֆը*, իսկ անհանգ տողը նպաստում է թեմայի զարգացմանը: Այս նույն մոտեցմամբ կարելի է բացատրել նաև գազելի կառուցվածքի «փիլիսոփայությունը»: Ինչպես հայտնի է, ռուբայու 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերի վերջում կրկնվում է ինչ-որ բառախումբ, որն ամփոփում է բանաստեղծության հիմնական իմաստը. եռակի կրկնությունը հնարավորություն է տալիս է՛լ ավելի ընդգծելու ու ամրագրելու այդ իմաստը: Երրորդ՝ անհանգ տողն ունի, այսպես կոչված «չարդարացված սպասումի» ներգործություն, երբ ընթերցողը կամ ունկնդիրը սպասում է նույն բառախմբի և հանգի կրկնությանը, բայց նրան անսպասելիորեն մատուցվում է մեկ

այլ բան: Ռ. Յակոբսոնը, որը ներմուծել է «չարդարացված սպասումի» հասկացությունը, գրում է. «...և՛ տաղաչափության, և՛ հոգեբանության պլանում ձևավորվում է վարձատրվածության զգացողություն անսպասելից, որն ընթերցողի մոտ առաջանում է «ակնկալիքի» հիմքի վրա. անսպասելին ու սպասվածը անհնար է պատկերացնել առանց մեկը մյուսի»<sup>12</sup>: Իր նամակներից մեկում Չարենցը շատ դիպուկ բացատրում է ռուբայու կառուցվածքի յուրահատկությունը. «...Ռուբայիներում ամենազվապիտուկը (ձևի տեսակետից) այն է, որ հանգերը, հատկապես չորրորդ, եզրափակիչ տողում, առանձնապես դիպուկ հնչեն, հակառակ դեպքում հանգը կորչում է կրկնություններում և դրանով իսկ քառատողից ստացվում է թերավարտ, աղոտ տպավորություն»<sup>13</sup>: Շատ տաղագետների կարծիքով գազելն առաջացել է հենց ռուբայու ընդլայնման արդյունքում (ռուբային ունի *աօա* կառուցվածքը, գազելը՝ *աօ օա օա օա...*) և դրսևորում է զարգացման գրեթե նույն տրամաբանությունը: Արևելյան ձևերից Չարենցը կիրառել է նաև ճապոնական *թանկաների* ու *հոքուների* (հայկու) բանաստեղծական տեսակը:

Եվրոպական բանաստեղծության կայուն ձևերը, մասնավորապես՝ իտալական *սոնետն* ու *գրիոլետտը* Չարենցն սկսել է կիրառել 20-ական թթ. սկզբներից: Ի դեպ, այդ տարիներին տրիոլետն իր ձևով նրան կարծես ավելի հոգեհարազատ է եղել, և միայն իր կյանքի վերջին շրջանում՝ 1930-ական թթ., բանաստեղծն սկսում է առավել հաճախ դիմել սոնետին՝ աստիճանաբար հղկելով և մշակելով այն: Չարենցը կիրառել է սոնետի ամենատարբեր ձևեր, որոնք մինչ այդ անծանոթ էին արևելահայ պոեզիային, ինչպես, օրինակ, *պոչավոր սոնետը*: Հանդիպում են նաև *անգրուխ սոնետի* օրինակներ, որոնք բաղկացած են մեկ քառատողից և երկու եռատողերից: Կան նաև *կիսավոր սոնետներ*՝ երկու քառատողով և մեկ եռատողով, և այլն: Ինքնատիպ են նրա «Վալերի Բյուսոլվին» (1934), «Ինչպես հնում վկան այն՝ Նարեկացին...» (1936), «Դոֆին նայիրական» վերնագրով սոնետների շարքը՝ նվիրված Աղասի Խանջյանի հիշատակին, «Անառակ որդին» և այլն: *Ռոնդոն* նույնպես որոշակի տեղ ունի Ե. Չարենցի պեզիայում. հետաքրքիր են Մուսային նվիրված երկու ռոնդոները (1937), որտեղ առաջին տողերի սկզբնամասի երեքանգամյա կրկնությունը («Մաքուր իմ սեր», «Քույր իմ քարե») յուրաքանչյուր դեպքում բերում է իմաստի ու տրամադրության նոր երանգներ:

### 3.3. ՀԱՅՎԱԿԱՆ ՍՈՆԵՏԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայկական պոեզիայում սոնետի սկզբնավորումը կապվում է Մխիթարյան բանաստեղծների անվան հետ: «Տաղը Մխիթարյան վարդապետաց»

<sup>12</sup> Якобсон Р., Лингвистика и поэтика// В кн. Структурализм «за» и «против». Сборник статей, Под ред. Е. Базины, М., Полякова, сс. 193-230, М., «Прогресс», 1975, с. 211.

<sup>13</sup> Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, Հ. 6, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 440:

եռահատոր ժողովածուում ընդհանուր թվով ներկայացված են շուրջ 40 սո-  
նետներ, որոնք պատկանում են երեք հեղինակների՝ Ա. Բագրատունուն, Մ.  
Ջախջախյանին և Էդ. Հյուրմյուզյանին: Բանաստեղծության այս տեսակը Մխի-  
թարյաններն անվանել են *նուագ*, որը իտալերեն «սոնետ» բառի առաջին,  
նախնական թարգմանությունն էր մեզանում: Մխիթարյանների որդեգրած բա-  
նաստեղծական սկզբունքների անմիջական ազդեցությամբ են գրված նաև Մ.  
Պեշիկթաշյանի երկու գրաբար սոնետները («Առ աստուածապատի տեր...  
նուագ», «Նուագ ի մահն Յիսուսի»): Սոնետի մի քանի օրինակ հանդիպում ենք  
նաև Ղ. Ալիշանի բանաստեղծական ժողովածուներում:

Հետագա տասնամյակներին՝ XIX դարի 80-ականներից մինչև XX դա-  
րակիզբը, արևմտահայ պոեզիայում սոնետն աստիճանաբար աշխուժանում է և  
կայուն դիրքեր նվաճում՝ դառնալով բանաստեղծների ամենասիրված ձևերից  
մեկը: Սոնետներ են գրում Ա. Չոպանյանը, Թ. Թերզյանը, Ինտրյան, Ա. Հարութ-  
յունյանը և այլք: Սիմվոլիստական պոեզիայի հետ առնչություններով էր պայմա-  
նավորված նաև մեր մեծագույն քնարերգուներից մեկի՝ **Մ. Մեծարենցի** հետա-  
քրքրությունը սոնետի հանդեպ, որը նա անվանում է «ծայնյակ»: Ինքնատիպ ու  
զեղեցիկ են նաև **Ռ. Սևակի** սոնետները: Նա գրել է ոչ միայն սովորական, այլև  
«պոչավոր» սոնետներ, որտեղ, ինչպես Մեծարենցի մոտ, վերջին՝ 15-րդ տողը  
առաջինի կրկնությունն է: Հատուկ ուշադրության են արժանի **Դ. Վարուժանի**  
սոնետները, որոնք, ճիշտ է, թվով փոքրաթիվ են (շուրջ 10), բայց կարևորագույն  
տեղ ունեն նրա բանաստեղծական համակարգում: Արևմտահայ և ընդհան-  
րապես հայ պոեզիայում չի եղել սոնետի ավելի մեծ նվիրյալ, քան **Վ. Թեքեյանը**:  
Նրան իրավամբ անվանել են «հնչյակների արքա», քանի որ բանաստեղծական  
բոլոր ձևերից նա նախապատվությունը տվել է հատկապես սոնետին: Նրա  
«Հրաշալի հարություն» (1914) ժողովածուի 151 բանաստեղծություններից 92-ը  
սոնետներ են:

Արևմտահայ պոեզիայի յուրօրինակ «սոնետային» ավանդույթը փո-  
խանցվում է նաև սփյուռքահայ բանաստեղծությանը, որտեղ այն բավական կա-  
րևոր տեղ է գրավում: Սոնետով ստեղծագործել են Վ. Թաթուլը, Վ. Շուշանյանը,  
Ա. Երկաթը, Մ. Իշխանը, Վ. Վահյանը, Մ. Մանուշյանը, Սեման (Գ. Աթմաճյանը),  
Ա. Սրապյանը, Ս. Տերունյանը, Զ. Մելքոնյանը, Ա. Թերզյանը, Վ. Մավյանը և  
այլք: Սփյուռքահայ սոնետի ամենատարածված թեմաներն էին կորցրած հայրե-  
նիքի, ծննդավայրի կարոտը, ազգապահպանման և գոյաբանական խնդիրների  
արծարծումները:

Այն շրջանում, երբ արևմտահայ պոեզիան տառացիորեն «ողողված էր»  
սոնետներով, բանաստեղծական այդ ձևն իր առաջին վեհերոտ քայլերն էր կա-  
տարում արևելահայ իրականության մեջ: Արևելահայ սոնետի առաջին օրինակ-  
ները տեսնում ենք **Ա. Ծատուրյանի** պոեզիայում. 1880-ական թթ. գրած իր բա-  
նաստեղծություններից երկուսը նա վերնագրել է *սոնետ*, սակայն ընտրել է այդ  
ձևի ավելի պարզեցված, այսպես կոչված անգլիական տարբերակը (երեք քառա-

տող և մեկ երկտող): Այդ շրջանից սկսած՝ սոնետներ է գրում նաև **Հովհ. Հովհաննիսյանը**: Արևելահայ պոեզիայում սոնետի նկատմամբ հետաքրքրությունը կտրուկ աճում է XX դարասկզբին: Իր ստեղծագործական ամենավաղ շրջանից սկսած՝ **Վ. Տերյանը** դիմել է բանաստեղծության այս ձևին. «Աթենշաղի անուրջներ» առաջին՝ 1908 թ. հրատարակության մեջ նա զետեղել էր յոթ բանաստեղծություն՝ «Սոնետ» վերնագրով, սակայն չորս տարի անց՝ 1912 թ., տպագրած «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորում «Աթենշաղի անուրջներ» շարքից «Սոնետ» վերնագիրն ընդհանրապես բացակայում է, և միայն երեք բանաստեղծություն կա, որ իսկապես սոնետ են: Պատճառն այն էր, որ Տերյանը շատ խստապահանջ էր բանաստեղծական այդ տեսակի հանդեպ և կարծում էր, որ իսկական սոնետը չպետք է շեղվի իտալական և ֆրանսիական ձևերից, այն է՝ քառատողերում լինի ընդամենը երկու հանգ, ցանկալի է՝ օղակաձև հանգավորմամբ, իսկ եռատողերում (կամ վեցատողում)՝ գերազանցապես երեք հանգ: Հետևելով այս կայուն սկզբունքին՝ նա փորձում էր գրել հենց այդպիսի «կատարյալ» սոնետներ՝ չշեղվելով հանգավորման որոշակի ձևից և բանաստեղծությունը կառուցելով իբրև թեմատիկ-գաղափարական կուռ ամբողջություն: Ըստ էության, կարելի է ասել, որ արևելահայ սոնետի բուն պատմությունն սկսվում է հենց Տերյանից, և դա է նաև պատճառը, որ նա այդպիսի ջանադիր, հաճախ գուցե ավելորդ բժախնդրությամբ է մոտեցել բանաստեղծական այդ ձևին՝ փորձելով հնարավորինս «ճիշտ» և «կանոնիկ» կերպով կառուցել այն: Եվ նաև այդ պատճառով նա Վ. Սուրենյանցին քննադատել է Շեքսպիրի սոնետներից մեկի թարգմանության համար<sup>14</sup>: Այս առումով Տերյանի անմիջական ժառանգորդը եղավ **Ե. Չարենցը**, որի պոեզիայում նույնպես հանդիպում ենք սոնետի ամենատարբեր տեսակների:

Սոնետը, որը կանոնիկ ձև է և պահանջում է հստակ մշակվածություն, թվում է, պետք է առհասարակ դուրս մնար բանաստեղծական հախտուն երևակայություն ու մտքի գերարագ ընթացք ունեցող **Պ. Սևակի** պոեզիայից: Սակայն, որքան էլ զարմանալի է, նա իր ուժերը փորձել է նաև բանաստեղծական այս ձևում՝ ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում գրելով 40 սոնետներից բաղկացած մի ամբողջ շարք, որոնցից մեզ է հասել 38-ը: Այդ սոնետները, իհարկե, գեղարվեստական բարձր արժեք չունեն, և սա է, անխոս, պատճառը, որ դրանք ընդգրկված չեն Սևակի երկերի վեցհատորյակում և միայն 1985 թ. լույս են տեսել «Մուտք» վերնագրով ժողովածուում: Այնուհանդերձ, այդ սոնետները հետաքրքիր և արժեքավոր են Պ. Սևակի պոետական որոնումների ընթացքը բացահայտելու առումով:

Սոնետի նորոքյա վերածնունդը հայկական պոեզիայում տեղի է ունենում 1970-ական թվականներից, և այդ վերածնունդն առաջին հերթին կապվում է

---

<sup>14</sup> Տե՛ս՝ **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հատ. 4, Եր., 1979, էջ 295:

**Հենրիկ Էդոյանի** անվան հետ: Այս շրջանում սոնետի աշխուժացումը կարելի է դիտել իբրև «ազատ ոտանավորի յուրատեսակ հակոտնյա» կամ հակազդեցություն: Սակայն այդ հակազդեցությունը տվյալ դեպքում դրսևորվում էր հենց այն նույն բանաստեղծի գեղարվեստական պրակտիկայում, ով նախընտրություն էր տալիս ազատ ոտանավորին: Էդոյանի «Անդրադարձումներ» (1977) ժողովածուն բացվում է «Սոնետների պսակ» շարքով. սա մեր պոեզիայում սոնետների պսակի առաջին փորձն էր և, որպես այդպիսին, բավական հետաքրքիր: Այդ նույն ժամանակաշրջանում սոնետին են անդրադառնում նաև մի շարք այլ բանաստեղծներ՝ Ա. Մարտիրոսյանը, Ա. Դավթյանը, Ա. Ղազարյանը և այլք:

### **3.4. ՀԱՅ ԿԼԱՍԻՑԻՍՏԱԿԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՏՐՈՖԻԿԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Մխիթարյան բանաստեղծների պոետական ժառանգությունն այսօր մեզ համար հետաքրքիր է ոչ այնքան գաղափարական-բովանդակային տեսանկյունից, որքան նոր ձևերի որոնման և հաստատման առումով: Եթե տաղաչափական ձևերի մեջ Մխիթարյանները փորձում էին պահպանել մեր պոեզիայի ավանդական չափերը, ապա բանաստեղծության տնային կառույցների հարցում նրանք հաճախ ձգտում էին նորարարության՝ հանգավորման ամենատարբեր եղանակներով: Բանաստեղծության մի շարք ձևեր, ինչպես, օրինակ, սոնետը (*նուագ*) մեր պոեզիայում առաջինը կիրառել են հենց Մխիթարյանները:

«Տաղը Մխիթարյան վարդապետաց» եռահատոր ժողովածուում ընդգրկված բանաստեղծությունների, ինչպես նաև Ղ. Ալիշանի՝ «Նուագք» վերնագրով կլասիցիստական հատորների տնային պատկերը հետևյալն է. Մխիթարյան բանաստեղծների ժողովածուներում *երկտող տներով* ընդամենը երկու բանաստեղծություն կա, այն էլ՝ միայն Բագրատունու մոտ: Սակայն խոսքը գծապատկերային բաժանումներ ունեցող երկտող տների մասին է, այնինչ ժողովածուներում շատ են կից հանգավորում ունեցող ապատնային (աստրոֆիկ) կառույցները, որոնք մի շարք դեպքերում կարելի է դիտարկել իբրև գծապատկերային բաժանումներ չունեցող երկտող տներ: Կան նաև *եռատող տներ*՝ հանգավորված ամենատարբեր ձևերով, սակայն Մխիթարյանները չեն ստեղծագործել տերցիններով, որոնք իտալական պոեզիայում եռատող տների ամենատարածված տեսակն էին: *Քառատող տների* գերակշիռ մասն ունի խաչաձև և կից հանգավորում, իսկ օղակաձև հանգավորումը երևան է գալիս Մխիթարյանների տաղերի միայն երրորդ հատորում՝ Էդ. Հյուրմյուզյանի մոտ: Ավելի ուշ այն կիրառել է նաև Ղ. Ալիշանը: *Հնգատող տները* հաճախ հանդես են գալիս իբրև քառատող տների տարբերակներ, որոնք ընդլայնված են մեկ լրացուցիչ տողով: *Վեցատող տներն* էապես ավելի շատ են, քան հնգատողերը: Մխիթարյան բանաստեղծները կիրառել են վեցատողերի ավելի պարզունակ ձևեր, քան այդ նույն ժամանակաշրջանի եվրոպական պոեզիայում: Մխիթարյանների բանաստեղծական ժառան-

գուրջան մեջ հանդիպում ենք *ութապողդ տների*, սակայն իտալական պոեզիայում լայն տարածում գտած օկտավը (abababcc) և սիցիլիանան (abababab) չեն կիրառվել, չնայած դրանք տարածված էին հատկապես իտալական վերածննդի և կլասիցիզմի գրականության մեջ (Արիոստո, Տասսո և ուրիշներ): Մխիթարյանների ութատող տներն ավելի շուտ երկու քառատողերի պարզ միացություն են իմաստային մեկ պարբերության մեջ, որի վրա էլ հիմնվում է տունը: *Իննապողդ տներից* ավելի մեծ տների Մխիթարյանների հատորներում չենք հանդիպում: Փոխարենը բավական մեծ թիվ են կազմում այսպես կոչված *ապապրնային* (աստրոֆիկ) կառույցները, որոնք ընդգրկում են Մխիթարյանների բանաստեղծական ժառանգության գրեթե կեսը: Աստրոֆիկ բանաստեղծությունները կա՛մ ունեն ամենատարբեր չափերի հատվածներ (դրանք տներ չի կարելի համարել, քանի որ չունեն պարբերական կրկնություն), կա՛մ ընդհանրապես մասերի բաժանված չեն և զարգանում են շղթայական հանգավորմամբ: Մխիթարյան բանաստեղծների մոտ բավական շատ են նաև այսպես կոչված «բռնահանգ» և «բռնակարգ» բանաստեղծությունները: Այս դեպքում ինչ-որ մեկի կողմից բանաստեղծություն գրելու համար առաջարկվում էին պատրաստի հանգեր: Այդ նույն հանգերով ստեղծվում էին մի քանի, հաճախ տասնյակ գործեր, երբեմն բանաստեղծները դրանցով մրցության մեջ էին մտնում, պատասխանում միմյանց նույն այդ հանգերով:

### **3.5. ԲԱԼԼԱԴԻ ԺԱՆՐԻ ՍՏՐՈՖԻԿԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՄԱՆ ՁԵՎԵՐԸ ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ (ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԵՎ ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ԲԱԼԼԱԴՆԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)**

Հայկական բալլադը սկզբնավորվել է XIX դարի վերջին (թեև ոմանք դրա ակունքները տեսնում են Խ. Աբովյանի «Պարապ վախտի խաղալիք»-ում) և մեծ չափով պայմանավորված էր ռուս և եվրոպական գրականության մեջ այդ ժանրի աշխուժացմամբ, ժողովրդական խորհրդավոր, ֆանտաստիկ պատմությունների նկատմամբ ռոմանտիկական հետաքրքրության դրսևորմամբ, համաշխարհային գրականության հսկաների՝ Բայրոնի, Շիլլերի, Գյոթեի, Պուշկինի, Լերմոնտովի կողմից բալլադային ավանդույթի արմատավորմամբ: Հովի. Թումանյանի բալլադների թռուցիկ քննությունն անգամ ցույց է տալիս, որ թեպետ բանաստեղծը ծանոթ է եղել Գյոթեի, Շիլլերի, Պուշկինի բալլադներին և կատարել է նրանցից թարգմանություններ, սակայն չի ձգտել պահպանել դրանց չափը: Թումանյանը նախընտրում է  $8/4+4/$  և  $7/4+3/$  տողաչափը, որն էլ ապահովում է պատումի դինամիզմը, սյուժեի զարգացման խորհրդավորությունն ու սրընթացությունը: Թումանյանի լավագույն բալլադներից մի քանիսը՝ «Ախթամարը», «Փարվանան» (բացի նախերգի հատվածից), «Լուսավորչի կանթեղը», գրված են հենց այս չափով: Նա հաճախ է կիրառում քառատող տունը՝ խաչաձև հանգա

վորմամբ, թեև միշտ չէ, որ քառասողերն ունեն գծապատկերային (գրաֆիկական) բաժանումներ: Տնային այդպիսի կառուցվածք ունեն «Ախթամարը», «Օրորոցագողը», «Որբը», «Հոգեհանը», «Կաջադականների ծագումը» և այլն: Բալլադներից շատերը, սակայն, գրված են խառը տներով, որոնցում մեծապես դրսևորվում է հերոսների երկխոսությունների միջոցով զարգացող դինամիկ, լարված սյուժե ձևավորելու թումանյանական վարպետությունը. այդպիսին են «Փարվանան», «Գառնիկ ախպերը» և այլն: Այդ երկերում խոսքն ավելի ազատ է, տները ձեռք են բերում շարահյուսական պարբերությունների արժեք: Թումանյանի բալլադների կեսից ավելին (35-ից 20-ը) ապատնային կառուցվածք ունի. դրանց թվում են «Չարի վերջը», «Հսկան», «Անբախտ վաճառականները», «Մի կաթիլ մեղրը», «Աղավնու վանքը» և այլն: Շատ բալլադներում Թումանյանը դինամիկ կերպով փոխում է ոչ միայն տների կառուցվածքը, այլև տողաչափը, և սա վկայում է, որ բանաստեղծն իրեն ամենևին չի կաշկանդել ընտրված որևէ չափի կամ տնային կառույցի շրջանակներում: Այսպիսի տարաբնույթ չափերի և տների համադրությամբ է գրված նաև «Գառնիկ ախպերը»: Բալլադում շարունակ փոխվում են և՛ տների չափը, և՛ տողաչափերը, ինչի շնորհիվ բանաստեղծը խուսափում է միապաղաղ պատումից և ներկայացնում սյուժեի դինամիկ զարգացումը:

Ավ. Իսահակյանն իր բալլադներում շատ հաճախ է կիրառել 11-վանկանի /4+4+3/ տողաչափը, որը լիովին ապահովում է պատումի հանդարտությունն ու հանդիսավորությունը: Այդ չափով են գրված «Հավերժական սերը», «Ասպետի սերը», «Բանաստեղծի երազը», «Ավգուստինոսի տեսիլքը», «Սոկրատեսը», «Հոտն ու հովիվը», որոնք պատկանում են Իսահակյանի լավագույն բալլադների թվին: Նշենք, որ Թումանյանն իր բալլադներում ընդհանրապես չի կիրառել այս տողաչափը: Ամփոփելով կարող ենք նշել հետևյալը. եթե եվրոպական, մասամբ նաև ռուսական բալլադն ավելի հակված էր տների կանոնիկության, ապա հայկական բալլադը (մասնավորապես՝ Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործական պրակտիկայում) դրսևորում է ստրոֆիկ ձևերի աննախադեպ բազմազանություն՝ խուսափելով տնային կուտ և համաչափ կառուցվածք ունեցող ձևերից:

### **3.6. ՀԱՆԳԻ ՌԻԹՄԱԿԱՆ ԵՎ ԱՏՐՈՖԻԿԱԿԱՆ ԴԵՐԸ (ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆԻ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)**

Համո Սահյանի պոեզիան ունի մի յուրահատուկ գրավչություն, որի գաղտնիքը թաքնված է ոչ միայն զգացմունքների անկեղծության, այլև տաղաչափական ձևերի ինքնատիպության մեջ: Սահյանը գտել է իր ուրույն ռիթմը, նոր շունչ հաղորդել հանգին ու բառին՝ հասնելով բանաստեղծական վարպետության անկրկնելի բարձունքների: Եվ այդ վարպետության անբաժանելի մասն են *սահյանական հանգերը*, որոնց քննությունը բացում է նրա պոեզիայի հետաքրքիր կողմեր: Կարելի է ասել, որ խորհրդահայ պոեզիայի ողջ պատմության մեջ Ե.

Չարենցից հետո ոչ մի հայ բանաստեղծ թերևս այդքան մեծ ուշադրության չի դարձրել չափածոյի հանգա-հնչյունային արտահայտչականությանը, որքան Համո Սահյանը: Բանաստեղծական մի ներքին բնագոյով նա գտնում է իր ուրույն չափն ու հանգը, որոնք ծնվում ու ձևավորվում են կարծես առաջին տողի հետ միասին՝ իբրև վերուստ թելադրված ռիթմ ու հնչյունախումբ: Դրանք մեծապես պայմանավորում են նաև նրա երկերի ստրոֆիկական կառուցվածքը: Ոչ սովորական, յուրահատուկ հանգեր գտնելու մղումը երևան է գալիս Սահյանի հենց առաջին ժողովածուներում: Դեռևս վաղ շրջանի գործերում դրսևորվում է Սահյանի նախասիրությունը իգական շեշտադրության հանդեպ: Այստեղ, սակայն, պետք է անել մի կարևոր դիտարկում. եթե Տերյանի և Չարենցի մոտ իգական հանգերը ռուս և համաշխարհային պոեզիայի որոշակի սկզբունքների յուրացման արդյունք էին, ապա Սահյանի հանգերի ակունքը առավելապես ժողովրդական պոեզիան էր, որի լեզվամտածողությունից և պատկերավորման միջոցներից մեծապես սնվում էր բանաստեղծը: Չարմանայի զուգադրությամբ իգական հանգեր են կիրառված Սահյանի գրեթե բոլոր լավագույն բանաստեղծություններում, իսկ շատերում անգամ կիսատողերն ունեն իգական ներքին հանգեր: Իգական և արական հանգերի կանոնավոր հերթազապությամբ (ալտերնանսի օրենքով) ստեղծված բավական մեծ թվով բանաստեղծություններ կան 1950-ական թթ. ժողովածուներում («Նաիրյան դալար բարդի», «Բարձունքի վրա», «Ծիածանը տափաստանում»), և ակնհայտ է, որ դրանց կիրառությունը որոշակիորեն գիտակցված ընտրության արդյունք էր: Այսպիսի բանաստեղծությունները հետաքրքիր ձևով զուգակցում են վանկական և վանկաշեշտական ոտանավորների ռիթմական սկզբունքները. տողերում և կիսատողերում կարևորված է ոչ միայն վանկերի թվի հավասարությունը, հատուկ ընդգծված է շեշտի դիրքը, ինչն ստեղծում է տոնիկական յուրահատուկ ռիթմականություն:

Համո Սահյանի պոեզիայում բավական պատկառելի թիվ են կազմում ամբողջովին իգական հանգերով գրված բանաստեղծությունները: Հայկական պոեզիային բնորոշ վերջահար շեշտերին փոխարինելու են գալիս նախընթաց շեշտերը, որոնք կոտրում են միօրինակությունն ու յուրահատուկ հմայք հաղորդում բանաստեղծական խոսքին: Այդպես են գրված «Երբ ամեն անգամ բացվում է օրը...», «Կանչ», «Իմ երգածը սար է...», «Քո շրթունքները Հայաստանոտ են...» և շատ այլ բանաստեղծություններ: Սահյանը կիրառել է նաև արևելյան պոեզիային և նրա մի շարք ձևերին (գազել, ռուբայի և այլն) բնորոշ հանգավորման հնարքներ. գերազանցապես իգական հանգեր ունեցող բանաստեղծություններում հանդես են գալիս նաև արական վերջավորությամբ տողեր, որոնք, սակայն, մնում են անհանգ՝ կոտրելով խոսքի միապաղաղությունը: Ինքնատիպ, բացառիկ հանգերի որոնումը դառնում է Սահյանի պոեզիայի տարերքը. իգական հանգերի կողքին աստիճանաբար երևան են գալիս նաև դակտիլային հանգեր, որոնք զուգակցվում են արականի հետ: Այդպիսի զուգադրումները հայկական

ոտանավորում, կարելի է ասել, շատ հազվադեպ են, բայց Սահյանի պոեզիայում դրանք բավական շատ են:

Սահյանին հարազատ է նաև *գազելի* բանաստեղծական տեսակի կիրառությունը: Նրա շատ գործեր իրենց կառուցվածքով, ըստ էության, գազելներ են, թեպետ դրանց տներն արտաքուստ տարբերվում են գազելային տան ձևից: Այդ բանաստեղծություններն ունեն *ռեդիֆային հանգեր*, որոնք ենթադրում են տողամիջում որոշակի բառախմբի կրկնություն և դրան նախորդող տողամիջյան հանգեր. Սահյանն ընտրում է *հենակետային, կարևոր իմաստ կրող բառեր*, որոնք կարծես ծնվում են առաջին տողի հետ միասին՝ իբրև ոլորտի առաջնորդ գործոն: Այսպիսով, ակնհայտ է, որ Սահյանը հատուկ վերաբերմունք է ունեցել հանգավորման արվեստի հանդեպ. նա մշտապես փորձել է գտնել մեր դասական, ավանդական բանաստեղծությանը գուցե ոչ այնքան բնորոշ, սակայն ժողովրդական-աշուղական և արևելյան պոեզիայի ակունքներից բխող հանգավորման եղանակներ, որոնք շահեկանորեն առանձնացնում են նրա պոեզիան ոչ միայն իր դարաշրջանի, այլև նախորդ և հաջորդ բանաստեղծների ժառանգության համապատկերում:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ուսումնասիրության ընթացքում եկել ենք հետևյալ եզրակացությունների.

1. XVIII-XIX դդ. հայ բանասիրության մեջ արդեն մշակվում են տաղագիտական այն հիմնական սկզբունքներն ու մոտեցումները, որոնցով առաջնորդվում է հայ տաղագիտական միտքն իր զարգացման հետագա փուլերում: Այդ շրջանում են կատարվում ազգային բանաստեղծության յուրահատկության առաջին բացահայտումները, մեկնաբանվում են հայ հին և միջնադարյան տաղաչափական արվեստի առանձնահատկությունները, ներկայացվում են բանաստեղծության նոր փուլերում ի հայտ եկած ձևերն ու ոտանավորի կառուցման սկզբունքները:

2. Արսեն Բագրատունու՝ 1847 թ. մշակած «հայկական չափը» ձևավորեց միանգամայն նոր մոտեցում հայ միջնադարյան և նոր բանաստեղծական արվեստի նկատմամբ. այդ չափն ունենում է տարաբնույթ մեկնություններ, պաշտպաններ և հակառակորդներ, ինչպես նաև բազմաթիվ հետևորդներ՝ ընդհուպ մինչև XX դ. առաջին տասնամյակները:

3. Հայ տաղագիտական միտքը որակապես նոր փուլ թևակոխեց Մ. Աբեղյանի «Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա)» աշխատության շնորհիվ՝ միևնույն ժամանակ աշխուժացնելով վեճերը մեր ոտանավորի շեշտային կամ վանկային բնույթի հետ կապված խնդիրների շուրջ: XX դ. 60-70-ական թթ. հայ

տաղազետների նոր սերունդը փորձեց նորովի մոտենալ այդ խնդիրներին՝ հիմնավորելով մեր բանաստեղծության վանկային բնույթը:

4. Մեր հնագույն շրջանի պոեզիան՝ ընդհուպ մինչև Գրիգոր Նարեկացի, ձևավորված է անդամավոր ազատ ոտանավորի սկզբունքներով. այստեղ չափածոյի դիֆանկան զգացողությունը խիստ պայմանական է և կարգավորվում է արտասանական մի շարք եղանակներով: Դրանք գրավոր չափածո խոսքի առաջացման առաջին նմուշներն էին: Ավելի ուշ (XII դարից) առաջացած հավասարանդամ վանկական ոտանավորը, որի ձևավորումը կապել են օտար ազդեցությունների հետ, իրականում արդյունք էր մեր պոեզիայի բնականոն զարգացման և կանոնիկացման, ինչպես նաև՝ երգվող բանաստեղծության դիրքերի նահանջի՝ ի հաշիվ արտասանվողի:

5. Միջնադարյան պոեզիայի մի շարք սկզբունքներ (մասնավորապես՝ անդամների վերջում պարտադիր շեշտերը) մեծ չափով ժառանգել է նաև XIX դ. արևմտահայ պոեզիան: Մանրակրկիտ քննության արդյունքում մենք եկել ենք այն եզրակացության, որ արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծություններին չպետք է մոտենալ նույն չափանիշներով. մեր լեզվի երկու ճյուղերի շեշտային, հնչյունական ու քերականական տարբերությունները հանգեցրել են նաև տաղաչափական էական տարբերությունների. այսպես, արևելահայ պոեզիան իր գերակշիռ մասով վանկային է, այսինքն՝ դիֆանք՝ ձևավորվում է արտասանական ֆրագմենտով (հմաստային-շարահյուսական միավորներով), մինչդեռ արևմտահայ պոեզիան պարտադիր տակտավորման իր պահանջով ավելի անտարբեր է շարահյուսական ֆրագավորման հանդեպ և առաջին պլան է մղում արտասանական շեշտերի միջվանկային պարբերականությունը:

6. Հայ նոր և նորագույն շրջանի բանաստեղծության տաղաչափական սկզբունքների վրա իրենց լրջագույն ազդեցությունն են թողել մի շարք գործոններ՝ մեր հին և միջնադարյան պոեզիայի տաղաչափական ձևերը, հայ ժողովրդական չափածո բանահյուսությունը և համաշխարհային գրականության մեջ լայնորեն կիրառվող դասական ձևերը: Դրանք տարբեր չափերով իրենց արտահայտությունն են գտել արևելահայ և արևմտահայ մի շարք բանաստեղծների երկերում (Իսահակյան, Վարուժան, Չարենց և այլք):

7. Տաղաչափական համակարգերի միջև հաճախ տեղի են ունենում փոխանցումներ. ի հայտ են գալիս անցումային միջանկյալ ձևեր, որոնք արդյունք են չափական երկու կամ ավելի սկզբունքների ներհյուսման: Դրանցից որևէ մեկը կարող է աստիճանաբար դառնալ գերիշխող՝ դրսևորելով այս կամ այն համակարգի ակնհայտ հատկանիշներ: Մյուս կողմից, այդ նոր ձևերի ի հայտ գալն էլ իր հերթին կարող է դառնալ միջանկյալ օղակ մեկ այլ համակարգի սկզբունքների հաստատման համար:

8. 1990-ականներին և դրանից հետո ստեղծված նորագույն պոեզիան իր տաղաչափական սկզբունքներով մի կողմից սերտորեն կապված է ավանդական-կանոնիկ ձևերի հետ, մյուս կողմից մեծ չափով նորարարական է՝ նոր ձևերի

շարունակական որոնումներով: Բանաստեղծությունը սկսում է «ազատականացվել», և վանկական ոտանավորի շրջանակներում գերիշխող են դառնում կամաչափ ձևերը: Ի հայտ են գալիս ազատ և համաշեշտ ոտանավորների ինքնատիպ տարատեսակներ:

9. Չափածոյի ստորֆիկական քննության համար առաջարկում ենք հետևյալ դասակարգումը. 1) *տնային* (ստորֆիկական) կառույցներ, 2) *ոչ տնային* (աստորֆիկ կամ ապատնային) կառույցներ, 3) *միջանկյալ ձևեր*, որոնք իրենց բնույթով կարող են շատ բազմազան լինել (*ստորֆորդներ*, *ստանսներ*, *ազապ ստանսներ* և այլն), 4) *բանաստեղծական կայուն ձևեր*՝ իրենց դասական և ոչ դասական դրսևորումներով:

10. Սոնետը բանաստեղծության կայուն ձևերից ամենակենսունակն է, նաև ամենատարածվածը հայ պոեզիայում: Ամբողջացնելով հայկական սոնետի շուրջ մեկուկեսդարյա պատմությունը՝ բացահայտել ենք սոնետի տաղաչափական և կառուցվածքային մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ են այս կամ այն ժամանակաշրջանին, գրական ուղղությանը կամ կոնկրետ հեղինակների:

11. Պոեզիայի ստորֆիկական կառուցման մեջ էական դեր են կատարում մի շարք գործոններ. դրանց թվում առաջնային տեղ ունի ժանրային պատկանելությունը: Թեպետ գոյություն չունի տնային ձևավորման ուղղակի կապ ժանրի հետ, ինչպես դա եղել է նախկինում չափածո մի շարք տեսակների դեպքում (բալլադ, ներբող և այլն), սակայն ասելիքի ձևավորումը տեղի է ունենում ոչ միայն տողաչափի, ավելի ռիթմական ավելի մեծ միավորների միջոցով, որոնց շարքում կարևորագույն դեր ունեն տնային (կամ ապատնային) ձևերը, դրանց տարատեսակները: Բանաստեղծության կառուցվածքում կազմակերպիչ կարևորագույն գործառույթ ունեն նաև հանգավորման տարբեր եղանակները:

## ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

1. **Ջրբաշյան Ա.**, Տաղաչափության հարցեր, Երևան, «Արմպ», 2022, 336 էջ:
2. **Ջրբաշյան Ա.**, Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի պոեմների տաղաչափության մի քանի հարցեր, «Համատեքստ-2003» (Հոդվածների ժողովածու), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2003, էջ 63-73:
3. **Ջրբաշյան Ա.**, Չափածոյի ստորֆիկական դասակարգման խնդրի շուրջ, «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդես, Երևան, 2007, թիվ 3, 2021, էջ 26-33:
4. **Ջրբաշյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյանի բալլադների և լեգենդների ստորֆիկական կառուցման եղանակները, «Համատեքստ-2007» (Հոդվածների ժողովածու), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2008, էջ 293-301:

5. **Զրբաշյան Ա.**, Արևելահայ սոնետի ակունքներում, «Համատեքստ-2010» (Հոդվածների ժողովածու), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2010, էջ 194-202:
6. **Զրբաշյան Ա.**, Բանաստեղծության կայուն ձևերը Պարույր Սևակի պոեզիայում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի. հասարակական գիտություններ. Բանասիրություն» հանդես, Երևան, 2011, թիվ 2(134), էջ 26-32:
7. **Զրբաշյան Ա.**, Բանաստեղծության կայուն ձևերը Չարենցի պոեզիայում, Չարենցյան ընթերցումներ-9, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2012, էջ 133-140:
8. **Զրբաշյան Ա.**, Հայկական սոնետի պատմությունից, «Վէմ» համահայկական հանդես, Երևան, 2014, թիվ 1(45), էջ 98-125:
9. **Զրբաշյան Ա.**, Տաղաչափության դասավանդման մի քանի հարցեր, Մանկավարժական միտք, Երևան, «Ջանգալ», 2014, թիվ 1-2, էջ 164-169:
10. **Զրբաշյան Ա.**, Մանուկ Աբեղյանը և հայկական տաղաչափության խնդիրները, Աբեղյանական ընթերցումներ (Մ. Աբեղյանի 150-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր), Երևան, 2016, էջ 58-67:
11. **Զրբաշյան Ա.**, Հին հայկական տաղաչափական ձևերը Չարենցի պոեզիայում, Չարենցյան ընթերցումներ-10, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2017, էջ 224-238:
12. **Զրբաշյան Ա.**, Հայկական ոտանավորի բնույթի հարցերը մինչաբեղյանական շրջանի հայ տաղագիտության մեջ, «Վէմ» համահայկական հանդես, Երևան, 2018, թիվ 1(61), էջ 38-58:
13. **Զրբաշյան Ա.**, Արսեն Բագրատունու «հայկական չափի» տեսության արձագանքները հայ տաղագիտության մեջ, «Հայագիտության հարցեր» հանդես, Երևան, 2018, թիվ 3(15), էջ 120-136:
14. **Զրբաշյան Ա.**, Համո Սահյանի բանաստեղծական վարպետության մի քանի հարցեր, «Բանբեր Երևանի համալսարանի. հասարակական գիտություններ. Բանասիրություն» հանդես, Երևան, 2021, թիվ 3(36), էջ 18-31:
15. **Զրբաշյան Ա.**, Հայ հին և միջնադարյան բանաստեղծության տաղաչափական առանձնահատկությունները, «Հայագիտական հանդես», Երևան, 2021, 5(54), էջ 23-33:
16. **Զրբաշյան Ա.**, Դանիել Վարուժանի տաղաչափական արվեստը, «Վէմ» համահայկական հանդես, Երևան, 2022, թիվ 1(77), էջ 110-135:
17. **Զրբաշյան Ա.**, Հեկզամետրային չափերը Եղիշե Չարենցի պոեզիայում, «Հայագիտության հարցեր» հանդես, Երևան, 2022, թիվ 3(15), էջ 155-167:
18. **Jrbashyan A.** Philosophical Conception of Stable Verse Forms (Based on Yeghishe Charents's Poetry Analysis), «Wisdom» Special Issue, Yerevan, 2022, 2(3), Philosophy of Language and Literature, p. 85-92.
19. **Զրբաշյան Ա.**, Մանուկ Աբեղյանի դերը հայ տաղագիտության մեջ. Աբեղյանի տեսության քննադատությունը, Հուշարձան Մանուկ Աբեղյանին, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2023, էջ 292-304:

20. **Ջրբաշյան Ա.**, Անկախության շրջանի հայ բանաստեղծության տաղաչափական ձևերն ու զարգացման միտումները, «Հայագիտական հանդես», Երևան, 2024, 2(65), էջ 96-114:
21. **Ջրբաշյան Ա., Մկրյան Ա.**, Բանասիրական հարցադրումները Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմ» պոեմի թարգմանությունների համատեքստում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի. հասարակական գիտություններ. Բանասիրություն» հանդես, Երևան, 2025, vol. 16, թիվ 2(47), էջ 6-17:
22. **Ջրբաշյան Ա.**, Ժողովրդական պոեզիայի տաղաչափական ձևերի և միջոցների կիրառությունը Ավետիք Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուում, «Վէմ» համահայկական հանդես, Երևան, 2025, թիվ 4(92), էջ 112-127:
23. **Ջրբաշյան Ա.**, Արևմտահայ և արևելահայ տաղաչափության մի քանի սկզբունքային տարբերությունների մասին, «Բանբեր Երևանի համալսարանի. հասարակական գիտություններ. Բանասիրություն» հանդես, Երևան, 2026, vol. 17, թիվ 2(50), էջ 6-26:

**АШХЕН ДЖРБАШЯН  
ПРОБЛЕМЫ МЕТРИЧЕСКОЙ И СТРОФИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ АРМЯНСКОГО  
СТИХА**

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.04 - «Теория литературы».

Защита диссертации состоится 01 июля 2026 г. в 12<sup>00</sup> на заседании специализированного совета литературоведения 012 ВАК РА действующего при Ереванском государственном университете.

Адрес: г. Ереван, ул. Абовяна 52<sup>а</sup>, корпус факультета армянской филологии ЕГУ, 202 аудитория.

**Резюме**

**Актуальность темы исследования.** Изучение армянского стиха в аспекте метрического анализа включает ряд вопросов, сохраняющих особую актуальность и в настоящее время. Древнеармянская поэзия и народный фольклор основывались на ритмических принципах, существенно отличающихся от современной поэзии. Начиная с XII века в армянской поэзии утвердилась *силлабическая* система стихосложения, а с начала XX века под влиянием других языков и, в частности, русского языка, в армянскую поэзию проникают *силлаботонические* и *тонические* размеры. В XX веке особое место занимает также *верлибр*. Армянский стих обнаруживает определённые различия между западно-армянской и восточноармянской традициями, и выявление этих особенностей

сегодня приобретает особое значение. Наряду с проблемами метрики и ритмики стиха, важное значение имеет исследование строфической организации поэтической речи, которой занимается один из разделов стиховедения — *строфика*. Изучение метрических форм армянского стиха имеет принципиальное значение для реконструкции основных этапов истории поэзии: без глубокого и всестороннего исследования стиховедческих явлений невозможно представить сколько-нибудь целостную картину национальной поэзии.

**Цели и задачи исследования.** Целью исследования является всестороннее изучение и теоретическое обоснование метрических и строфических особенностей армянской поэзии. В ходе исследования поставлены следующие задачи:

- представить историческое развитие армянского стиховедения;
- в общих чертах выявить особенности древнеармянской и средневековой системы стихосложения;
- показать основные метрические формы армянской классицистической лирики;
- подвергнуть анализу метрические различия западноармянской и восточноармянской поэзии;
- выявить взаимосвязь различных систем стихосложения и предпосылки перехода от одной системы к другой;
- исследовать метрические формы современной армянской поэзии и основные тенденции их развития;
- раскрыть ряд ключевых проблем строфической классификации стиха;
- представить развитие твердых поэтических форм в армянской поэзии;
- исследовать способы строфической организации стихотворных жанров, а также ритмическую и организующую роль рифмы.

**Научная новизна исследования** выражается в следующем:

- впервые метрический анализ армянской поэзии представлен в целостном виде с выявлением особенностей различных эпох;
- впервые всесторонне представлена история армянского стиховедения — от начала XIX века до наших дней;
- особое внимание уделено принципиальным различиям ритмических систем западноармянской и восточноармянской поэзии;
- твердые поэтические формы подвергнуты всестороннему историческому и теоретическому анализу, раскрывается их философская концепция, представлена целостная история армянского сонета.

**Методология исследования.** Исследование построено на применении ряда методологических принципов литературоведческого анализа: а) *поэтического* (изучение средств и форм организации стихотворной речи); б) *сравнительного* (сопоставление или противопоставление армянской поэзии метрическим явлениям других литератур); в) *исторического* (прослеживается историческое развитие

того или иного метрического явления); г) *социологического* (рассматривается влияние внетекстовых факторов на структуру поэтического произведения).

**Структура диссертационного исследования.** Работа состоит из введения, трех глав с соответствующими подглавами, выводов и списка использованной литературы. Общий объем диссертации составляет 355 страниц.

**Первая глава** под названием «**Этапы истории армянского стиховедения**» представляет общий контекст армянского стиховедения доабегяновского периода, теорию «армянского метра» Арсена Багратуни, основные положения труда М. Абеяна «Метрика армянского языка» и их критику со стороны армянских стиховедов 1960–1970-х годов.

**Вторая глава** под названием «**Армянская поэзия в свете метрического анализа**» состоит из восьми подразделов, в которых рассматриваются общие закономерности метрического развития основных этапов армянской поэзии (древнего и средневекового, классицистического, западноармянского, восточноармянского, современного), переходы между различными системами стихосложения, влияние народной поэзии и классических форм на метрическую структуру.

**Третья глава** под названием «**Проблемы строфической структуры армянской поэзии**» состоит из шести подразделов, в которых рассматриваются проблемы строфической классификации стиха, история развития твердых поэтических форм, в частности *сонета*, в армянской поэзии, а также роль жанровых форм и рифмы в строфической организации стихотворного текста.

Диссертацию завершают выводы и список использованной литературы.

## ASHKHEN JRBASHYAN PROBLEMS OF THE METRICAL AND STROPHIC STRUCTURE OF ARMENIAN VERSE

Dissertation to obtain the degree of a Doctor of Philology. Field of specialization: 10. 01.04 – Theory of Literature.

The defense of the dissertation will take place on July 1, 2026 at 12:00 p.m., at the HQC (Higher Qualification Committee) Specialized Council 012 of "Literature Studies" at Yerevan State University (YSU).

Address: 0025, Yerevan, Abovyan st. 52/A, YSU, 8th building, Faculty of Armenian Philology, room 202.

### Summary

**Relevance of the research theme.** The study of Armenian verse from the perspective of metrical analysis encompasses a number of issues that continue to

retain particular relevance today. Ancient Armenian poetry and folk literature were based on rhythmic principles substantially different from those of modern poetry. Beginning in the twelfth century, the *syllabic* system of versification became firmly established in Armenian poetry, while from the beginning of the twentieth century, under the influence of other languages *syllabo-tonic* and *tonic* meters entered Armenian poetry. Armenian verse reveals certain differences between the Western Armenian and Eastern Armenian traditions, and the identification of these features has acquired particular significance today. Alongside the problems of meter and rhythm, the study of the strophic organization of poetic speech, is likewise of considerable importance. The investigation of the metrical forms of Armenian verse is of fundamental importance for reconstructing the principal stages in the history of poetry: without a comprehensive study of versification phenomena, it is impossible to present even a relatively complete picture of a national poetic tradition.

**Goals and objectives of the study.** The aim of the research is to provide a comprehensive study and theoretical substantiation of the metrical and strophic features of Armenian poetry. In the course of the study, the following objectives have been set:

- to present the historical development of Armenian versification studies;
- to identify, in general terms, the features of the ancient and medieval Armenian systems of versification;
- to demonstrate the principal metrical forms of Armenian classicist lyric poetry;
- to analyze the metrical differences between Western Armenian and Eastern Armenian poetry;
- to reveal the interrelation of different systems of versification and the preconditions for the transition from one system to another;
- to investigate the metrical forms of modern Armenian poetry;
- to elucidate some problems related to the strophic classification of verse;
- to present the development of fixed poetic forms in Armenian poetry;
- to examine the methods of strophic organization in poetic genres, as well as the rhythmic and organizing role of rhyme.

**Scientific Novelty of the Study.** The scientific novelty of the research is manifested in the following:

- for the first time, a metrical analysis of Armenian poetry is presented in a comprehensive form;
- for the first time, the history of Armenian versification studies is comprehensively presented;
- particular attention is devoted to the fundamental differences between the rhythmic systems of Western Armenian and Eastern Armenian poetry;

- fixed poetic forms are subjected to a comprehensive theoretical analysis, and a complete history of the Armenian sonnet is presented.

**Methodology of the Research.** The study is based on the application of several methodological principles of literary analysis: a) the *poetics-oriented* approach (the study of the means and forms of organizing poetic speech); b) the *comparative* approach (the comparison or contrast of Armenian poetry with metrical phenomena in other literary traditions); c) the *historical* approach (the tracing of the historical development of particular metrical phenomena); d) the *sociological* approach (the examination of the influence of extratextual factors on the structure of poetic works).

**Structure of the Dissertation.** The dissertation consists of an introduction, three chapters with corresponding subchapters, conclusions, and a bibliography. The total length of the dissertation is 355 pages.

**The first chapter**, entitled “**Stages in the History of Armenian Versification Studies**”, presents the general context of Armenian versification studies in the pre-Abegyan period, the theory of the “Armenian meter” proposed by Arsen Bagratuni, the principal theses of M. Abeghyan’s work *Metrics of the Armenian Language*, and their criticism by Armenian scholars of versification in the 1960s–1970s.

**The second chapter**, entitled “**Armenian Poetry in the Light of Metrical Analysis**”, consists of eight subchapters examining the general patterns of metrical development in the principal stages of Armenian poetry (ancient and medieval, classicist, Western Armenian, Eastern Armenian, and modern), the transitions between different systems of versification, and the influence of folk poetry and classical forms on metrical structure.

**The third chapter**, entitled “**Problems of the Strophic Structure of Armenian Poetry**”, consists of six subchapters addressing issues related to the strophic classification of verse, the history of the development of fixed poetic forms, particularly the sonnet, in Armenian poetry, as well as the role of genre forms and rhyme in the strophic organization of poetic texts.

The dissertation ends with conclusions and a bibliography.

