

**ԲԱՌԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍԱՅԻՆ ԻՄԱՍՏԱՎՈՐՈՒՄԸ  
ՀՈՎՅ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՔԱՌՅԱԿՆԵՐՈՒՄ**

**ԱՍՏՂԻԿ ԲԵՔՄԵՁՅԱԼ**

Հովհ. Թումանյանը այն բացառիկ հայ հեղինակն է, որի գրական, հրապարակախոսական, քննադատական ժառանգությունը ենթարկվել է բազմաշերտ և բազմակողմանի վերլուծության, ուսումնասիրվել են նրա արտահայտած գրեթե բոլոր մտքերը, կարծիքները, հղումները: Առանձին հետազոտությունների նյութ են դարձել նրա գեղարվեստական արձակի և չափածոյի հնարավոր և ենթադրելի առանձնահատկությունները՝ ժանրային բնութագրականներով, կերպարային, քնարական հերոսի, թեմատիկ ընդգրկման հատկանիշներով, գեղարվեստական ճանաչողության, արտացոլման սկզբունքների մեկնաբանության տեսանկյունից, լեզվական, ոճական և ստեղծագործական աշխատանքի յուրահատկությունների վերհանման գիտական իմաստավորմամբ<sup>1</sup>:

Գրականագիտական հետազոտությունների բազմաքանակության մեջ պատկառելի թիվ են կազմում անդրադարձները բանաստեղծի քառյակներին. ուսումնասիրվել են դրանց թեմատիկական, քնարական հերոսը, տաղաչափությունը, լեզուն, ոճը, քառյակաշարը որպես քնարական պոեմ և այլն: Ինչպես նշում է Լ. Հախվերդյանը. «Քառյակները Թումանյանի հոգու խոստովանությունն են, նրա մտածմունքների խտացումն ու բյուրեղացումը: Ու եթե հոռետեսականն այս բանաստեղծական համակարգում առանձին շերտերն են, ապա ամբողջ համակարգը կեցության փառաբանումն է, կյանքի հիմն – ռեքվիեմը, որ բանաստեղծը հնչեցրել է անհունին ձուլվելուց առաջ»<sup>2</sup>: Գնահատելով բանաստեղծի ստեղծագործության այս ոլորտը՝ Ռ. Իշխանյանը գրում է. «Թումանյանի քառյակների... բովանդակության հիմքում ընկած է համընդհանուր սիրո զգացողությունն ու գաղափարը, որ ծնունդ է բանաստեղծի կենսափորձի, ինչպես և իր խոսքերով ասած՝ «Տիեզերքի խոր մեղեդին ու մրմունջը» լսելուն, «Աստեղային երագների աշխարհքներում» և «Մեծ խոհերի խոյանքների հեռուներում» հոգե-

<sup>1</sup> Այս առումով տես Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Եր., 1966, նույնի՝ Թումանյանը և իր ժամանակը, Եր., 2000, Ա. Ինձիկյան, Հովհ. Թումանյան, Եր., 1969, Չ. Ավետիսյան, Թումանյանի ստեղծագործական լաբորատորիան, Եր., 1973, Ռ. Իշխանյան, Թումանյանի քառյակների լեզվական և տաղաչափական առանձնահատկությունները, Եր., 1976, Էդ. Ջրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, Եր., 1976, նույնի՝ Չորս գագաթ, Եր., 1982, նույնի՝ Թումանյանի գրական ժառանգությունը, Եր., 2000, Ա. Եղիազարյան, Թումանյանի պոետիկան և նրա ժողովրդական ակունքները, Եր., 1990, Հր. Թամրազյան, Հովհաննես Թումանյան. բանաստեղծը և մտածողը, Եր., 1995, Մ. Գ. Սանթրոյան, Ռ. Ս. Թումանյան, Հովհաննես Թումանյան. պոետիկայի հարցեր, Եր., 2002, Ս. Մելքոնյան, Թումանյանի հոգու կենսագրությունը, Գյումրի, 2004, Ա. Սարուխանյան, Հովհաննես Թումանյանը և հայոց հնախոսությունը, Վանաձոր, 2006 և բազմաթիվ այլ գրքեր ու հոդվածներ:

<sup>2</sup> Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Եր., 1966, էջ 493:

պես սուզվելուն, որը և «Վեհացրել և վերացրել է» բանաստեղծի հոգին, դարձրել «անհաղորդ» «երկրի փառքին» և երկրային այլ անցողիկ տենչերին, կանգնեցրել նրան՝ զայրույթը սիրով հաղթահարելու, չարը բարի ժպիտով դիմագրավելու, իրեն դավողին ու նենգողին ներելու ու սիրելու ճանապարհին»<sup>3</sup>: «Իրենց կենսական և փիլիսոփայական բացառիկ հարստությամբ, գեղարվեստական անթերի կատարելությամբ քառյակները թունանյանի բանաստեղծական հանճարի ամենաբարձր դրսևորումներից են: Ամբողջ հայ գրականության համապատկերում դժվար է ցույց տալ փոքր ձևի մեջ անպարփակորեն մեծ բովանդակություն արտահայտելու ավելի փայլուն օրինակ»<sup>4</sup>, - ընդհանրացնում է Էդ. Ջրբաշյանը:

Քառյակների վերլուծությունների առումով, կարծում ենք, ուշագրավ է նաև այս ժանրում Յովի. Թունանյանի վերաբերմունքը բառի ընտրությանը, մշակմանը և իմաստավորմանը: Ինչպես նշում է Յու. Լոտմանը, բանաստեղծական տեքստը լեզուների ստորակարգության իրականացում է՝ տվյալ ազգային լեզուն, դարաշրջանի գրականության լեզուն, ստեղծագործողի լեզուն, պոետական շարքի լեզուն՝ իբրև ամբողջական համակարգ, առանձին բանաստեղծության լեզուն՝ որպես ինքնապարփակ ստեղծագործական աշխարհ, ընդ որում՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործության համակարգում այս ստորակարգությունը տեքստային կայացման տարբեր աստիճաններ կարող է ընդգրկել՝ կոնկրետ համակարգային առանձնահատկություններից ելնելով: Իսկ լեզվական համակարգի մեջ առաջնային արժեք է բառը՝ թե՛ որպես հաղորդակցման գործառույթի հիմնական կրող և թե՛ որպես գեղարվեստական-պատկերավոր մտածողության կրիչ-մշակ<sup>5</sup>: Մի առիթով ինքը՝ Յովի. Թունանյանը, ընդհանրացնում է, թե բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխարհ է, և այս միտքը մերկապարանոց հայտարարություն չէ՝ պատեհ իրավիճակում ձևակերպված. իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում համարյա բոլոր ստեղծագործություններում էլ նա նախանձախնդիր է եղել գրված կամ գրվելիք յուրաքանչյուր արտահայտության, ամեն մի բառի նկատմամբ: Այս առումով եզակի հետաքրքրություն են ներկայացնում հեղինակի քառյակները ևս: Այն, որ «Անուշ»-ը, «Լոռեցի Սաքուն» և այլ ստեղծագործություններ ունեն մի շարք տարբերակներ, հեղինակը փոփոխություններ է կատարել կերպարային, ոճական, լեզվական հարցադրումներում, բնական և տրամաբանական է, սակայն ընդգծվածորեն միմիմալիստական այնպիսի մի ժանրում, ինչպիսին քառյակն է, կարող է թվալ, թե ինչ փոփոխության և վերամշակման մասին կարող է խոսք լինել:

Թունանյանական քառյակների և դրանց տարբերակների զուգարդումն ու ուսումնասիրությունը վեր են հանում մի ուշագրավ օրինաչափություն<sup>6</sup>. այս շատ կարճ և առաջին հայացքից ինքնաբուխ ու մեկ շնչով

<sup>3</sup> **Ռ. Իշխանյան**, Թունանյանի քառյակների լեզվական և տաղաչափական առանձնահատկությունները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Եր., 1976, հ. 2, էջ 113:

<sup>4</sup> **Էդ. Ջրբաշյան**, Թունանյանի գրական ժառանգությունը, Եր., 2000, էջ 68:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Лотман Ю. М.** Анализ поэтического текста. Л., 1972, էջ 85-89 // «Структура художественного текста». М., 1970, էջ 203-219:

<sup>6</sup> Քառյակների և դրանց տարբերակների բոլոր մեջբերումներն ու հղումները՝ **Յովի. Թունանյան**, ԵԼԺ, տասը հատորով, հ. 2, Եր., 1990, էջ 7-64, 331-348:

գրված չորսական տողերը բանաստեղծի հետևողական ստեղծագործական աշխատանքի, տվյալտանքների և տքնանքի արդյունք են, որտեղ որևէ բառ, անգամ օժանդակ բայ իր տեղում տեսնելու հեռանկարով հեղինակը ոչ թե մեկ, այլ մի քանի տարբերակներ է ստեղծել, համադրել, փորձարկել և ի վերջո գրի առել վերջնական տարբերակը: Այլ կերպ ասած՝ բանաստեղծը քառյակները երկնելիս ծայրահեղ պատասխանատվությամբ է մոտեցել իր աշխատանքին՝ գիտակցելով յուրաքանչյուր մտքի, յուրաքանչյուր բառի ճակատագրական արժեքը այս ստեղծագործությունների մեջ: Իրավացի է գրականագետը. «Բառի միտք ու զգացմունք մատուցելու կարողությունը... դրսևորվում է միայն հեղինակային տողի ընդհանուր կոնտեքստում, այլ բառերի ֆունկցիոնալ համագործակցության մեջ»<sup>7</sup>: Մյուս հետաքրքրություն առաջացնող փաստն այն է, որ մշակումների ենթարկվել են ոչ բոլոր քառյակները, ընդ որում՝ 58 համեմատված քառյակներից տարբերակներ չունեն միայն 14-ը, որոնք հիմնականում գրվել են բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, իսկ 1920-ականներին գրվածներն ունեն ոչ թե մեկ կամ երկու, այլ մի շարք տարբերակներ, մշակումներ, զուգահեռ հնարավոր և հավանական ձևեր:

1890 թ. գրված երկու քառյակներն էլ տարբերակներ չունեն: Արդեն 1916 թ. երեք քառյակները գոնե մեկ բառի կամ տողի այլընթերցումներ են մեջտեղ բերում: 1917 թ. 13 քառյակներից 6-ը չունեն տարբերակներ, 1918 թ. 10 քառյակներից՝ 4-ը, իսկ 1919 թ. 7 քառյակն էլ ունեն տարբերակներ, 1920 թ. 5-ից 2-ը չունեն մշակումներ, իսկ արդեն 1921 -1922 թթ. գրված 18 քառյակներն էլ ունեն բավականին շատ և տարաբնույթ մշակումներ, տարբերակներ: Մշակում ունեցող առաջին իսկ քառյակում («Հիմի բացե՛լ են հանդես») ի հայտ է գալիս բանաստեղծի՝ բառիմաստի ուշագրավ զգացողությունը. վերջին տողը նախ ունեցել է երկու տարբերակ.

*Ո՞վ է արդյոք լըսում ձեզ:*

*Ո՞վ է լըսում արդյոք ձեզ...*

Վերջնական տարբերակում՝

*Ո՞վ է լըսում հիմի ձեզ:*

«Արդյոք»-ը՝ որպես հռետորական հարցի սաստկացման նրբերանգ պարունակող բառ, անհամեմատ կիրթ է, բարեհունչ է, քան «հիմի»-ն. պատահական չէ, որ Թումանյանը այն նախ բայից՝ գործողությունից առաջ է դնում, սակայն հետո ավելի կարևորում է ենթակայի և ստորոգյալի միասնական ընկալումը և «արդյոք»-ը հետ է տանում: Այնուամենայնիվ, սա էլ չի զոհացնում նրան, և ընտրում է «հիմի» տարբերակը՝ առաջին հայացքից պարզ կրկնություն կատարելով տեքստում.

*Հիմի բացե՛լ են հանդես*

*Երգիչները իմ անտես.*

*Ջա՛ն, հայրենի ծրղրիդներ,*

*Ո՞վ է լսում հիմի ձեզ:*

<sup>7</sup> **Ձ. Ավետիսյան**, Թումանյանի ստեղծագործական լաբորատորիան, Եր., 1973, էջ 100:

Սակայն եթե ենթատեքստային շեշտադրումները կարևորենք, ի հայտ է գալիս մի ուշագրավ առանձնահատկություն. երբ ստեղծագործությունը սկսվում և վերջանում է նույն բառով՝ «հիմի», ընկալման մեջ առաջնային արժեք է ձեռք բերում կարոտի և կորցրած երանության այն իրավիճակը, որտեղ ծղրիդները անտես երգիչներ են և հանդես են բացում. ահա «հիմի»-ի կրկնության վերափնաստավորումը, երբ այն նույն տեղում դարձյալ կան երգիչները, կա հանդեսը, սակայն այդ նույն ներկայում («հիմի») ո՞վ է լսում նրանց: ... Այս համատեքստում «արդյոք»-ը ինքնաբերաբար ենթադրվում է, և տեքստային առումով մեկ անգամ ևս բառն օգտագործելը անշուշտ ավելորդ է: Թվում է՝ աննշան փոփոխություն է, բայց՝ որքա՞ն ըստ էության և իմաստակիր:

Հետագայում բանաստեղծը շատ ավելի նախանձախնդիր է դառնում քառյակի մեջ բառի կամ ցանկացած ձևաբանական, շարահյուսական կառույցի թե՛ դիրքի, թե՛ իմաստի և թե՛ ենթիմաստի բացահայտման հարցում:

Ուշագրավ է հաջորդ քառյակի բարոյահոգեբանական դաշտի հաղթահարումը տարբերակային բացառիկ շատ այլաձևությունների պայմաններում.

*Ե՛տ չեկա՛վ...  
Գընա՛ց, գընա՛ց, ետ չեկավ,  
Անկուշտ մահին, սև հողին  
Գերի մընաց, ե՛տ չեկավ:*

Պարզ է, թեման խիստ անձնական է, հոգեբանորեն անընկալելի, սակայն գեղարվեստական վերափնաստավորման մեջ ինչ-որ մխիթարություն, սփոփանք փնտրելու և գտնելու ողջ տառապանքը ի հայտ է գալիս տարբերակների ձևավորման գործընթացում: Նախ. որպես հիմնական իմաստակիր՝ երրորդ տողը մինչև վերջնական տարբերակը ունեցել է հետևյալ հինգ ձևակերպումները.

*ա. Ո՛ր աշխարհքում, ինչ կապով:  
բ. Անդարձ կապով սև հողում:  
գ. Անդարձ կապով սև հողին:  
դ. Լավ աշխարհքում լույս կապով:  
ե. Անկուշտ հողին, սև հողին:*

Վերջնական տարբերակը՝

*Անկուշտ մահին, սև հողին:*

Այստեղ նախ կարևոր է «կապ» բառի ենթատեքստային իմաստավորումը. բոլոր տարբերակներում (ոչ վերջնական) հեղինակը փորձում է այս բառն օգտագործել, բայց բառը չի տեղավորվում տեքստի մեջ, չի համակերպվում իմաստային համակարգի հետ, որովհետև բանաստեղծը մեծ ցանկություն ունի այս ողբերգական իրադրության մեջ «կապը»՝ տրամա-

բանությունը գտնել, ինչ-որ պատճառահետևանքային հիմնավորում հայտնաբերել, որ չկա. որևէ ձևով, որևէ կերպ որևէ արդարացում այդ «անկապ» պարագան չունի, և բանաստեղծը ի վերջո հրաժարվում է նաև բառից. մնում է միայն *անկուշտ* և *սև հողը*, բայց այստեղ էլ հողի կրկնակի բացասականությունը (*անկուշտ* և *սև*) չի արդարացվում և թուլացնում է զգացողությունը. մտքի ներդաշնակությունը կայանում է, երբ մահն է դառնում *անկուշտ*, իսկ հողն էլ մնում է լոկ սև: Հոգեբանական բացառիկ մեծ ինքնահաղթահարում է ապրում հեղինակը՝ բուն ճշմարտությունը գեղարվեստորեն ձևակերպելու համար. ահավասիկ զուտ մարդկային տառապանքի և բանաստեղծական ստեղծագործ մտքի աշխատանքային տքնանքի դասական օրինակ: Սակայն այս քառյակի վերջնական կայացման համար սա դեռ ամենը չէ. դեռ պետք է «հաղթահարվի» նաև չորրորդ տողը: Կա երեք տարբերակ.

- ա. *Կապվեց մընաց, ետ չեկավ:*
- բ. *Կապված մընաց, ետ չեկավ:*
- գ. *Գերվեց մընաց, ետ չեկավ:*

Վերջնական տարբերակը՝

*Գերի մընաց, ե՛տ չեկավ:*

Նորից նույն բառը՝ այս դեպքում ոչ գոյականական, այլ բայական ընկալմամբ (կապվեց, կապված). սա արդեն այլ իմաստային կառույց է՝ ոչ թե կապի, տրամաբանության փնտրտուքն է, այլ բռնվածության, բուն անելանելիության գիտակցության ընդունումը. պատահական չէ, որ բանաստեղծը սրանով չի բավարարվում, «գերվեց»-ը դարձնում է «գերի»՝ վերջնականություն հաղորդելով իրադրությանը: Բայական կառույցի պարագայում պրոցես նշանակող բառը՝ «գերվեց», մշտականություն, ավարտվածություն չի ենթադրում, իսկ «գերի մնաց» ձևակերպումը հետադարձ ընթացքը բացառում է ասես, ընդգծում է անելանելիության զգացողությունը: Այս քառյակում արժե անդրադառնալ նաև բացականչության կիրառման ձևին. մշակման տարբերակներում ընդամենը մեկ անգամ է հեղինակը բացականչում, սակայն վերջնական տեքստում՝ չորս անգամ՝ ետ չեկավ, գնա՛ց, գնա՛ց, ե՛տ չեկավ: Հետագա քառյակներում բացականչական նշան հեղինակը համարյա չի էլ օգտագործում, իսկ 1916 թ. քառյակները պարզապես գերհազեցած են դրանցով՝ «Ո՛ւր կորա՛ն...», «Վերջացա՛վ...», «Հիմի բացե՛լ են հանդես»:

Այդ թվականի քառյակներում մի ուշագրավ երևույթ էլ է առկա. նույն միտքը «թափառում» է քառյակից քառյակ, սակայն վերջնական տարբերակներում հեղինակը հրաժարվում է դրանից: Օրինակ՝ «Ո՛ւր կորա՛ն...» քառյակի մշակումներում դարձյալ հանդիպում ենք «Անկուշտ մահին ու հողին» կառույցին, որը վերջնական տարբերակում արդարացիորեն բացակայում է՝ ավելորդ անգամ չծանրաբեռնելով մտքի ողբերգական երանգը:

Ուշագրավ մշակման է ենթարկվել «Քանի՞ մահ կա իմ սրբտուն» քառյակը. այստեղ նախ «ինչքան»-ը դարձել է «քանի», «անցավոր, անքուն» բառերը փոխարինվել են «մահացու, մահի ահ» ձևերով, և այս ամբողջը ստեղծել է բաղաձայնությամբ յուրահատուկ շերտ, որի մեջ «հ»-ն որոշակի հագագային կենտրոնացում է առաջացնում.

*Քանի՞ մահ կա իմ սրբտուն,  
Թափուր գահ կա իմ սրբտուն.  
Չէ՞ դու էլ ես մահացու.–  
Մահի ահ կա իմ սրբտուն:*

«Հին աշխարհքը ամեն օր» քառյակում էլ հեղինակը ասես չի կողմնորոշվում հատկապես երկու բառերի իմաստների համակեցության առումով՝ «ամեն նոր, գալիս նոր, նորից նոր» և «կըրկընվում», թե՞ «ըսկըսվում», ի վերջո քառյակը հղկվում է և դառնում.

*Հին աշխարհքը ամեն օր  
Հազար մարդ է մըտնում նոր,  
Հազար տարվան փորձն ու գործ  
Ըսկըսվում է ամեն օր:*

Կան քառյակներ, որոնցում հեղինակը ընդամենը մեկ, սակայն համատեքստի համար բախտորոշ փոփոխություն է կատարում (օր.՝ *Ամենքի հետ տառապում-ը* դառնում է *Ամենքի չափ տառապում*, կամ՝ *Ո՞նց էր միսը իմ ծագի-նը* դառնում է *Ո՞նց էր համը իմ ծագի...*, *Հե՛յ, հայրենի անտառներ-ը՝ Ձա՛ն, հայրենի անտառներ, Երբ տի ապրես ու վայելես էս աշխարհքը* (սրտալի)-ն՝ *Ե՞րբ տի ապրես ու վայելես էս աշխարհքը շեն ու լի, Աստված ինքն էլ (մոլորվել է), չի հասկանում ինչ անի-ն՝ Աստված ինքն էլ, տարակուսած, չի հասկանում ինչ անի, Տիեզերքում (ամենատենչ) մի ծամփորդ է իմ հոգին-ը՝ Տիեզերքում աստվածային մի ծամփորդ է իմ հոգին, Պոետները (տենչում են) ու անց կենում-ը՝ Պոետները կանչում են ու անց կենում: Հե՛յ ազահ մարդ, հե՛յ անգոհ մարդ, միտքըդ երկար, կյանքըդ կարճ քառյակում վերջին տողի վերջին բառերը ունեցել են հետևյալ տարբերակները՝ *կարճ ու անհայտ (էս) էդ ծամփեդ, կարճ ու անհետ էդ ծամփեդ*, իսկ վերջում դարձել է *երկու օրվա էս ծամփեդ. անհայտի, անհետի, նաև էդ (այդ)-ի անորոշությունը միանշանակ կոնկրետացել է երկու օրվա և էս (այս)-ի ներկայականությամբ: «-էս է, որ կա...»* քառյակի վերջին տողի ըսպասում-ը նախ եղել է *ըսպասվում*, ապա՝ *ըսպանվում*, սակայն «հաղթել» է քառյակի լուսավոր տրամադրությանը հարիր *ըսպասում* բառ-միտքը, որ միանգամայն ճիշտ ամփոփում է քառյակի հոգեբանական զարգացումը:*

Կան մի քանի քառյակներ էլ, որոնց տարբերակները ավելի աշխատանքային ծրագիր-նախագծեր են (օր.՝ «Երկու շիրիմ իրար կից»-ը): Քառյակը ինքը բարդ իրավիճակի նուրբ և բանաստեղծական դիտարկում է.

*Երկու շիրիմ իրար կից,  
Հավերժական լուռ դրրկից,  
Թախծում են պաղ ու խորհում  
Թե՛ ի՞նչ տարան աշխարհքից:*

Եթե այն համեմատենք տարբերակ համարվող արձակ շարադրանքի հետ, առաջին հայացքից դժվար է անգամ ընդհանրություն գտնել այդ երկուսի միջև («Ահա երկու գերեզման լուռ, տխուր մրմուռներ հին – թշվառները իրար սիրտ մաշեցին, կյանքում քաղցրություն չտեսան – իրար կյանք մաշեցին և ահա այժմ – երկու գերեզման լուռ ու տխուր»): Սակայն համեմատությունը լավագույնս ցուցադրում է, թե ինչպես է ամենասովորական թվացող կենցաղային իրադրությունը գեղարվեստական մեկնաբանության միջոցով ձեռք բերում թե՛ գեղագիտական, թե՛ փիլիսոփայական արժեք:

Քառյակներ էլ կան, որոնց մշակումներից յուրաքանչյուրը կարող է առանձին ուսումնասիրության նյութ հանդիսանալ: Դրանցից են «Ո՛վ իմանա՛ ո՛ր ընկանք», «Արևելքի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն», «Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնըված մինչ էսօր», «Յե՛յ ազահ մարդ, հե՛յ անգոհ մարդ, միտքըդ երկար, կյանքըդ կարճ», «Երնեկ էսպես՝ անվերջ քեզ հետ – իմ կյանքի հետ լինեի», «Խայսմն ասավ իր սիրուհուն. «Ոտըդ ըզգույշ դիր հողին», «Քուն թե արթուն՝ օրիս շատը երազ եղավ, անցկացավ», «Լուսը լուսին քո ժպիտն է իմ երեսին ճառագում», և հատկապես «Ամեն անգամ Քո տըվածից երբ մի բան ես Դու տանում», «Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՛նչ կա որ», և «Ասի. «Յենց լոկ էս աճյունն է ու անունը, որ ունեն...» քառյակները: Կարելի է ենթադրել, որ բանաստեղծն ինքն էլ է ընդգծվածորեն կարևորել այս ստեղծագործությունների նշանակությունն ու արժեքը և հետևողականորեն բառ առ բառ, անգամ տառ առ տառ զրել, ձևափոխել, մշակել ու կատարելագործել է նրանցով աշխարհի հետ, ինչպես ինքը կասեր, «տիեզերական խոհերով» հարաբերակցվելու իր հնարավորությունների ողջ շտեմարանը:

Կարճ տողերով «Ո՛վ իմանա՛ ո՛ր ընկանք» քառյակի տարբերակներն են.

*Ո՛վ իմանա՛ ուր եկանք  
Քանի օրվա հյուր եկանք  
Սերն ու սիրտն էլ երբ չըկան  
Ցավի եկանք՝ զուր եկանք:*

Կամ՝

*(Կրրակ ընկանք), հուր ընկանք:  
անմար հուր ընկանք:  
Անշեջ, անվերջ հուր ընկանք:  
Անմար, վառման հուր ընկանք:*

Վերջնական տարբերակն է.

*Ո՛վ իմանա՝ ու՛ր ընկանք,  
Քանի օրվա հյուր ընկանք,  
Սերն ու սիրտն էլ երբ չկա՝  
Կըրա՛կ ընկանք, զու՛ր ընկանք:*

«Եկել»-ը գալն է՝ մենք ենք եկել, «ընկնել»-ը մեր կամքից անկախ հայտնվելն է, «կրակն ընկնելը» անհամեմատ ազդեցիկ է «ցավի գալուց», «զուր ընկնելը» ավելի իմաստուն է «հուրն ընկնելուց», առավել ևս դրանից առաջ կրակն ընկնելը արդեն կա: Կրակից հետո հուրը իմաստային աստիճանավորում (գրադացիա) չի պարունակում, իսկ զուր ընկնելը ամփոփիչ, ընդհանրացնող ավարտ ունի: Նմանատիպ համատեքստային-իմաստային վերակառուցման է ենթարկված մեկ այլ քառյակ՝ «Լինե՛ր հեռու մի անկյուն»: Տարբերակները այսպիսի բառային շերտեր ունեն.

*Լինե՛ր դալար մի անկյուն,  
Ու մանկական արդար քուն,  
Երագի մեջ լուսավոր,  
Ու երջանիկ մարդկություն:*

Անմիջապես ի հայտ է գալիս վերջնական տարբերակի խոր փիլիսոփայական ենթատեքստը.

*Լինե՛ր հեռու մի անկյուն,  
Լինե՛ր մանկան արդար քուն,  
Երագի մեջ երջանիկ,  
Չաշտ ու խաղաղ մարդկություն:*

Ի՞նչ է արել բանաստեղծը. նախ՝ *դալար*-ը այս համատեքստում ոչինչ չասող բառ է, անգամ ինչ-որ քաղցր-մեղր երանգ ունի, իսկ *հեռու*-ն իրականությունից որոշակիորեն ոչ գոհ, այլընտրանքային իրականության ներկայություն է ենթադրում, ապա՝ *մանկական* բառը անորոշ վերաբերմունք է արտահայտում՝ ի տարբերություն *մանկանի*, որն ակնհայտորեն կոնկրետ է, շոշափելի, սիրելի և անպաշտպան, նաև՝ *երագի մեջ լուսավոր*-ը մարդկության բնորոշիչ չէ՝ որպես իմաստային արժեք, իսկ *երջանիկ*-ը արդեն կգումարվի *հաշտ ու խաղաղ*-ին և կվերաիմաստավորվի. *երջանիկ*-ը, որովհետև *հաշտ ու խաղաղ* է, *հաշտ ու խաղաղ*ն է երջանիկ լինելու նախապայմանը: Ահա և քառյակի մշակման փիլիսոփայական ողջ տրամաբանությունը: «Մանկական»-ը «մանկան»-ով փոխարինելու խնդրին առնչվում ենք մեկ այլ քառյակում ևս՝ «Կըլթացնում են, արտորում»-ի մեջ *իմ մանկական հոգու հետ*-ը վերջնական տարբերակում վերածվում է *թռչում մանուկ հոգուս հետ*, որն իսկապես ավելի տարողունակ է որպես պատկեր:

Կան քառյակներ, որոնց ոչ միայն բառերն են փոխվել, այլև շարադրման ողջ համակարգը, իրադրության մեկնաբանության սկզբունքները և գնահատման մոտեցումը: «Չազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ,



ի՞նչ կա որ» քառյակը ունի 28 տողերից բաղկացած այլաձև և այլիմաստ տարբերակներ. օր.՝ *ի՞նչ կա որ*-ը մերթ եղել է *մին է*, մերթ՝ *միևնույն է*, մերթ՝ *մին է դա*, կամ *հազար էսպես ձևեր փոխեն*-ը նախ հնչել է որպես *հազար էդպես ձևեր փոխես*, ապա՝ «*հազար էսպես ձևեր փոխեն*», կամ *հազար–հազար ձևեր փոխեն*, *ձևեր առնեն*, *ձևեր փոխեն*: Արժե տող առ տող ներկայացնել այս քառյակի ստեղծագործման ընթացք-հաջորդակա-նությունը, որը լավագույնս վեր է հանում բանաստեղծի մտքի զարգաց-ման տրամաբանությունն ու ամենակարևորի փնտրտուքի ժամանակ հան-ճարեղորեն ճիշտ կողմնորոշվելու օժտվածությունը:

Առաջին տող<sup>8</sup>

- ա. *Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ՝ մին է*
- բ. *(Էս օրվանից) հազար տարի առաջ թե ետ (մին է դա) միևնույն է*
- գ. *(Էս օրվանից) հազար տարի առաջ թե ետ (մին է դա)*

*Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՞նչ կա որ,*

Երկրորդ տող՝

- ա. *Դու եղել ես ու կլինես հար ու հավետ*
- բ. *Ես եղել եմ ու կլինեմ հար ու հավետ*
- գ. *(Որ) եղել եմ – պիտի լինեմ հար ու հավետ, մին է դա*

*Ես եղել եմ, կա՛մ, կլլինեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ,*

Երրորդ տող՝

- ա. *Հազար էդպես ձևեր փոխես ձևը խաղ է լույս նյութի*
- բ. *Հազար էսպես ձևեր փոխեն – ձևը խաղ է անցավոր*
- գ. *(Հազար-հազար ձև կորցրնեն) ձևը խաղ է անցավոր*
- դ. *(Հազար-հազար ձևեր փոխեն/առնեն), ձևը խաղ է անցավոր,*
- ե. *Հազար-հազար ձևեր փոխեն – ձևը խաղ է անցավոր,*
- զ. *Ձևեր առնեն, ձևեր փոխեն – ձևը խաղ է անցավոր,*
- է. *(Հազար-հազար ձև կորցրնեն) ձևը խաղ է անցավոր*
- ը. *(Հազար-հազար ձևեր փոխեն/առնեն), ձևը խաղ է անցավոր*

*Հազար էսպես ձևեր փոխեն, ձևը խաղ է անցավոր,*

Չորրորդ տող՝

- ա. *Իսկ դու հոգի տիեզերքի, մեծ հոգու հետ – մին է:*
- բ. *Իսկ ես հոգի տիեզերքի, մեծ հոգու հետ–մին է:*
- գ. *Իսկ ես հոգի տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ինչ կա որ:*
- դ. *Ես – ( հուր) հոգի տիեզերքի մեծ հոգու հետ, մին է դա:*
- ե. *Իսկ ես հոգի տիեզերքի մեծ հոգու հետ մին է դա:*
- զ. *Ես – ( հուր) հոգի տիեզերքի մեծ հոգու հետ, մին է դա:*

*Ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ:*

Եթե հետևենք բանաստեղծի ստեղծագործական աշխատանքի տրա-

---

<sup>8</sup> Նախ համարակալված նշվելու են տարբերակները, ապա՝ վերջնական օրինակը:

մաքանությանը, կնկատենք, որ սկզբնական տարբերակներում նա «դու»-ով է ընկալում համատիեզերական միասնականության զգացողությունը՝ «դու եղել ես, ու կլինես», «դու միշտ հոգի տիեզերքի մեծ հոգու հետ» և այլն, սակայն աստիճանաբար գալիս է «ես»-ի մշտատևության գաղափարին՝ այն համարելով անսկիզբ և անվախճան գոյի ներդաշնակ դրսևորումներից մեկը՝ «ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՛նչ կա որ»: Այնուհետև. «ձևի» ինքնագիտակցության խնդիրը բանաստեղծը լուծում է արդեն ոչ թե գեղագիտորեն միայն, այլ եզակիորեն փիլիսոփայական արժևորմամբ՝ *«հազար-հազար..., հազար էսպես..., ձևեր փոխեն - առնեն..., ձև կորցրնեն»*: Եվ ի վերջո՝ թերևս ամենակարևորը. «ձևը խաղ է անցավոր»՝ միտքը համարյա բոլոր տարբերակներում նույնական է, գերիշխող, և մտքի այս կառույցի շուրջ է, ըստ էության, մանևրում բանաստեղծը տարբերակների լաբիրինթոսում:

Այս քառյակի տարբերակները կարելի է անվերջ քննել, զուգադրել, նորանոր իմաստային շերտեր ներկայացնել, սակայն կարևորն այն է, որ բազում պրպտումներից, համեմատություններից հետո բանաստեղծը դասական հստակության է հասնում և թողնում ընթերցողին հերթական անթերի քառյակը.

*Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՛նչ կա որ.  
Ես եղել եմ, կա՛մ, կըլինեն հար ու հավետ, ի՛նչ կա որ,  
Հազար էսպես ձևեր փոխեն, ձևը խաղ է անցավոր,  
Ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՛նչ կա որ:*

Տարբերակներում մի կայուն հայտանիշ էլ կա, որին հարկ է անդրադառնալ. Աստօն (Մինը, Շռայլ, Դու, Նա) նկատմամբ վերաբերմունքը վերջնական օրինակներում իմաստավորվում է անունի մեծատառ գրությամբ (տարբերակներում շատ հաճախ փոքրատառով գրվածները վերջնական տեքստերում գրվում են մեծատառով), իսկ սա քառյակների խոհափիլիսոփայական շրջանակը հետաքրքիր ձևով ամբողջացնում է:

Եթե փորձենք ի մի բերել վերոշարադրյալը, կարող ենք ընդհանրացնել, որ Հովհաննես Թումանյանի ինչպես այլ ստեղծագործություններ, այնպես էլ քառյակները վերլուծությունների, հետազոտությունների անսպառ նյութ են պարունակում: Մասնավորապես քառյակները իմաստային, խոհական, փիլիսոփայական այնքան բազմաշերտ կառույցներ են, որ հնարավորություն են ընձեռում ուսումնասիրության ընթացքում անգամ ստեղծագործելու, նոր և անակնկալ հարցադրումներ կատարելու, կառուցվածքային և իմաստային նորանոր արժեքներ հայտնաբերելու:

**Բանալի բառեր** – *բանաստեղծական կայուն ձևեր, քառյակ, բառիմաստ, համատեքստ*

**АСТХИК БЕКМЕЗЯН** – *Контекстное осмысление слова в четверостишиях О. Туманяна.* – В статье рассматривается осмысление слова как художественной единицы. В контексте поэтического произведения слова нередко обретают значения, отличные от словарного, обогащаются новыми смысловыми оттенками.

Сферой исследования избраны четверостишия О. Туманяна, в которых важнейшую роль играют подтексты и значение буквально каждого слова зависит от особенностей художественного и смыслового контекста.

**Ключевые слова:** *устойчивые поэтические формы, четверостишие, значение слова, контекст*

**ASTGHİK BEKMEZYAN – *Context Comprehension of the Word in the Quatrains of H. Tumanyan.*** – The problem of understanding the word as a literary unit, the literary meaning of the word in the context of a particular work is being examined in the article. Within the scope of the present study the quatrains of H. Tumanyan have been selected, where different connotations of every word – starting from the aesthetic and semantic context of each literary creation are obviously being distinguished.

**Key words:** *steady poetic forms, quatrain, word meaning, context*