

**Աշխեն Էդ. Զրբաշյան**  
*Բանասիր. գիտ. թեկնածու*

## **ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ\***

**Բանալի բառեր** – տաղաչափական ձևեր, հանգ, շեշտ, տուն, տողաչափ, անդամ, սոնետ, ապատնային բանաստեղծություն, կամաչափ ոտանավոր, ազատ ոտանավոր:

### **Մուտք**

20-րդ դարի արևմտահայ բանաստեղծության ամենանշանակալի դեմքերից մեկի՝ Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությանը նվիրվել են բազմաթիվ գրքեր և ուսումնասիրություններ, համակողմանի քննության են ենթարկվել նրա կյանքի ու գործունեության դրվագներն ու հանգամանքները: Վարուժանի պոեզիայի գաղափարական և գեղարվեստական ազդակների ուսումնասիրությունը զբաղեցրել է շատ բանասերների: Այլ է պատկերը մեծ բանաստեղծի տաղաչափական արվեստի քննության առումով. այդ հարցերին, անշուշտ, եղել են որոշակի անդրադարձներ, որոնց մի մասն անմիջապես հաջորդել է գրողի բանաստեղծական ժողովածուների լույսընծայմանը, մյուս մասը վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի և ներառված է Վարուժանի բանարվեստի առանձնահատկությունների քննության մեջ, սակայն դրանք ոչ ամբողջական, հատվածական են, երբեմն էլ պարունակում են թուուցիկ և ոչ ճիշտ մեկնաբանություններ: Բացառություն է թերևս գրականագետ Վազգեն Գաբրիելյանի «Դանիել Վարուժան» մենագրության մեջ «Ցեղին սիրտը» և «Հեթանոս երգեր» ժողովածուների տաղաչափական սկզբունքների քիչ թե շատ ընդգրկուն վերլուծությունը<sup>1</sup>, որը, սակայն, նույնպես հեռու է սպառիչ լինելուց: Այնինչ Դանիել Վարուժանի պոեզիան, իր տաղաչափական կառուցվածքով լինելով բավական միատարր, միևնույն ժամանակ ի հայտ է բերում ձևերի և կառուցման եղանակների հետաքրքիր զարգացումներ, որոնց ուսումնասիրությունը կարող է բացել մեծ պոետի գրական ժառանգության մի շարք ինքնատիպ կողմեր:

\* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 12.12.2021:

<sup>1</sup> Տե՛ս **Գաբրիելյան Վ.**, Դանիել Վարուժան, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1978, էջ 224-230, 334-335:

## 1. «Սարսուռներ» ժողովածուի տաղաչափությունը. առաջին արձագանքները

Վարուժանի վաղ շրջանի պոեզիայի և մասնավորապես «Սարսուռներ»-ի տաղաչափական արվեստի վրա իրենց տեսանելի կնիքն են թողել Մխիթարյանների մշակած պոետական սկզբունքները, թեպետ արդեն նկատելի են նաև ապագա մեծ բանաստեղծի ինքնուրույն քայլերը: «Սարսուռներ»-ի առաջին գրախոսներից մեկը՝ Արշակ Չոպանյանը, կատարելով սկսնակ բանաստեղծի անդրանիկ ժողովածուի խոր և ինքնատիպ վերլուծություն, ի թիվս այլ հարցերի, անդրադարձել է նաև ժողովածուի տաղաչափությանը՝ ընդգծելով Մխիթարյանների միջավայրի ակնհայտ ազդեցությունը. «Ազնիվ ու ճոխ հայերենը, զոր կգրե, տաղաչափական հմտությունը, զոր ցույց կուտա, հստակ ու կուռ շարադրության, համաչափության ու կարգի դասական հատկությունները, զոր ի հայտ կբերե, Մխիթարյան մթնոլորտին շատ բան կպարտին»<sup>2</sup>: Իսկապես, Վարուժանը հավատարիմ էր բանաստեղծական արվեստի այն սկզբունքներին, որոնք նրան ավանդել էին Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, մասնավորապես՝ չափի, հանգի, շեշտի դիրքի, տողի կառուցման առումներով. դրանք մշակվել և հստակեցվել էին դեռևս 19-րդ դարի առաջին կեսից Ա. Բագրատունու, Եղ. Հյուրմուզյանի և Մխիթարյան մի շարք այլ գործիչների ու բանասերների կողմից: Այստեղ հատկապես պետք է ուշադրություն հրավիրել մի հանգամանքի վրա. դեռևս 1821 թ. տպագրված իր «Քերականութիւն գաղղիական» աշխատության մեջ, որի բավական ծավալուն մի հատված (523–590 էջերը) նվիրված է տաղաչափության խնդիրներին, Ա. Բագրատունին (Անթիմոսյան) այն վարկածն է առաջ քաշում, որ հայկական տաղաչափությունն իր հիմնական սկզբունքներով նման է ֆրանսիականին (գաղղիականին), սակայն անտարբեր չէ նաև շեշտի դիրքի նկատմամբ: Վերջին հատկանիշով այն նմանվում է իտալական և անգլիական բանաստեղծությանը, որոնց բնորոշ է անդամներում շեշտադրության կայուն կարգ: «Ինձ թուի՝ թէ՛ ՚ի մեզ և՛ շեշտիւ և՛ անդամատութեամբ կազմին տաղք...»<sup>3</sup>, – գրում է Բագրատունին: Եթե ավելի վաղ շրջանի տաղաչափական աշխատություններում (Ագոնց և ուրիշներ) ընդգծվում էր մեր պոեզիայի անդամավոր բնույթը, որտեղ կարևորվում էին անդամների վերջում տրվող արտասանական դադարները, և բառերի ավարտը հիմնականում համընկնում էր անդամի ավարտին, ապա Բագրատունին պարտադիր է համարում անդամի վերջում ուժեղ շեշտերի առկայությունը: Հայկական ոտանավորը,

2 Չոպանյան Ա., Երկեր, Եր., «Սովետական գրող», 1988, էջ 644-645:

3 Անթիմոսեան Ա., Քերականութիւն գաղղիական, Վենետիկ, 1821, էջ 544:

ըստ Բագրատունու, և՛ անդամավոր է, և՛ միևնույն ժամանակ տողերում շեշտերի դիրքն է կայուն: Սրանով նա ընդգծում է մեր ոտանավորի միջին տեղը թվական (վանկական) և շեշտական բանաստեղծության միջև և կարծում, որ «մեր ոտանավորն ոչ է լոկ անդամատութեամբ առ հանգիստ տալոյ ՚ի վերջս անդամոցն և այնպէս գչափսն հորինելոյ, այլ մանաւանդ շեշտի՝ որպէս զիտալացոցն և զանգղիացոց»<sup>4</sup>: Սա է պատճառը, որ Բագրատունու համար անգամ նախընտրելի է կիսել բառը երկու անդամների միջև, քան անդամն ավարտել անշեշտ վանկով:

Մխիթարյան մեկ այլ նշանավոր բանասերի՝ Եղ. Հյուրմյուզյանի «Առձեռն բանաստեղծութիւն համառօտեալ» (1839) բանաստեղծական ուղեցույցում նույնպէս մեր ոտանավորի հիմնական տարերքը համարվում է անդամավոր բնույթը՝ գուգակցված անդամի ավարտն ազդարարող պարտադիր ուժեղ շեշտերով<sup>5</sup>: Ա. Բագրատունու և Եղ. Հյուրմյուզյանի առաջ քաշած այս տեսակետը երկար ժամանակ իշխող է եղել մեզանում՝ պայմանավորված նրանց անառարկելի հեղինակությամբ, և մշակվել են պոետական խոսքի կառուցման որոշակի սկզբունքներ, որոնք ուսուցանվել և պարտադիր են համարվել Մխիթարյան բանաստեղծների միջավայրում: Այդ սկզբունքներից էին՝ ա) անդամների ավարտին արտասանական ուժեղ շեշտերը, բ) երկու անդամների միջև բառը կիսելը, եթե այն չի ավարտվում շեշտով, գ) որոշ բառերում գաղտնավանկի արհեստական սղումը՝ վանկերի քանակը պահպանելու համար: Սակայն պետք է նշել, որ 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությանը (Դուրյան, Մեծարենց և ուրիշներ) և առավել ևս արևելահայ պոեզիային այս հատկանիշները բնորոշ չէին, և բառերի արհեստական սղումը կամ մասնատումը անդամների միջև շատ հազվադեպ էր հանդիպում, առավելապես իշխում էին խոսքի բնական ընթացքն ու առոգանությունը:

Վարուժանի «Սարսուռներ»-ում մենք տեսնում ենք Մխիթարյան բանասերների մշակած տաղաչափական սկզբունքների ակնհայտ դրսևորումներ, ինչը հաճախ հանգեցնում է խոսքի անբնականության և անհարկի, արհեստական շեշտադրության: Հատկանշական է, որ «Սարսուռներ»-ի լույսընծայումից կարճ ժամանակ անց երկու տարբեր գրախոսականներում գրեթե իրարամերժ կարծիքներ են արտահայտվել ժողովածուի տաղաչափության վերաբերյալ: Այսպես, Ներսեհ Անդրիկյանը «Սարսուռներ»-ի մասին իր հոդվածը «Բազմավեպ»-ում տպագրելուց առաջ Վարուժանին գրած մի նամակում հայտնում է, որ պատրաստում է գրախոսական, որում անդրադառնալու է նաև գրքի տաղաչափական արվեստին: «Ձեր տաղաչափությունը քիչ մը անհամ գտա և սիրեցի, այս գուշակել կուտա, թե **չեք ուզեք** Ձեր մտածություն»-

4 Նույն տեղում, էջ 561:

5 Տե՛ս **Հյուրմիզեան Եղ.**, Առձեռն բանաստեղծութիւն համառօտեալ, Վենետիկ, 1839, էջ 2-4:

ները առերևույթ արվեստին զոհել»<sup>6</sup>, – գրում է նա: Այնինչ Արշակ Չոպանյանը «Անահիտ» հանդեսում տպագրած իր գրախոսականի վերջում նշում է. «Կան վերջապես Վարուժանի քերթվածներուն մեջ տաղաչափական անփութություններ. ըսի, որ քաջ գիտե հայկական տաղաչափությունը, և զայդ կապացուցանեն իր տողերուն մեծամասնության կուռ շինվածքը, դաշնակավոր սահքը, շեշտերու գիտակից կիրարկումը, բայց դժբախտաբար Վարուժան մերթ անհոգության նշաններ կուտա, իմաստին լիալիր արտահայտմանը համար տաղաչափության պահանջները զանց կառնե: Ատիկա արդեն գրեթե բոլոր հայ բանաստեղծներուն թերությունն է. ֆրանսացի հետին բանաստեղծը տաղաչափական օրենքներուն կձգնի պատշաճեցնել իր ներշնչման թոփչքը. ոտանավորը երաժշտություն է ամեն բանե առաջ, ու ունէ մեղանչում երաժշտականության դեմ աններելի պետք է ըլլա բանաստեղծության մեջ. մեզ մոտ, բանաստեղծը՝ նեղը մնալուն պես՝ կզոհե երաժշտականությունը: Հյուրմյուզն<sup>7</sup> ու Պեշիկյաշյանն են, որ ամենն ավելի հարգած են այդ պայմանը իրենց տաղաչափված էջերուն մեջ...»<sup>8</sup>: Ըստ էության, երկու գրախոսներն էլ նկատել են ժողովածուի տաղաչափական թերությունները, սակայն, Անդրիկյանի համոզմամբ, Վարուժանը հավատարիմ է մնացել տաղաչափական օրենքներին և չի ցանկացել «մտածությունները առերևույթ արվեստին զոհել», իսկ Չոպանյանը պնդում է ճիշտ հակառակը՝ Վարուժանը տաղաչափական պահանջները զանց է առել իմաստի լիակատար արտահայտման համար: Մեր համոզմամբ՝ Անդրիկյանն այս հարցում ավելի ճիշտ է. Վարուժանը ջանացել է հնարավորինս պահպանել անդամահատման, շեշտադրության, հանգավորման պահանջները՝ հաճախ զիջումներ անելով մտքի և իմաստի անկաշկանդ արտահայտման հարցում: Պետք է նշել, սակայն, որ Անդրիկյանի «բողոքը» առավելապես ուղղված էր հանգավորման պարտադրանքին, քան տաղաչափական այլ կանոնների պահպանմանը: Այդ մասին նա նշել է նաև բանաստեղծին ուղղված իր նամակում, որին ի պատասխան՝ Վարուժանը գրել է. «Ինձի կը գրեք, թե եթե իմ գրություններես հանգերը վտարեմ, անոնք ավելի պիտի ընդարձակին և գեղեցկանան. այդ մասին ձեզ համախոհ եմ...»<sup>9</sup>:

«Բազմավեպ»-ի 1906 թ. մայիսյան համարում տպագրված բուն հոդվածը նույնպես վկայում է, որ Անդրիկյանի դիտողությունները վերաբերում են գերազանցապես հանգերի գործածությանը, ավելի ստույգ՝ դրանց անպատեհությանը: «Ինչ որ քննադատելի կայ իր գրականութեան մեջ, լոկ արուեստին կը նայի, հին արուեստին... Ես պիտի փափաքէի, որ երիտասարդ բանաստեղծը՝ քանի որ սկիզբն է ճամբուն, իր մտածութեանց ծայրե-

6 Վարուժան, Նամականի, Եր., «Հայաստան», 1965, էջ 239:

7 Նկատի ունի Եր. Հյուրմյուզյանին:

8 Չոպանյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 654:

9 Վարուժան Ղ., Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հատ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 270: Ղ. Վարուժանից կատարվող հետազոտ մեջբերումների հատորը և էջը կնշվեն տեքստում փակագծերի մեջ (հատ. 1, Եր., 1986, հատ. 2, Եր., 1986):

րէն ավեր ամբողջ յանգերը և զամէնն ի միասին ջուրին տար: Այս հին չափը այլ համեմատութիւն չունի մեր ո՛չ զգացումներուն, ո՛չ իմացուածներուն հետ. կարճ ու անձուկ կու գայ»<sup>10</sup>, – գրում է նա:

Այժմ ներկայացնենք Վարուժանի բանաստեղծական անդրանիկ ժողովածուի տաղաչափական հիմնական առանձնահատկությունները: Պետք է նշել, որ այստեղ երիտասարդ բանաստեղծն իրոք հավատարիմ է ոտանավորի կառուցման՝ Մխիթարյանների մշակած սկզբունքներին: Մասնավորապես, տողերի անդամահատման ժամանակ նա հստակորեն պահպանում է ոչ միայն վանկերի թիվը, այլև շեշտադրության կայուն կարգը, ինչի պատճառով բառերը հաճախ կիսվում են անդամների միջև: Սա խոսում է այն մասին, որ Վարուժանի համար ոտանավորի կառուցման մեջ շեշտի դիրքն ուներ կարևորագույն դեր. այդ մասին է վկայում նաև Ներսէհ Անդրիկյանին ուղղված նույն նամակում արտահայտած հետևյալ միտքը. «Եվ հարկ է, որ ես խոստովանիմ, թե որչափ որ **շեշտին գեղեցկությամբ գիտված եմ** (ընդգծումը մերն է – Ա. Զ.), այնքան հանգին հնայքը չեմ զգացած (բացի մեր չափերու տասնորդին մեջ)» (3, 271): Սա ոտանավորի կառուցման՝ Բագրատունուց ավանդված սկզբունքն էր, որն այնքան բարեխղճորեն փորձում էր պահպանել Վարուժանը:

Այնուհանդերձ, «Սարսուռներ»-ում Վարուժանը դեռևս չի կարողացել հասնել հանգի հաղթահարման. ժողովածուի բանաստեղծություններից անհանգ է գրված միայն մեկը («Վիժածը»): Ինչ վերաբերում է բուն տաղաչափությանը, ապա 18 բանաստեղծություններից 6-ը (բանաստեղծությունների ընդհանուր թվի 1/3-ը) կառուցված են քառատող տներով, որոնք ունեն խաչաձև հանգավորում (abab, cdcd...), և 11-վանկանի տողաչափով՝ 4+4+3 անդամահատմամբ: Ակնհայտ է, որ այս չափը հատկապես նախընտրելի է եղել Վարուժանի համար: Ի դեպ, պետք է նշել, որ այս չափը, ինչպես նաև 4 և 3-վանկանի անդամներով տողերը լայնորեն տարածված են եղել Մխիթարյան և առհասարակ արևմտահայ բանաստեղծների պոեզիայում: Ճիշտ է, դրանք կիրառել են նաև արևելահայ պոետները, սակայն վերջիններս առավել հակված էին 10-վանկանի տողաչափին՝ 5-վանկանի անդամներով, որն անտարբեր է շեշտի դիրքի նկատմամբ և առավել ճիշտ է արտահայտում խոսքի բնական ընթացքը:

11-վանկանի (4+4+3) տողաչափով են կառուցված ժողովածուի հենց առաջին՝ «Մուսային» բանաստեղծությունը, «Վշտին», «Մուրացիկը», «Մեռածին համբույր մը», «Չորս տարեկանի մը նամակը» և «Անհավատը» բանաստեղծությունները, որոնցում Վարուժանը ձգտել է հնարավորինս կանոնիկ համաչափ կառուցվածքի. այդ մասին են վկայում ոչ միայն քառատող տներն իրենց

<sup>10</sup> «Բազմավեպ» ամսագիր, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1906, մայիս, էջ 222:

խաչաձև հանգավորմամբ, այլև կանոնավոր շեշտերը տողերի 4-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերի վրա: Սա նշանակում է, որ անդամներն ավարտվում են ոչ այնքան արտասանական դադարով, որքան շեշտով, ինչի մասին ավելի վաղ խոսում էին Ա. Բագրատունին և Եղ. Հյուրմյուզյանը: Եվ այդ սկզբունքին տողերը համապատասխանեցնելու համար Վարուժանը հաճախ զանց է առնում մեր լեզվի բնական արտասանությունը: Ահա այդ չափով գրված «Մուսային» բանաստեղծությունից մի քառատող.

**Անոր վըրա / պիտի հալի / խանդն հոգվույս,  
Անոր վըրա / պիտի սիրտս հար / քըրտընի,  
Ինչպես կարմիր / և սարսըռուն / արշալո՛ւյս  
Մը՛ սեզերուն, / հասկերուն վրա / գարունի: (1, 14)**

Այստեղ պետք է ուշադրություն դարձնել, որ բանաստեղծն անդամահատումը կատարում է պարտադիր ուժեղ շեշտերի միջոցով, և այդ պատճառով նա որոշ բառերում հատուկ դնում է գաղտնավանկի **ը**-ն, իսկ որոշ բառերում միտումնավոր բաց է թողնում: Այսպես, քառատողի երկրորդ տողը կարելի էր բաժանել հետևյալ կերպ՝ **Անոր վըրա / պիտի սիրտըս / հար քրտնի**, և այդ դեպքում կրկին կպահպանվեր 4+4+3 բաժանումը, պարզապես երկրորդ անդամը կավարտվեր անշեշտ վանկով: Սակայն Վարուժանն ընտրել է ավելի արհեստական հնչողություն ունեցող տարբերակ՝ **Անոր վըրա / պիտի սիրտս հար / քըրտընի**, որտեղ **սիրտս** բառն արտասանվում է միավանկ, իսկ **քրտնի**-ն՝ ոչ թե երկվանկ, այլ եռավանկ: Հետաքրքիր է, որ վաղ շրջանի իր քերթվածքներում Վարուժանը ջանք չի խնայում շեշտադրության կայուն կարգը պահպանելու համար և, ինչպես նկատեցինք, բառերն արհեստականորեն սղում է կամ երկարացնում: Ի դեպ, նույն քառատողում հանդես եկող **վրա**-ն երկու դեպքում նշվում է իբրև երկվանկ արտասանվող բառ, իսկ վերջին տողում՝ առանց **ը**-ի, այսինքն՝ միավանկ: Վարուժանը, այդ նույն սկզբունքից ելնելով, նաև անշեշտ վանկով ավարտվող բառերն է կիսում երկու անդամների միջև, օրինակ՝ **Թևերս ուղիղ, / ինչպես բարձուն/քրդ վսեմ** կամ **Վարդին ծոցեն / հանն պիծա/կը խայթիչ** և այլն: Նա հաճախ նաև չի զլանում շեշտեր դնելու կիսվող բառերի վրա՝ նշելով, որ դրանցով պետք է ավարտվի անդամը: Ահա մեկ օրինակ.

**Հյուղն այրեցավ: / Թըխաթույր ծո՛ւ/խը նյութին  
Կապույտ զենի/թը սևցուց: (1, 29)**

Օրինակները շատ են ու բազմազան, և ամեն անգամ տեսնում ենք, թե ինչպես է Վարուժանը հոգ տարել շեշտերի կայուն դիրքի համար՝ հաճախ

զանց ամենելով խոսքի բնականությունը և ոչ ամենևին բանաստեղծական կանոնները:

Ժողովածուի մյուս բանաստեղծություններից երկուսը գրված են նույն՝ 11-վանկանի չափով, սակայն ունեն ապատնային կառուցվածք և կից հանգավորում: Երկու բանաստեղծություն գրված է 7-վանկանի (4+3) չափով, իսկ մյուսների մեծ մասում Վարուժանն ազատորեն զուգակցել է 11-վանկանի (4+4+3) և 7-վանկանի (4+3) չափերը, որոնք ակնհայտ գերակշռություն ունեն նրա պոեզիայում: Պետք է նշել, որ Վարուժանն իր ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում բավական հազվադեպ է դիմել 5-վանկանի անդամներին, մասնավորապես՝ 10-վանկանի (5+5) չափին, որն արևելահայ պոեզիայում տեսակարար շատ մեծ կշիռ ունի: Ժողովածուի միայն մեկ բանաստեղծություն («Հաշիշը») է գրված այդ չափով, ինչը ցույց է տալիս բանաստեղծի ակնհայտ նախապատվությունը 4 և 3-վանկանի անդամներին: Այդպիսի կարճ անդամների միջոցով հնարավորություն է ստեղծվում պահպանելու նաև տողերում շեշտադրության կայուն կարգը, որը, ինչպես նշեցինք, Վարուժանը շատ էր կարևորում:

Վարուժանը 11 և 7-վանկանի տողերը զուգակցում է մի շարք եղանակներով: Նախ՝ հաճախ այդ տողերը զուգակցվում են խառը կարգով՝ չունենալով որևէ կանոնավոր սկզբունք: Այդ տիպի բանաստեղծությունները սովորաբար ապատնային են: Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Վ. Գաբրիելյանը, «...11 և 7 վանկանի խառը և անհամաչափ տներով ոտանավորի կառուցվածքը Վարուժանի բերած նորությունն էր մեր պոեզիայում»<sup>11</sup>: Մի շարք բանաստեղծություններ ունեն ոչ միայն կանոնավոր տներ, այլև այդ տներում 11 և 7-վանկանի տողերի դասավորության կայուն սկզբունք: Այդպես են գրված «Հայր, օրհնե», «Հիվանդ է», «Դաստիարակ» և «Մոխիրներուն առջև» բանաստեղծությունները, որոնցում կենտ տողերը երկար են, իսկ զույգ տողերը՝ մեկ անդամով ավելի կարճ (7-վանկանի): Ահա մի օրինակ «Հիվանդ է» բանաստեղծությունից.

**Եվ ինքն իրեն / մտերիմներ / կը ստեղծե  
Ցընորքներուն / մեջ ջերմին.  
Իր վիճակին / կարեկցող մե/կը չունի,  
Բացի մամու/կը որմին: (3, 52)**

Վարուժանը կիրառել է նաև 6-տողանի տներ, որոնք ունեն խիստ կանոնակարգված հանգավորման ձև՝ aabccb. 1-ին, 2-րդ, 4-րդ և 5-րդ տողերը երկար են (4+4+3), իսկ 3-րդ և 6-րդ տողերը՝ կարճ (4+3) և հանգավորվում

<sup>11</sup> Գաբրիելյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 226:

են իրար հետ: Տան այս տեսակը լայնորեն կիրառվել է ֆրանսիական միջնադարյան պոեզիայում և կոչվում է **վիրելե**: Ա. Կվյատկովսկին իր «Պոետական բառարան»-ում նշում է, որ վիրելեն «հին ֆրանսիական պոեզիայի վեցտողանի տուն է: Այն բաժանվում է երկու եռատողի, որոնցից յուրաքանչյուրում առաջին երկու տողերը հանգավորվում են փոխադարձաբար, երրորդ տողը՝ առաջին կիսատան կարճ տողը, հանգավորվում է երկրորդ կիսատան կարճ տողի հետ»<sup>12</sup>: Եթե հաշվի առնենք, որ Վարուժանը քաջատեղյակ էր ֆրանսիական և ընդհանրապես եվրոպական պոեզիայի ձևերին, ապա ակնհայտ է դառնում, որ նման տան առկայությունը լիովին գիտակցված կիրառության արդյունք է և բանաստեղծի տաղաչափական հետաքրքրությունների բավական լայն շրջանակի վկայություն: Այդպիսի տան կիրառությամբ են գրված «Հավերժության սեմին», «Երազ և խոհ» բանաստեղծությունները (ի դեպ, տան այս տեսակը հանդիպում է նաև բանաստեղծի մյուս ժողովածուներում):

Յուրովի ձիշտ 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: Այդ մասին է վկայում նաև հենց իր՝ բանաստեղծի գնահատականն իր անդրանիկ ժողովածուի տաղաչափությանը: Ն. Անդրիկյանին ուղղված նույն նամակում, որում քննարկվում են հանգին և տաղաչափությանն առնչվող մի շարք կարևոր խնդիրներ, Վարուժանը գրում է. «Հետո. չեմ գիտեր, թե «Սարսուռներու» մեջ ո՞ր աստիճան կատարյալ կամ անկատար է տաղաչափությունը և եթե այն արդյոք բոլորովին անխնամ է, թե կան մեջն անխնամ տողեր, բայց ես այսչափը պիտի ըսեմ, թե այդ անձոռնի առերևույթ արվեստին ավելի աշխատեր եմ, քան թե գաղափարներու խուզարկումին մեջ» (3, 271): Այս ամենը, անշուշտ, նրա խոսքին հաղորդել է որոշակի ճապաղություն և արհեստականություն, որոնցից բանաստեղծը մեծ չափով ազատվեց իր հաջորդ ժողովածուներում:

## 2. Տաղաչափության զարգացումը «Ցեղին սիրտը» ժողովածուում. նոր երանգապանակ

1909 թ. լույս տեսած «Ցեղին սիրտը» ժողովածուն ազդարարեց արդեն հասուն բանաստեղծի ծնունդը: Որոշակիորեն փոխվեցին նաև տաղաչափական ձևերն ու միջոցները, հին չափերը ստացան նոր հնչողություն,

<sup>12</sup> Квятковский А., Поэтический словарь, М., «Советская энциклопедия», 1966, с. 79.



երևան եկան նորերը, որոնք համահունչ էին բանաստեղծի մտքի թռիչքին, ժողովածուի էպիկական տարերքին ու գեղարվեստական պատկերավորման ընդհանուր համակարգին: Դյուցազնական շունչը, որով տոգորված է «Ցեղին սիրտը», խոսքի բնական տարերքը, պատկերների հախուռն ընթացքը նոր լիցք ու որակ հաղորդեցին նրա պոեզիային՝ յուրօրինակ արտահայտություն գտնելով նաև տաղաչափական ձևերի մեջ:

Եթե առաջին ժողովածուում Վարուժանը, այնուամենայնիվ, չի հրաժարվում հանգից, որքան էլ գիտակցում է դրա անկարևորությունը, ապա «Ցեղին սիրտը» արդեն մեծ չափով «ազատագրված էր» հանգերից: Պետք է նշել, որ հանգերի նկատմամբ Վարուժանի վերաբերմունքն առհասարակ հակասական էր ու հաճախ իրարամերժ: 1906 թ. «Սարսուռներ»-ի լույսընծայումից հետո նա ընդունում է իրեն արված դիտողությունը հանգերի կիրառության անպատեհության վերաբերյալ և կարծես ձայնակցելով իր նամակագրի կարծիքին՝ նշում, որ հանգերը «մտածումը կը շղթայեն՝ այլ նույնիսկ կը քայքայեն մեր շեշտերուն գեղեցկությունը: Հանգը միջին դարեն է, և ինչ որ միջին դարեն է **ընդհանրապես**՝ բռնապետական է, և ինչ որ բռնապետական է, է՛ հետադիմական, և չէ՞ մի որ հանգը արվեստին բռնավորն է և անոր հոգին կազմող մտածման հետմղիչը» (3, 270-271): Ինչպես նկատում է Վ. Գաբրիելյանը, «Հանգից հրաժարումը սկսվում է 1905-ի կեսերից... Հիրավի, «Ցեղին սիրտը» գրքի հանգավոր մի շարք բանաստեղծություններ գրված են մինչև 1905 թ. կեսերը...»<sup>13</sup>:

Հարկ է նշել, սակայն, որ «Ցեղին սիրտը» բաղկացած է ինչպես անհանգ (19 բանաստեղծություն), այնպես էլ հանգավոր գործերից (20 բանաստեղծություն, 3 պոեմ): Ավելին՝ դյուցազնավեպերը («Հովիվը», «Արմենուհին», «Եկիտ Տոնել»), որոնք բավական ծավալուն են, գրված են հանգավոր: Իբրև ուշագրավ փաստ պետք է նշել հետևյալը. «Արմենուհին» Վարուժանը սկզբնապես ստեղծել է անհանգ, բայց քանի որ պոեմը գրված է գերազանցապես վեցատող տներով («Դ» հատվածում կան նաև 9-տողանի տներ), նա ըստ երևույթին զգացել է համահունչ վերջավորությունների կարևորությունը տների ամբողջացման և խոսքի բարեհնչունության համար և այն վերածել հանգավոր պոեմի: 1908 թ. մարտի 22-ին Արշակ Չոպանյանին Գենտից գրած իր նամակում Վարուժանը հայտնում է նրան այդ մասին. ««Արմենուհին» սրբագրած են և հանգավոր ըրած են. և որովհետև անգամ մը գրված էր անհանգ՝ այդ բավական դժվար եկավ ինձ. բայց այսպես իրավնցե շատ սիրուն եղավ կամ ավելի՛ լավ՝ քան առանց հանգի...» (3, 369): Սա ցույց է տալիս, որ Վարուժանը, այնուամենայնիվ, լիովին չէր կարողանում հրաժարվել հանգից, որքան էլ այն համարում էր

<sup>13</sup> Գաբրիելյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 228:

«բռնապետական» և «հետադիմական», իսկ որոշ դեպքերում զգում էր, որ դրա բացակայությունը զրկում է բանաստեղծությունը գեղեցկությունից: 1910-ական թթ. գրված բանաստեղծությունները և «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն նույնպես վկայում են հանգի՝ իբրև բանաստեղծության կառուցման կարևորագույն բաղադրիչի գիտակցման մասին: Միևնույն ժամանակ, սկսած «Ցեղին սիրտը» ժողովածուից, Վարուժանը որդեգրում է մի յուրահատուկ սկզբունք. կանոնավոր քառատող կամ վեցատող տներով գրված և տներում տողաչափի կրկնվող, կայուն հերթագայությամբ բանաստեղծությունները հիմնականում հանգավոր են (երբեմն քառատողի կենտ տողերը մնում են անհանգ), իսկ խառը տողաչափերով գրված ապատնային ոտանավորները գերազանցապես անհանգ են: Շատ դեպքերում հանգավոր են նաև հավասարատող ապատնային ոտանավորները կամ պոեմները (ինչպես, օրինակ, «Հաղթողը», «Հովիվը», «Հարձը», «Մեքենաները», «Դադար» և այլն): Ճիշտ է, «Հեթանոս երգեր»-ում անհանգ բանաստեղծությունների տեսակարար կշիռը մեծանում է, բայց «Հացին երգը» ժողովածուում ամփոփված բանաստեղծությունները բացառապես կրկին հանգավոր են, քանի որ ունեն կանոնիկ տարաբնույթ տներ՝ կուռ կառուցվածքով: Այս ամենը մեկ անգամ ևս գալիս է փաստելու, որ Վարուժանի հրաժարումը հանգից կամ դրա մերժումն ամբողջական և վերջնական չի եղել. հանգը նրա պոեզիայում մշտապես առկա է եղել՝ իբրև բանաստեղծության և կանոնիկ տների կառուցման կարևորագույն միջոց:

«Ցեղին սիրտը» ժողովածուն նշանավորվեց նաև տաղաչափական նոր ձևերի ու հնարքների կիրառմամբ: Ճիշտ է, Վարուժանն այստեղ նույնպես գերազանցապես օգտագործում է «Սարսուռներ»-ի հիմնական չափերը՝ 7-վանկանի (4+3), 11-վանկանի (4+4+3) կամ այս երկուսի զուգակցումը (այդպես են գրված «Ցեղին սիրտը» ժողովածուի 39 բանաստեղծություններից 31-ը), սակայն դրանք նրա գրչի տակ ձեռք են բերում նոր որակ ու հնչողություն: Այստեղ Վարուժանն արդեն սկսում է լայնորեն կիրառել մի նոր չափ՝ քառանդան 14-վանկանի տողը, որն իր նախորդ շրջանի գրվածքներում բացակայում է: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե փոփոխությունը մեծ չէ. 7-վանկանի (4+3) կարճ տողերը փոխարինվում են կրկնակի երկարություն ունեցող 14-վանկանի (7/4+3/+7/4+3/) տողերով, սակայն այս երկար չափն արդեն բոլորովին նոր բովանդակության կրող էր. այն ձևավորում էր խոսքի էպիկականություն և լայնություն: Ահա մի օրինակ «Հաղթողը» բանաստեղծությունից.

**Ահագնադռինչ բացվեցան պղղնձե դրոները Քաղքին.  
Պատերազմի տաք փոշին դեպ ներս խուժեց մրրկագին՝  
Որում միջև իր ձիուն վըրա Հաղթողն երևցավ.... (1, 195)**

Սա դյուցազնական քերթվածքներին բնորոշ քառանդամ տողի նորովի և թարմ կիրառություն էր: Այս չափով են գրված շարքի այն բանաստեղծությունները, որոնք ունեն համեմատաբար մեծ ծավալ և էպիկական պատումի տարրեր («Թիապարտները», «Հաղթողը»), ինչպես նաև «Հովիվը» դյուցազնավեպը: Ի դեպ, «Ցեղին սիրտը» ժողովածուից հետո այս չափը Վարուժանը կիրառեց նաև «Հարձը» պոեմում և երկարաշունչ մի շարք բանաստեղծություններում: Ակնհայտ է, որ այսպիսի երկար տողերը պատումի դյուցազնական ոգու արտահայտման առավել նպատակահարմար միջոց են: Այդ մասին խոսել է նաև Ա. Բագրատունին՝ նշելով մեր միջնադարյան գրականության մեջ քառանդամ տողերով դյուցազնական քերթվածքների բավական պատկառելի քանակը: Նա կարծում է, որ այսպիսի երկար քառանդամ տողերով ստեղծվում էին մեր նախնիների մեծ կամ դյուցազնական տաղերը՝ մի քանի տարատեսակներով, որոնք նա ներկայացնում է Վերգիլիոսի «Մշակականք»-ի իր թարգմանության առաջաբանում՝ բազմաթիվ օրինակներ բերելով Գրիգոր Մագիստրոսի «Հազարտողեան» պոեմից, շարականներից և այլ քերթվածքներից: «Արդ ըստ այսմ տեսութեան՝ մեծ կամ դիւցազնական տաղն նախնեաց յամենայն ՚ի տողսն քառեակ անդամովք ոլորի»<sup>14</sup>, - գրում է նա: Բանաստեղծության կառուցման այդ ձևը Բագրատունին կոչեց «հայկական չափ»՝ դրանով թարգմանելով «Մշակականք»-ը և այլ գործեր, ինչպես նաև գրեց իր «Հայկ դյուցազն» պոեմը: Բագրատունու կողմից շրջանառության մեջ դրված այս չափը բավական լայն կիրառություն գտավ ինչպես Մխիթարյանների միջավայրում, այնպես էլ դրանից դուրս: Բագրատունու ազդեցությունը բավական մեծ էր նաև հետագա սերնդի գործիչների վրա, որոնք կրթություն էին ստացել Մխիթարյան վարժարաններում: Ինչպես գրում է Վարուժանի կենսագիրներից Հ. Սիրունին, «Բագրատունին կուռքը պիտի դառնար շուտով Մխիթարեանց գրական սերունդին»<sup>15</sup>: Խոսելով Վարուժանի պոետական արվեստի մասին՝ նա շարունակում է. «Վարուժան Բագրատունիէն ժառանգած է շունչը՝ դիւցազնական իր էջերուն մէջ: Եթէ իր հայրենասիրութեան կորիզը Ալիշանէն կու գար՝ Բագրատունին էր, որ ձև հագցուց անոր»<sup>16</sup>:

Դժվար է, իհարկե, համաձայնել Հ. Սիրունու այն պնդման հետ, որ Ա. Բագրատունին «ձև է հագցրել» Վարուժանի պոեզիային: Ավելին՝ Վարուժանը երբևէ չի կիրառել Մխիթարյանների շրջանում լայն տարածում գտած «հայկական չափը», որին բնորոշ էին անհավասար վանկերով, երկար և կարճ արտասանությամբ անդամներ, այլ գերադասել է քառանդամ

14 **Պուպիոսի Վիրգիլեայ Մարովնի** Մշակականք, թարգմանեալք ի չափս հայկականս և համառօտ մեկնաբանութեամբք բացայայտեալք ի Հ. Արսենէ Կոմիտասայ Բագրատունոյ Մխիթարեան վարդապետէ, Վենետիկ, 1847, «Յառաջաբան», էջ 17:

15 **Սիրունի Յ. Ճ.**, Դանիէլ Վարուժան, Պուքրէշ, «Արագ» հրատ., 1940, էջ 30:

16 Նույն տեղում, էջ 31:

կանոնավոր տողը՝ 14-վանկանի (7/4+3/+7/4+3/) կառուցվածքով: Պատճառը թերևս այն էր, որ թեև «հայկական չափով» աշխարհաբար գրելու փորձեր եղել էին, սակայն դրանցից ոչ մեկը հաջողությամբ չէր պսակվել, և դեռ ավելի վաղ էին նկատել, որ այդ չափը չի համապատասխանում մեր նոր լեզվի հնչողությանն ու ավելի հարմար է գրաբար քերթվածքներին: Այսպես, 1895 թ. «Արարատ» ամսագրում տպագրած «Մի քանի խօսք մեր աշխարհաբարի տաղաչափության մասին» հոդվածում բանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանը, ի թիվս այլ հարցերի, անդրադառնում է նաև «հայկական չափին»՝ գրելով. «Որքան որ դա հարմար է գրաբարին, նույնքան էլ դժվար գործածելի է աշխարհաբարում, մանավանդ ռուսահայոցս գրականական լեզվում...»<sup>17</sup>: Մանուկ Աբեղյանն էլ իր հերթին «Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա)» աշխատության մեջ գրում է. «Աշխարհաբարում դեռևս չկա այս չափի աջող գործածություն»<sup>18</sup>:

Խոսելով Դանիել Վարուժանի տաղաչափական արվեստի մասին՝ պետք է ուշադրություն դարձնել մի կարևոր հանգամանքի. նրա պոեզիայում, մանավանդ առաջին ժողովածուներում բավական քիչ են 10-վանկանի հնգավանկ անդամներով տողերը («Սարսուռներ»-ում՝ 1, «Ցեղին սիրտը» շարքում՝ 2 բանաստեղծություն), այն դեպքում, երբ արևելահայ պոեզիայում այդ չափի տեսակարար կշիռը մշտապես շատ մեծ է եղել: Օրինաչափ հարց է առաջանում, թե ինչու էր Վարուժանը խուսափում հնգավանկ անդամներից՝ նախապատվությունը տալով 4 և 3-վանկանի անդամներին: Մեր կարծիքով՝ խնդիրը հետևյալն է. սկզբնական շրջանում, ինչպես նշել ենք, Վարուժանը մեծ հոգածությամբ պահպանում էր ոտանավորի ռիթմիկությունը՝ մեծ կարևորություն տալով շեշտերի դիրքին և դրանց կանոնավոր կրկնությանը յուրաքանչյուր 4-րդ կամ 3-րդ վանկի վրա: Հնգատող անդամները կարծես խախտում էին նման կանոնիկ ռիթմը՝ շեշտերը միայնացից հեռացնելով: Սա է պատճառը, որ 10-վանկանի ոտանավորում Վարուժանն առավելապես ուշադրություն է դարձնում անդամներում վանկերի հավասարությանը՝ կարծես մոռանալով կանոնավոր շեշտերի մասին (ի դեպ, արևելահայ պոեզիան նույնպես անտարբեր էր շեշտերի դիրքի նկատմամբ): Եվ այս լույսի ներքո պետք է մեկնաբանել Վարուժանի այն տողերը, որոնցում նա խոսում է շեշտի գեղեցկության և հանգի անկարևորության մասին՝ փակագծերում ավելացնելով՝ «(բացի մեր չափերու տասնորդին մեջ)» (3, 271): Ըստ ամենայնի, «չափերու տասնորդ» ասելով՝ նա նկատի ուներ 10-վանկանի տողերը, որոնք համապատասխանաբար բաժանվում են երկու հնգավանկ անդամի: Վարուժանը հատուկ նշում է դրանց տարբերությունը մյուս՝ ավելի փոքր անդամներով չափերից, և այդ

17 Հովհաննիսյան Հովհ., Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Եր., 1965, էջ 219:  
 18 Աբեղյան Մ., Երկեր, հատ. Ե, Եր., 1971, էջ 296:

տարբերություններից ամենակարևորը կայուն շեշտերի բացակայությունն է: Ահա մի օրինակ «Ցեղին սիրտը» ժողովածուի «Ապրիել» բանաստեղծությունից.

**Վերածնուհին է, / լեռներո՛ւ աղջիկ,  
Մրբրկին պես գորեղ, / վարդին պես գողտրիկ,  
Իր հույնով գրծված / շրթթունքին աղու  
Կա համբույր մ' հուռթի, / արևու քթթում.... (1, 155)**

Այս օրինակի առաջին տողի շեշտերն ընկնում են 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա, մինչդեռ մյուս տողերում՝ 5-րդ և 10-րդ: Իհարկե, պետք է նշել, որ տողերի մեծ մասն ունի շեշտեր անդամների վերջին վանկերի վրա (5-րդի և 10-րդի), բայց դա պարզապես բխում է մեր լեզվի շեշտադրությունից, և բանաստեղծը հատուկ ջանք չի գործադրում դրանց դիրքի կանոնավորության համար: Ավելին՝ այդ շեշտերը յիթմական որևէ գործառույթ չունեն: Այդ նախն է վկայում նաև այն հանգամանքը, որ 10-վանկանի տողերում Վարուժանը բառերն արհեստականորեն չի կիսում երկու անդամների միջև, ինչպես 7 կամ 11-վանկանի տողերում: Այս համատեքստում նկատելի է, որ Վարուժանի՝ 10-վանկանի (5+5) չափով գրված բանաստեղծություններն ունեն բոլորովին այլ հնչողություն. դրանցում խոսքն ավելի հանդարտ է ու երաժշտական, չկան հատու շեշտեր և բառային հատումներ: Եվ պատահական չէ, որ այդ չափով գրված բոլոր բանաստեղծությունները հանգավոր են, իսկ հանգը Վարուժանը կիրառում էր, իր իսկ խոսքերով, «լեզուն իր նյութին մեղմությամբ հասցնելու համար» (3, 271):

Տաղաչափական հատուկ քննության է արժանի «Ցեղին սիրտը» ժողովածուն բացող «Ձոն» բանաստեղծությունը, որով Վարուժանն ազդարարում էր նոր մտածողության, պատկերաստեղծման նոր երանգների ու ձևերի մուտքն իր պոեզիա: «Ձոն» բանաստեղծության մեջ Վարուժանը համարձակորեն զուգակցել է տարբեր չափեր՝ ստեղծելով ինքնատիպ ու ամբողջական վեցատող տներ: Տողերից երեքն ունեն 10-վանկանի (5+5) կառուցվածք, երկուսը՝ 8 (4+4), իսկ մեկը՝ վերջինը, կարծես այս երկուսի յուրօրինակ միավորումն է՝ 9 (5+4): Վ. Գաբրիելյանը, վերլուծելով այս բանաստեղծության տաղաչափությունը, տալիս է ինքնատիպ և ուշագրավ մեկնաբանություն՝ հատուկ ուշադրություն հրավիրելով բանաստեղծության մեջ առատորեն կիրառվող առոգանության նշանների վրա: «Այդ շեշտը և երկարացման նշանները ըստ էության լրացնում են պակաս վանկերը և ամբողջության մեջ բանաստեղծությունը հնչում է որպես 10 վանկանի



էր միանգամայն նոր լիցք, փոխվել էին գաղափարական շեշտադրումները, փոխվել էին նաև բանաստեղծական լարերը: Իր նամակներից մեկում Վարուժանը խոստովանում է. «Հաճելի է ինձի միշտ լարերս փոխել և վերանորոգվիլ արվեստիս մեջ...» (3, 464): Եվ իսկապես, մի ժողովածուից մյուսը բանաստեղծն իրոք «վերանորոգվում էր» թե՛ ձևի, թե՛ բովանդակության առումներով: Հ. Սիրունին հետագայում գրում է. «Ինչ որ ամենէն ատելի անկորնչելի պիտի մնայ իր արուեստի յատկանիշներուն մէջ՝ պէսպիսուն լարերն են իր քնարին վրայ: Բազմակողմանի է իր քերթողութիւնը: Մէկ տարիէն միւսը նոր կայծ մի կը սպրդի իր հոգիին մէջ, ու մէկ հատորէն միւսը նոր քերթող մը կը յայտնուի: Իր շքեղ լեզուն է միայն միութեան գիծը իր հոգիին յաջորդական փուլերուն միջեւ, ու ներշնչման բոցը, որ կը սողոսկի բոլորին մէջէն»<sup>20</sup>:

«Հեթանոս երգեր»-ին նվիրված գրական ասուլիսը առիթ դարձավ անդրադառնալու նաև Վարուժանի բանաստեղծական վարպետությանը, տաղաչափական ձևերին ու հնարքներին՝ դիտարկելով դրանք դարասկզբի արևմտահայ, նաև եվրոպական պոեզիայի համատեքստում: Բանախոսներն ընդգծում էին հատկապես տարաբնույթ ձևերի ու հնարքների առատությունը, որոնք վկայում են Վարուժանի լեզվի ձկունության, ասելիքի բազմազանության ու ձևերի համարձակ ընտրության մասին: Տ. Չոկուրյանը նկատում է. «Հաւասարապէս ոտանաւորի ամէն ձեւն իր այլազան մտացմանց իբր հագուստ կ'առնէ ու մանաւանդ իր լեզուին մէջն է այդ արուեստը»<sup>21</sup>, իսկ Եդ. Գոլանձյանն այդ բազմազանության մեջ տեսնում է նաև եվրոպական ակնհայտ ազդեցություն: «Անուրանալի է անշուշտ արդի եվրոպական գրականութեան, մասնաւորապէս պելձիքական գրականութեան երկու գլխաւոր հզոր դէմքերուն՝ Վէռհառնի և Մէթեռլինկի ազդեցութիւնը իր քերթուածներուն արուեստին վրայ»<sup>22</sup>, - գրում է նա, բայց և միաժամանակ փաստում, որ այդ ազդեցությանը միացել է բանաստեղծի համարձակ երևակայությունը. «Արուեստի տեսակէտով, կը գտնենք Վարուժանի մէջ սանձարձակ երեւակայութիւն մը...»<sup>23</sup>: 1919 թ. Վարուժանի մտերիմներից մեկի՝ Լևոն Էսաճանյանի խոսքերով՝ «Տաղանդաւոր բանաստեղծը... թէպէտ կը խմէ զանազան արուեստի աղբիւրներէն՝ ի ձեռին ունի սեփական բաժակը, անհատականութեան և ինքնատիպութեան դրոշմը...»<sup>24</sup>: Նկատելով եվրոպական ազդեցության որոշակի հետքեր՝ քննադատությունը փորձում էր Վարուժանի պոեզիայում որոնել նաև Վերհառնին, Մետեռ-

20 Սիրունի 3. ձ., նշվ. աշխ., էջ 167:

21 Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»ը, Գրական ասուլիսներ, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 34:

22 Նոյն տեղում, էջ 19:

23 Նոյն տեղում, էջ 20-21:

24 Էսաճանյան Լ., Անմահներ. Դանիէլ Վարուժան (Կեանքը եւ գործը), Կ. Պոլիս, 1919, էջ 52:

լինկին և արևմտաեվրոպական սիմվոլիստներին բնորոշ ազատ ոտանավորի դրսևորումներ: Այն, որ Վարուժանը քաջատեղյակ էր եվրոպական ազատ ոտանավորի նրբերանգներին, վկայում է հետևյալ խորաթափանց դիտարկումը, որ նա արել է 1913 թ. հունիսին Սիամանթոյի քերթությանը նվիրված բանախոսության մեջ. «Յարձանյանի տաղաչափությունը ազատաչափն է (*vers libre*), որ բոլորովին տարբեր է ֆրանսիական *vers libre*-են: Իր տողերը ո՛չ շեշտ ունին, ո՛չ հանգ և ո՛չ ալ վանկերու չափված թիվ: Բայց ունեն տեսակ մը ներդաշնակություն, որ կը կայանա՝ նախ պատկերի մը մեկ տողով խտացվելուն մեջ, երկրորդ՝ շունչի այն ալիքին մեջ, զոր կը պահանջե այդ տողը և որուն երկարության համեմատ չափված է իր երկարությունը» (3, 164): Իսկ ո՞րն է Սիամանթոյի պոեզիայի և ֆրանսիական ազատ ոտանավորի միջև այն տարբերությունը, որ նկատում էր Վարուժանը: Այս խնդրի պարզաբանումը կարող է լույս սփռել նաև հենց իր՝ Վարուժանի տաղաչափական արվեստի մի շարք խնդիրների վրա:

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-վանկանի (4+3), 11-վանկանի (4+4+3), հազվադեպ՝ 8-վանկանի (4+4) տաղաչափերը՝ դրանք դասավորելով որոշակի հերթագայությամբ, ապա «Ցեղին սիրտը» և «Հեթանոս երգեր» ժողովածուներում դրանց միանում է նաև 14-վանկանի (4+3+4+3) տաղաչափը, իսկ տարբեր չափերի զուգորդումները դառնում են ավելի կամայական: Սկզբունքը բոլոր դեպքերում մեկն է՝ 4 և 3-վանկանի անդամների տարաբնույթ զուգորդումներով ստեղծել վանկական ոտանավորին բնորոշ կանոնավոր ռիթմ, այսպես կոչված, **կամաչափ ոտանավոր** (*вольный стих*)<sup>25</sup>, որն էպես տարբերվում է **ազատ ոտանավորից** (*свободный стих*): Եթե առաջինը կանոնավոր չափերի կամայական զուգորդման արդյունք է, և դրանում, այնուամենայնիվ, գործում են ռիթմի ստեղծման որոշակի սկզբունքներ, ապա երկրորդում դրանք լիովին բացակայում են: Պետք է նշել, որ մեզանում այս երկու տիպի ոտանավորները (կամաչափ և ազատ) հաճախ նույնացվել են տերմինային տարբերակման բացակայության պատճառով<sup>26</sup>: Թերևս նաև սա է եղել պատճառը, որ Վարուժանին հաճախ դրել են ազատ ոտանավորի վարպետների հետ նույն հարթության վրա՝ չտեսնելով նրա պոեզիայի ազատության իրական սահմաններն ու սկզբունքները: Հետևելով «Գրական ասուլիսներ»-ում ձևավորված մտայ-

25 Ի դեպ, ոտանավորի այս տեսակն առաջացել է շատ ավելի վաղ և լայն կիրառություն է ունեցել նաև Միջին դարերում: Այն բնորոշ էր ինչպես դրամաներին, այնպես էլ կլասիցիստական չափածո առակներին: Սա է պատճառը, որ այն ունի նաև **առակային ոտանավոր** (*басенный стих*) անվանումը: Մինչդեռ բուն ազատ ոտանավորը (*vers libre*) ձևավորվել է 19-20-րդ դդ. սահմանագծին:

26 Կամաչափ (*вольный*) և ազատ (*свободный*) ոտանավորների տարբերությունների հանգամանակի բնությունը տեսնելու համար տես **Гаспаров М. Л.**, Очерк истории европейского стиха, М., «Наука», 1989, էջ 256-259:



նությանը՝ Լ. Էսաճանյանը գրում է. «Բանաստեղծը կ'ընտրէ արտայայտելու երկու ձև,- տաղաչափուած և ազատտողեան քերթողութիւնը... Ազատտողեան տաղաչափութիւնը ապրելու իրաւունք չունի, բացառութիւններ կան, ահա Վէռհառնի ազատտողեանը, որ տաղաչափուածէն չի տարբերիր, Վարուժան այդ ուղղութեամբ կուտայ իր ազատտողեանը»<sup>27</sup>: Սակայն քննադատն այստեղ չի մանրամասնում, թե որն է ի վերջո Վարուժանի սեփական «ազատտողյան»-ի բուն էությունը, երբեմն էլ ակնհայտ հավասարանդամ բանաստեղծությունն է ընդունում իբրև ազատ ոտանավորի նմուշ. «-Տաղաչափութենէն զատ կայ ուրիշ ձեւ մը, ազատտողեան ոտանաւորը- vers libre,- շարունակում է Էսաճանյանը,- որուն վերջնական ձեւը չէ ճշդուած գրական աշխարհին մէջ, թէպէտ Վէռհառն կուտայ անոր որոշ վիճակներ... Վարուժանի **Աստուծոյ Լացը** անոնցմէ է.-

**Երբ միջոցին մէջ տեղի տրւած չէր  
Դեռ ոչընչութիւնն այս Տիեզերքին՝  
Եւ կարծեմ Աստուած բան մը կ'որոնէր՝  
Որ դարման ըլլայ տաղտուկի վէրքին»<sup>28</sup>:**

Ինչ վերաբերում է հնգավանկ անդամներով տողաչափերին (10-վանկանի, 5-վանկանի և դրանց զուգորդումը), ապա, ինչպես արդեն նշել ենք, մինչև 1910-ական թթ. Վարուժանի պոեզիայում դրանք շատ քիչ են հանդիպում («Սարսուռներ» և «Ցեղին սիրտը» ժողովածուներում միասին վերցրած՝ ընդամենը 3 բանաստեղծություն): Այնինչ «Հեթանոս երգեր»-ում դրանց թիվը զգալիորեն աճում է (8 բանաստեղծություն), «Հացին երգը» շարքում երևան են գալիս նաև ամբողջովին 5-վանկանի տողերով կամ 10 (5+5) և 5-վանկանի տողերի զուգորդմամբ կամաչափ ոտանավորներ (4 բանաստեղծություն): Սա բխում էր Վարուժանի ակնհայտ ցանկությունից՝ նախկին չափերին ավելացնելու նորերն ու որոշակի բազմազանություն հաղորդելու իր պոեզիայի տաղաչափական ձևերին: Հնգավանկ անդամների կիրառությունը, ինչպես նկատել ենք, Վարուժանին հեռացնում էր շեշտային կայունություն ունեցող ոտանավորից և առավել մոտեցնում հայկական վանկային ոտանավորի սկզբունքներին: Ահա «Ընկեցիկը» բանաստեղծությունից մի քանի տող՝ տեսանելիորեն ցույց տալու համար շեշտերի կայուն դիրքի անկարևորությունն այս չափում.

**Կաթեն կաթիլ մը, / մարգարտի նըման  
Բերանին վրա / ցուրտեն է պաղած:**

27 Էսաճանյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 10-11:

28 Նույն տեղում, էջ 57:

**Պետք է լքել հոս: / Ի՞նչ նրկուղի մեջ  
Ծընավ ծաղիկն այդ՝ / գարնված եղյամեն.... (2, 114)**

Այս տողերում շեշտերն ընկնում են ոչ թե տողի 5-րդ և 10-րդ վանկերի վրա, ինչպես տողերի զգալի մասում, այլ 4-րդ և 10-րդ՝ ըստ էության ցույց տալով, որ ռիթմի համար դրանց դիրքն առանցքային նշանակություն չունի:

Բազմազանության հասնելու այդ ձգտումը երևան է գալիս ոչ միայն տարաբնույթ տողերի կիրառության, այլև բանաստեղծական տան կառուցման նոր հնարքների ու եղանակների որոնման մեջ: Ամենևին չհրաժարվելով ապատնային անհանգ բանաստեղծություններից՝ Վարուժանը միևնույն ժամանակ ստեղծում էր տների կառուցման նորանոր և ինքնատիպ ձևեր, նաև կիրառում այդ շրջանի արևմտահայ պոետների բանաստեղծական ամենապիրված ձևերից մեկը՝ տնետը: Ճիշտ է, տնետների ընդհանուր թիվը Վարուժանի պոեզիայում չի հասնում 10-ի, բայց դրանք կարևորագույն տեղ ունեն նրա բանաստեղծական համակարգում: Այս առումով կարելի է հետաքրքիր դիտարկում անել. Վարուժանի առաջին երկու ժողովածուներում տնետներ առհասարակ չկան, իսկ արդեն «Հեթանոս երգեր»-ից դրանց տեսակարար կշիռը մեծանում է՝ վկայելով բանաստեղծության կառուցիկության նկատմամբ Վարուժանի հետաքրքրության կտրուկ աճի մասին: Բավական է նշել, որ նրա վերջին երկու ժողովածուներն էլ բացվում են տնետներով՝ «Գեղեցկության արձանին» և «Մուսային»: Դրանք ծրագրային բանաստեղծություններ են, և, ըստ երևույթին, տնետի կառուցիկ ձևը առավել հարմար է եղել բանաստեղծական շարքերի բուն ոգին և տրամադրությունն ամփոփ արտահայտելու համար: Ահա «Հացին երգը» բացող «Մուսային» բանաստեղծության ավարտը.

**Սորվեցուր ինձ. Պսակե քընարս հասկերով,  
Ջի կալին մեջ, զով շուքին տակ ուտիին  
Ահա կը նստիմ, ու նըվագներս կը ծընի՛ն: (2, 161)**

Ընդհանուր առմամբ «Հեթանոս երգեր»-ում ընդգրկված է 2, իսկ «Հացին երգը» շարքում՝ 4 տնետ: Վարուժանը տնետներ ունի նաև շարքերից դուրս բանաստեղծություններում:

1910-ական թթ. որոշակիորեն փոխվում է նաև Վարուժանի վերաբերմունքը տողերի հանգավորման հանդեպ: Հանգի երբեմնի ժխտողը «Ցեղին սիրտը» ժողովածուից հետո աստիճանաբար ավելացնում է հանգավոր բանաստեղծությունների տեսակարար կշիռը՝ դրանց հաղորդելով, սակայն, նոր որակ: Բայց դրանք այլևս սկսնակ բանաստեղծի՝ հաճախ բռնա-

զբոս հնչողություն ունեցող հանգերը չէին, այլ բանաստեղծական խոսքի ազատ տիրություն հանդես եկող, բանաստեղծական տան տողերը վարպետորեն իրար կապակցող համահունչ վերջավորություններ: Այսպես, եթե «Ցեղին սիրտը» ժողովածուի բանաստեղծությունների գրեթե կեսն անհանգ է, ապա «Հեթանոս երգեր»-ում՝ բաղկացած 49 բանաստեղծությունից և 1 պոեմից, ընդամենը 13 լրիվ անհանգ բանաստեղծություն կա, իսկ «Հացին երգը» գրքում չկա գեթ մեկ անհանգ բանաստեղծություն: Նկատելի է նաև մի կարևորագույն միտում. «Հեթանոս երգեր»-ում անհանգ են միայն ապատնային բանաստեղծությունները, իսկ որոշակի կայուն սկզբունքով կառուցված տներով բանաստեղծությունները՝ հանգավոր: Սա վկայում է այն մասին, որ հանգը Վարուժանի պոեզիայում ձեռք էր բերել բանաստեղծության կառուցման, տների ձևավորման կարևորագույն գործառնություն և լիովին կատարում էր իր այդ դերը: Այսպես, «Հեթանոս երգեր»-ի երկու շարքերում էլ հանդիպում ենք տան տարաբնույթ տեսակներ՝ քառատող տներ՝ կից, օղակաձև կամ ավելի հաճախ՝ խաչաձև հանգավորմամբ, երբեմն անհանգ կենտ տողերով, հնգատող տներ՝ միայն 3-րդ և 5-րդ տողերի հանգավորմամբ, վեցատող տներ՝ վիրելեի (aabcb) հանգավորմամբ, ութատող, իննտողանի տներ և այլն:

Ժողովածուում կա 2 բանաստեղծություն՝ «Բեգաս» և «Մայիս մեկ», որոնցում Վարուժանն առաջին անգամ կիրառել է երկվանկ և եռավանկ տողեր: Բայց եթե եռավանկ տողը, այնուամենայնիվ, տեղավորվում էր բանաստեղծության ընդհանուր ռիթմի մեջ, ապա երկվանկ տողը, որն այնքան համարձակորեն կիրառել է Վարուժանը, կարծես կոտրում է ոտանավորի միալար ռիթմը՝ նրան տալով նոր շունչ ու ընթացք: Իրավացիորեն նկատված է, որ «Բեգաս» բանաստեղծության մեջ նման կտրուկ անցումները (11, 14, 7-վանկանիից միանգամից 2 կամ 3-վանկանի տողերի) «զարմանալիորեն ձիշտ են վերարտադրում Պեգասի լեռնիվեր սլացքի և բանաստեղծի անզուսպ ձգտումի շարժման ներքին տեմքը»<sup>29</sup>:

Ինքնատիպ կառուցվածք ու տաղաչափական ձևեր է կիրառել Վարուժանն իր վերջին՝ «Հացին երգը» ժողովածուում, որը բանաստեղծն այդպես էլ չհասցրեց ամբողջացնել ու ավարտել: Այն լույս տեսավ նրա եղերական վախճանից մի քանի տարի անց՝ 1921 թ.՝ այդ շարքից մամուլում տպագրված 29 բանաստեղծության հիման վրա (շարքի մեջ ընդգրկվելիք ևս 6 բանաստեղծության միայն վերնագրերն են մեզ հասել): Ըստ Վարուժանի նախնական ծրագրի՝ «Հացին երգը» շարքին հաջորդելու էր գաղափարական ու գեղարվեստական նույն սկզբունքներով ստեղծվելիք «Գինի երգը»: Ո՞րն էր պատճառը, որ ազգային ու սոցիալական սուր, արդիական

29 Գարրիեյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 334:

խնդիրներից Վարուժանն իր հայացքը հառեց դեպի գյուղական հովվերգական կյանքը: Գրականագիտությունը վաղուց է նկատել Վարուժանի ստեղծագործական վերջին շրջանի այս ծրագրերի վրա անտիկ գրականության մեջ լայն տարածում գտած հովվերգական ու դիդակտիկ երկերի անմիջական ազդեցությունը: Այդ ավանդույթը գալիս էր հին հունական գրականությունից (Հեսիոդոս, Թեոկրիտես)՝ իր բարձրակետին հասնելով Հին Հռոմի մեծագույն տաղերգուի՝ Վերգիլիոսի պոեզիայում: Անտիկ գրականության ազդեցությամբ հովվերգության ժանրն իր արտահայտությունը գտավ նաև Վերածննդի և կլասիցիզմի գրականության մեջ: Անշուշտ, Վարուժանը քաջ ծանոթ էր այդ երկերին, մանավանդ որ Մխիթարյանների շրջանում դրանք լայն տարածում ունեին. 1847 թ. տպագրվել էր Վերգիլիոսի «Գեորգիկներ» հովվերգական պոեմը Ա. Բագրատունու թարգմանությամբ՝ «Մշակականք» վերնագրով, իսկ 1870 թ.՝ «Բուլոլիկներ» շարքի էկլոգները Եղ. Հյուրմուզյանի թարգմանությամբ՝ «Հովուականք» վերնագրով<sup>30</sup>: Ճիշտ է, Վարուժանը չի կրկնում համաշխարհային գրականության այս երկերի կառուցվածքն ու ձևը, սակայն շարքի ընդհանուր մտահղացման համար դրանք, անշուշտ, կարևորագույն ազդակ են եղել և մղել ստեղծագործական նոր գաղափարների ու ձևերի որոնման:

«Հացին երգը» ժողովածուի տաղաչափական վերլուծության համար անհրաժեշտ է ճիշտ ներկայացնել շարքի ընդհանուր մտահղացման բուն էությունը: 1914 թ. մարտի 26-ին Վարդգես Ահարոնյանին գրած նամակում Վարուժանը խոստովանում է. «Այժմ կը գրեմ «Հացին երգը», որ հուսամ տարիե մը լույս կը տեսնե. այդ հատորին մեջ երգված պիտի ըլլան հայրենի հողը, մշակներու աշխատությունը և գյուղական կյանքի խաղաղ մեծությունները» (3, 464): Նույն՝ 1914 թ. նորաստեղծ «Մեհյան» ամսագրի առաջնորդողում («Մեր հանգանակը») Վարուժանը, միանալով Կ. Ջարյանին, ազդարարում է կարևորագույն մի սկզբունք, որը նաև «Հացին երգի» գաղափարական ու գեղագիտական հենքն էր՝ «Զուտ գրականությիւնը հեռու պահել քաղաքակրթութենէ և լրագրութենէ»<sup>31</sup>: Բանաստեղծի վերջին ժողովածուն, ըստ էության, հենց այդպիսի երկ է՝ քաղաքակրթությունից հեռու գտնվող գյուղական կյանքի հովվերգական պատկերների շարք, հացի արարման տարբեր փուլերի ու դրվագների ներկայացում: Ինչպես իրավացիորեն նկատված է, «Դա ոչ թե բանաստեղծությունների սովորական ժողովածու է, այլ բովանդակության և կառուցվածքի ընդհանուր սկզբունքներով իրար հետ սերտորեն կապված գործերի շարք... Բանն այն է, որ գրքի շուրջ 30 բանաստեղծությունները ոչ միայն սերտորեն կապված

30 Արդեն 1920-ական թթ. Մխիթարյան մեկ այլ նշանավոր գործիչ՝ Արսեն Ղազիկյանը, այս երկերը թարգմանում է նաև աշխարհաբար՝ պահպանելով գրաբարյան թարգմանությունների վերնագրերը:  
31 «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, N 1, էջ 3:

են իրենց բովանդակությամբ ու նյութով, որով և կազմում են մի ամբողջություն, այլև նրանցից ամեն մեկն այդ շարքի մեջ ունի իր **հատուկ դերը**, ինչպես և իր **անփոխարինելի տեղը**»<sup>32</sup>:

Իսկապես, «Հացին երգը» մի կառուցիկ շարք է, որը հնչում է իբրև ամբողջական պոեմ, և հենց կառուցիկության ձգտումն է, որ բանաստեղծին թույլ չի տվել այս ժողովածուում զետեղել որևէ անհանգ կամ ապատնային բանաստեղծություն, ինչպիսիք մեծ թիվ են կազմում 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 այնպիսի բազմազանություն, ինչպիսին տեսնում ենք «Հացին երգը» շարքում: Առաջին չորս բանաստեղծությունները սոնետներ են, որոնք իրենց ժանրային բնույթով արդեն իսկ ունեն հստակ կառուցվածք և հանգավորում: Վարուժանը շարքում կիրառել է նաև տների ամենաբազմազան տեսակներ՝ երկտող («Անդապահը», «Հունձը»), քառատող՝ կից, օղակաձև կամ խաչաձև հանգավորմամբ («Հերկեր», «Ամբարներ», «Ցան», «Գուռը», «Աղորիք» և այլն), անհանգ կենտ տողերով («Գարնան անձրև», «Հասուն արտ», «Ճարակում» և այլն), հնգատող («Առաջին ծիլեր», «Ցորյանի ծովեր», «Միջօրե»), վեցատող («Կամներգ», «Մարագներ»), յոթատողանի («Երնում»), ինստողանի («Վերադարձ»), տաստողանի («Օրհնություն»): Տներում տողաչափերն ու դրանց հերթագայությունը խիստ կանոնակարգված են, ինչը խոսում է բանաստեղծի հատուկ ձգտման մասին՝ հասնելու ոտանավորի կառուցիկության: Մյուս կողմից՝ բանաստեղծի նպատակն էր նաև ողջ շարքը ձևավորել իբրև հացի արարմանը նվիրված պոեմ, որտեղ յուրաքանչյուր բանաստեղծություն պետք է դառնար ամբողջական շղթայի մեկ օղակ:

Հետաքրքիր է, որ այս շարքում Վարուժանը կիրառել է ոչ միայն տների կառուցման նոր եղանակներ, այլև այնպիսի տողաչափեր, որոնք մինչ այդ նրա պոեզիայում չեն հանդիպում: Այսպես, եթե նախկինում գերակշռում էին եռավանկ և քառավանկ անդամներով կազմված տողերը, ապա «Հացին երգը» շարքում արդեն տեսնում ենք միայն քառավանկ անդամներով ձևավորված տարբեր տողաչափեր՝ 4, 8 (4+4), 12 (4+4+4), 16 (4+4+4+4), ինչպես նաև այս տիպի տողերի գուգակցումներ 7, 11, 14, 5, 10-վանկանի տողերի հետ: Շարքի «Տափան» բանաստեղծության մեջ առաջին անգամ նա կիրառել է 8 և 7-վանկանի տողերի այնպիսի գուգորդում (կենտ տողերը՝ 8, իսկ գույգ տողերը՝ 7-վանկանի), որը լայնորեն տարածված էր այդ շրջանի արևելահայ պոեզիայում: Սա, ըստ էության, 15-վանկանի (4+4+4+3)

32 **Ջրբաշյան եր.**, Գրողը և ժողովուրդը, Եր., «Սովետական գրող», 1989, էջ 220-221:



## DANIEL VARUZHAN'S METRIC ART

Ashkhen Ed. Jrbashyan

*Candidate of Sciences in Philology*

**Key words** – metric forms, rhyme, accent, strophe, strichic, poetical member, sonnet, astrophic verse, voluntary verse, free verse.

The article is dedicated to the study of the metric art of Daniel Varuzhan, one of the brightest representatives of Western Armenian poetry. His first collection of poems, “Tremors” (1906), was written on the metric principles developed by the Mkhitarist philologists. Critics then noted that in this book Varuzhan is making his first steps, and he still has a long way to achieve poetic mastery. In particular, the rhymes and poetic forms he used were considered unfortunate and inappropriate.

Varuzhan’s second collection, “Heart of the Nation” (1909), already marked the birth of a mature poet. The heroic spirit permeating this collection, the naturalness of speech, the spontaneous flow of images, gave his poetry a new impulse and quality and found a unique expression in metric forms. Here we find a large number of astrophic and non-rhymed verses. Varuzhan’s attitude to rhyme has changed somewhat since the 1910s. If earlier he denied the role of rhyme and considered it “backward”, then in “Pagan Songs” (1912) he gradually increased the proportion of rhyming poems, giving them a new sound. His poetry also used new ways, new methods and means of constructing poetic stanzas. Without abandoning astrophic verses, Varuzhan was simultaneously looking for new stanza forms, he also used one of the most beloved solid forms of Western Armenian poets – the sonnet. It should be noted that both of his latest collections open with sonnets, which are more suitable for the holistic transmission of the main ideological tendencies of poetic cycles.

Varuzhan used a unique structure and metric forms in his latest collection “Song of Bread”, which the poet never managed to finish. The book was published a few years after his death – in 1921, based on 29 poems published in the press. Literary criticism has long noticed the direct influence of idyllic and instructive poems of world literature, the traditions of which date back to ancient literature, the Renaissance and Classicism, on Varuzhan’s last collection. Obviously, Varuzhan

does not repeat the structure and form of these works, but they certainly were a powerful incentive for the general idea of the cycle to promote new creative ideas and forms. The collection “Song of Bread” is formed as a complete and constructive poem, where all the poems have a solid stanza structure and rhyming lines. In this cycle we see not only new ways of constructing stanzas, but also metric forms that were not previously used in his poems.

It can be argued that the poetry of Varuzhan is a solid and integral system of poetic forms and structures. Changes from one collection to another should be seen as a natural result of the legitimate development of this system and the maturation of poetic talent.

Резюме

## МЕТРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДАНИЕЛА ВАРУЖАНА

Ашхен Эд. Джрбашян  
*Канд. филол. наук*

**Ключевые слова** - метрические формы, рифма, ударение, строфа, строка, член, сонет, астрофический стих, вольный стих, свободный стих.

Статья посвящена исследованию метрического искусства Даниэля Варужана – одного из самых ярких представителей западноармянской поэзии. Его первый сборник, «Содрогания» (1906), был написан по метрическим принципам, разработанным Мхитаристскими филологами. Критики тогда отмечали, что Варужан делает свои первые шаги, и ему предстоит еще долгий путь, чтобы достигнуть поэтического мастерства. В частности, использованные им рифмы и поэтические формы считались неудачными и неуместными.

Второй сборник Варужана – «Сердце нации» (1909) – уже ознаменовал рождение зрелого поэта. Героический дух, пронизывающий произведения этого сборника, естественность речи, стихийный поток образов, придали его поэзии новый импульс и новое качество и нашли уникальное выражение в метрических формах. Здесь мы находим большое количество астрофических и нерифмованных стихов. Отношение Варужана к рифме начало меняться в 1910-ые гг. Если раньше он отрицал роль рифмы и считал ее «отсталой», то в «Языческих песнях» (1912) он постепенно увеличивал долю рифмующихся



строф в стихотворениях, придавая им новое звучание. В его поэзии также использованы новые способы, методы и средства построения поэтических строф. Не отказываясь от астрофических стихов, Варужан одновременно искал новые строфические формы, использовал также одну из самых любимых твердых форм западноармянских поэтов – сонет. Следует отметить, что оба его последних сборника открываются сонетами, которые наиболее подходят для целостной передачи основных идейных тенденций поэтических циклов.

Варужан использовал уникальную структуру и метрические формы в своем последнем сборнике «Песня хлеба», который поэту так и не удалось закончить. Книга вышла через несколько лет после его трагической смерти – в 1921 г., на основе 29 стихотворений, ранее опубликованных в прессе. Литературная критика давно заметила прямое влияние на стихи последнего сборника Варужана идиллических и поучительных поэм мировой литературы, традиции которой восходят к античной литературе, к литературе эпохи Возрождения и классицизма. Конечно, Варужан не повторяет структуру и форму этих произведений, но для воплощения общей идеи цикла они, безусловно, были мощным стимулом для продвижения новых творческих идей и форм. Сборник «Песня хлеба» сформирован как законченная и конструктивная поэма, где все стихотворения имеют прочную строфическую структуру и рифмующиеся строки. В этом цикле мы видим не только новые приемы построения строф, но и метрические формы, ранее не использованные в его стихах.

Можно утверждать, что поэзия Варужана представляет собой прочную и целостную систему поэтических форм и структур. Изменения, происходящие в творчестве поэта от одного сборника к другому, следует рассматривать как естественный результат развития этой системы и становления поэтического таланта.

## REFERENCES

1. “Bazmavēp” amsagir, Venetik, Surb Ghazar, 1906, mayis (**In Armenian**).
2. **Abeghyan M.**, Yerker, hat. Ye, Yer., 1971 (**In Armenian**).
3. **Ant‘imosean A.**, K‘erakanut‘iwn gaghghiakan, Venetik, 1821 (**In Armenian**).
4. **Ch‘opanyan A.**, Yerker, Yer., 1988 (**In Armenian**).
5. **Ēsachanean L.**, Anmahner. Daniēl Varuzhan (Keank‘ē yev gortsē), K. Pōlis, 1919 (**In Armenian**).
6. D. Varuzhani “Het‘anos yerger”ē, Grakan asulisner, K. Pōlis, 1913 (**In Armenian**).
7. **Gabrielyan V.**, Daniel Varuzhan, Yer., 1978 (**In Armenian**).

8. **Gasparov M. L.**, Oчерк истории jевропейского стиха, М., 1989 (**In Russian**).
9. **Hiwrmiwzean Yed.**, Aրձըռն banasteghsut'iwն hamaրօteal, Venetik, 1839 (**In Armenian**).
10. **Hovhannisyan Hovh.**, Yerkeri zhoghovatsu, hat. 3, Yer., 1965 (**In Armenian**).
11. **Jrbashyan Ēd.**, Groghĕ yev zhoghovurdĕ, Yer., 1989 (**In Armenian**).
12. **Kvjatkovskij A.**, Poeticheskij slovar', M., 1966 (**In Russian**).
13. **Publiosi Virgileay Marovni**, Mshakakank', t'argmanealk' I ch'ap's haykakans yev hamaրօt meknabanut'eambk' bats'ayaytealk' I H. Arsenĕ Komitasay Bagratunwoy Mkhit'arean vardapetĕ, Venetik, 1847 (**In Armenian**).
14. **Siruni Y. Ch.**, Daniĕl Varuzhan, Puk'rĕsh, 1940 (**In Armenian**).
15. **Varuzhan D.**, Yerkeri liakatar zhoghovatsu yerek' hatorov, hat. 1, Yer., 1986, hat. 2, Yer., 1986, hat. 3, Yer., 1987 (**In Armenian**).
16. **Varuzhan**, Namakani, Yer., 1965 (**In Armenian**).