

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՆԱՄԱՆԱՐԱՆ



Լիլիթ Պապիկյան

ԳԵՂԱՐ ՄԱՐՅԱՆԻ ԶԱՓԱՇԽՈՒՄԻ ԽՈՍԻՋԱՐԿԵՄՈՒՄԸ

Բերկա Մարտիրոսյան

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԻԼԻԹ ՊԱՊԻԿՅԱՆ

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆԻ
ՉԱՓԱԾՈՅԻ
ԽՈՍՔԱՐՎԵՍՏԸ

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

2025

ՀՏԴ 811.19

ԳՄԴ 81.51

Պ 232

*Հրապարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ գիտական խորհուրդը:*

Խմբագիր՝ Բ.Գ.Թ., դոց. Ա. Ադիլխանյան
Գրախոսներ՝ Բ.Գ.Թ., դոց. Թ. Տոնոյան
 Բ.Գ.Թ., ասիստ. Լ. Մելքոնյան

Պապիկյան Լիլիթ

Պ 232 Գեղամ Սարյանի չափաձոյի խոսքարվեստը / Լ. Պապիկյան.- Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2025.- 170 էջ:

Գրքում ներկայացվում է Գեղամ Սարյանի չափաձոյի խոսքարվեստը, հանգամանորեն նկարագրվում են հեղինակի երկերի լեզվաոճական միջոցները: Առանձին դիտարկվել է նաև բանաստեղծի ձեռագրերի հարուստ ժառանգությունը, որի շնորհիվ բացահայտվում են Գ. Սարյանի պոեմների ու բալլադների ստեղծագործական մշակումներում եղած հեղինակային ուղղումները, լեզվաոճական փոփոխությունները:

Աշխատությունը նախատեսված է գրողի երկերի խոսքարվեստի ու ընդհանրապես լեզվաոճական հարցերի քննությամբ զբաղվողների, ինչպես նաև ընթերցող հանրության համար:

ՀՏԴ 811.19

ԳՄԴ 81.51

ISBN 978-5-8084-2729-7

<https://doi.org/10.46991/YSUPH/9785808427297>

© ԵՊՀ հրատ., 2025

© Պապիկյան Լ., 2025

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ	5
ՄԱՍ 1. ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ՇԵՐՏԵՐԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ	
ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	15
1.1. Համագործածական բառեր	16
1.2. Նորաբանություններ	21
1.3. Փոխառություններ, էկզոտիզմներ (տարաշխարհիկ բառեր), օտարաբանություններ	30
1.4. Հնաբանություններ	48
1.5. Խոսակցական բառաշերտ	52
1.6. Բարբառային բառեր	61
ՄԱՍ 2. ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ	
ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	67
2.1. Ձևաբանական առանձնահատկություններ	68
2.2. Շարահյուսական առանձնահատկություններ	79
ՄԱՍ 3. ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆ	
ՄԻՋՈՑՆԵՐ	88
3.1. Պատկերավորման միջոցներ	88
3.2. Արտահայտչական միջոցներ	117
ՄԱՍ 4. ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆԻ ՊՈԵՄՆԵՐԻ ՈՒ ԲԱԼԼԱԴՆԵՐԻ	
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ	
ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ	126
ԱՄՓՈՓՈՒՄ	152
SUMMARY	157
РЕЗЮМЕ	159
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	161
ՀԱՄԱԴՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	169

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Խորհրդային շրջանի հայ գրականության մեջ Գեղամ Սարյանի ստեղծագործությունը գրավում է առանձնահատուկ տեղ: Սարյանի երկերում նկարագրվող յուրաքանչյուր երևույթի մեջ դրսևորվում են հեղինակի վերաբերմունքը, անմիջական ապրումը: Գ. Սարյան բանաստեղծի մասին հնչել են բազմաթիվ դրվատական խոսքեր՝ «Աղմկոտ դարի անաղմուկ բանաստեղծը»¹ (Հրաչյա Հովհաննիսյան), «Ժողովրդի անհուն հուզումներով լեցուն բանաստեղծ»² (Վահագն Դավթյան), «Նա տվել է մեզ քնքուշ ու գեղեցիկ երգեր, արվեստի երջանկացնող պահեր»³ (Ավետիք Իսահակյան): Գրականագետ Հեկտոր Ռշտունին նշում է, որ «գրականության ընդհանուր վերելքի հետ մեծ չափով աշխուժացավ նաև սովետահայ պոեզիան, որի առաջավոր գծի վրա էր կանգնած Գեղամ Սարյանը»⁴:

Գեղամ Սարյանի և նրա չափածոյի ընդհանուր նկարագիրը արտահայտված է մտերիմ ընկերոջ՝ Համո Սահյանի հետևյալ տողերում. «Քո երգի մեջ մեղմություն կա մի անհաս, // Մեղմության մեջ՝ անմարելի մի կրակ... // Դու ինձ համար եղել ես ու կմնաս // Բանաստեղծ ու մարդ լինելու օրինակ»⁵:

¹ **Հովհաննիսյան Հ.**, Դեռ երկար կապրի նրա խոսքը, «Գրական թերթ», հ. 48, Եր., 1976, էջ 2:

² **Դավթյան Վ.**, Ժողովրդի անհուն հուզումներով լեցուն..., «Գրական թերթ», հ. 8, Եր., 1962, էջ 1:

³ **Սարյան Գ.**, Բալլադներ, Եր., 1977, էջ 6:

⁴ **Ռշտունի Հ.**, Գեղամ Սարյան, Եր., 1958, էջ 89:

⁵ **Սարյան Գ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1971, էջ 311:

Գ. Սարյանը միայն բանաստեղծությունների ու պոեմների հեղինակ չէ. նա գրել է նաև պատմվածքներ, դրամաներ, վիպակներ: Նրա ավանդը նշանակալից է նաև թարգմանական գրականության մեջ: Նա, ինքնուրույն ստեղծագործությանը զուգահեռ, շարունակ թարգմանել է համաշխարհային դասականներին՝ Գյոթե, Պուշկին, Լերմոնտով, Հայնե, Բայրոն:

Գ. Սարյանը մեղեդիական և հուզառատ բանաստեղծություններով նպաստել է նաև խորհրդահայ երգարվեստի զարգացմանը: Երաժշտականության տարրը բնորոշ է Գեղամ Սարյանի ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր շրջանների լավագույն գործերին: Հեղինակի բանաստեղծություններով ստեղծվել են շատ երգեր, որոնց երաժշտությունը գրել է նշանավոր երգահան Աշոտ Սաթյանը: Այսպես՝ 1945 թ. «Սովետական Հայաստան» վավերագրական կինոնկարի համար է գրվել «Մարտիկի երգը», որը հայտնի է նաև «Կարոտ» անվանումով: Սարյանի սրտահույզ, անկեղծ, այնքա՛ն երաժշտական բանաստեղծությունն է կարծես թելադրում երգի մեղեդին. «Թռչեի մտքով տուն, // Ուր իմ մայրն է արթուն // Սպասում իր որդուն // Անհանգիստ ու անքուն»: Հայտնի են նաև «Կոմսոմոլ էն տղեն», «Գյուրջի աղջիկ», «Բարդինների պուրակում» երգերը:

Սարյանը «Թերթելով կյանքիս էջերը» ինքնակենսագրական հուշերում գրում է. «Եվ եթե ինձ հարցնեն, թե ինչ բովանդակություն ունեն իմ ստեղծագործությունները, ես կպատասխանեմ, որ նրանց մի մասը հանդիսանում է իմ կենսագրությունը, միախլուված իմ ծննդավայր Իրանի կենսագրու-

թյան հետ, իսկ մյուս մասը՝ դարձյալ իմ կենսագրությունը՝ միահյուսված իմ հայրենիքի կենսագրության հետ»⁶:

Սարյանի և առհասարակ նրա ստեղծագործության վերաբերյալ 20-րդ դարասկզբի մամուլում ու այլ հրապարակումներում կան գնահատականներ, կարծիքներ: Առավել ուշագրավ են հեղինակի ստեղծագործությանը նվիրված գրականագիտական բազում ծավալուն մենագրությունները: Հայ գրաքննադատները տարբեր առիթներով անդրադառնում են Գեղամ Սարյանին և նրա ստեղծագործությանը⁷: Նրանք ուշադրությամբ հետևել են բանաստեղծի ստեղծագործական աճին, ժամանակին նշել սայթաքումներն ու վրիպումները, գնահատել ձեռքբերումները: Հարկ ենք համարում անդրադառնալ այդ ուսումնասիրություններից մի քանիսին: Գրաքննադատ Սահակ Բազյանը Սարյանի մասին գրում է. «Սարյանը ունի լեզվական յուրովի տենդենց, առհասարակ նրա լեզուն հուզական է և արևելյան գույներով հարուստ, նա ավելի ուշագրավ է իր արևելյան պոեմներով: Ապրելով ու մոտիկից ծանոթ լինելով պարսկական միջավայրին, նրան հաջողվել է այդ իրականությունը ներկայացնել իր առանձնահատկություններով ու նրբություններով: Սարյանը իբրև բանաստեղծ ժողովրդականացավ դրանց շնորհիվ»⁸: Այնուհետև հեղինակը գրողի ստեղծագործությունների մեջ առանձնացնում է որոշ սխալ ու անբնական պատկերներ (օրինակ՝

⁶ **Սարյան Գ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1969, էջ 308:

⁷ Տե՛ս **Մկրտչյան Հ.**, Գրական դեմքեր, Եր., 1953, **Ռշտունի Հ.**, Գեղամ Սարյան, Եր., 1958, **Թամրազյան Հ.**, Գրական դիմանկարներ, Հոդվածներ, Եր., 1975, **Հովհաննիսյան Հ.**, Ժամանակի շունչը, Եր., 1976:

⁸ **Բազյան Ս.**, Երեք ուրվագիծ, Եր., 1941, էջ 258:

«գյուղը սարի շրթունքին ծխում է օրերն իրա»), որոնք թուլացնում են նրա արվեստը⁹:

Գ. Սարյանի գրական ժառանգության նկատմամբ գիտական հետաքրքրությունը զգալիորեն մեծանում է XX դարի 50-ական թթ.: Բանաստեղծի երկերի վերաբերյալ գիտական ծավալուն հետազոտություն է կատարում գրականագետ Սարիբեկ Մանուկյանը: Խոսքը վերաբերում է 1954 թ. լույս տեսած «Գեղամ Սարյան» ուսումնասիրությանը¹⁰:

Ժամանակակիցների՝ Սարյանին տված բնորոշումների մեջ առանձնանում է գրաքննադատ Հրանտ Թամրազյանի դիտարկումը. նրա կարծիքով 20-ական թվականներին, երբ լայն հուն էր բացում Չարենցի պոեզիան, դժվար էր մի երիտասարդ բանաստեղծի համար լսելի դարձնել իր ձայնը և գրավել ընդհանուր ուշադրություն, բայց Սարյանի քնարերգությունը ուրույն հատկանիշների շնորհիվ կարողանում է իր համար տեղ բացել և գրավել մեծ լսարան¹¹: Հր. Թամրազյանը կարևորում է հատկապես Սարյանի պոեմներն ու բալլադները, քանի որ այդ երկերն են բարձրացրել բանաստեղծի գրական հռչակը, բերել գեղարվեստական ու թեմատիկ ինքնատիպ գծեր¹²:

Հիշատակության է արժանի նաև Դ. Դեմիրճյանի բարձր գնահատականը Սարյան գրողի և Սարյան մարդու վերաբերյալ. «Նա բախտավոր է, ունենալով պայծառ ուրախ հոգի, որով նայում է կյանքին և այնտեղ տեսնում ստեղծագործվող

⁹ **Բազյան Ս.**, Երեք ուրվագիծ, Եր., 1941, էջ 268:

¹⁰ Տե՛ս **Մանուկյան Ս.**, Գեղամ Սարյան, Եր., 1954:

¹¹ Տե՛ս **Թամրազյան Հ.**, Սովետահայ գրականության պատմություն, Եր., 1984, էջ 391:

¹² Տե՛ս նույն տեղը, էջ 400:

երջանիկ ապագա: Տրտունջը, տխրությունը, ծանձրույթը, ապա նաև ներվայնությունը, ոճային և այլ ստեղծագործական կեղծ որոնումները օտար են եղել Սարյանի թե՛ բնավորությանը, և թե՛ պրակտիկային: Բանաստեղծական բովանդակությունը պարզ է, պարզ է եղել և լեզվական – ոճական ֆակտորան, գտած, ձևակերպված»¹³: Դ. Դեմիրճյանը նշում է նաև բանաստեղծի քնարերգության ջերմության մասին, որը «բխում է նրա անկեղծ էմոցիայից: Եվ պետք է ասել, որ ամենից շատ Գեղամը գրավում է էմոցիայով - ամենագնահատելին պոեզիայի արվեստի մեջ...»¹⁴:

Թվարկված ուսումնասիրությունների մեջ, սակայն, արտացոլված չեն գրողի չափածոյի խոսքարվեստը, լեզվաոճական առանձնահատկությունները: Բոլոր անդրադարձները լիովին միտված են միայն գրականագիտական հարցադրումների լուսաբանմանը:

Գրողի գրական ժառանգությանը նվիրված գրականագիտական հետազոտությունները հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ ամբողջացած է Գեղամ Սարյանի գրական դիմանկարը: Հայ նորագույն գրականության մեջ Գ. Սարյանը ստեղծել է բանաստեղծական ինքնատիպ աշխարհ, թողել գրական հարուստ ժառանգություն: Այս առումով խիստ կարևորվում է Գեղամ Սարյանի ստեղծագործության խոսքարվեստի ուսումնասիրությունը:

Այս գիրքը փորձ է հանգամանորեն և հնարավորինս համակարգված ուսումնասիրելու Գեղամ Սարյանի չափածոյի խոսքարվեստը՝ առանձնացնելով հատկապես լեզվական այն

¹³ Դեմիրճյան Դ., Երկերի ժողովածու, հ. 12., Եր., 1985, էջ 361:

¹⁴ Նույն տեղում:

իրողությունները, որոնք առավել բնորոշ են բանաստեղծի լեզվամտածողությանը: Գրողի խոսքարվեստի ամբողջական պատկերը ստանալու համար որոշ դեպքերում ներկայացրել ենք նաև լեզվական այս կամ այն իրողության ոճականորեն չեզոք կամ ոչ այնքան հաջող գործածությունները:

Հայտնի է, որ XX դարի երկրորդ կեսից զգալիորեն մեծացել է հետաքրքրությունը ինչպես ոճագիտության, այնպես էլ հայ գրողների գեղարվեստական ժառանգության լեզվաոճական ուսումնասիրության նկատմամբ: Հատկապես 1960-ական թվականներից մինչև այսօր գրվել են ոճագիտական շատ արժեքավոր աշխատություններ¹⁵: Հիմնականում ուսումնասիրության նյութ են դարձել ինչպես XIX դարի ու XX դարասկզբի դասականների, այնպես էլ նորագույն գրականության ականավոր ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների լեզուն ու ոճը: Հատկապես ուսումնասիրվել են այն երկերը, որոնք լայն ժողովրդականություն են վայելում որպես գրական գործեր: Պատահական չէ, որ մեկից ավելի ուսումնասիրություններ են նվիրված Հ. Թումանյանի, Ա. Իսահակյանի, Պ. Սևակի ստեղծագործությունների լեզվի առանձնահատկություններին¹⁶: Ուսումնասիրվել են նաև Սարյանի ժամանա-

¹⁵ Տե՛ս **Իշխանյան Ռ.**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Եր., 1978, **Մելքոնյան Ս.**, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, **Նույնի Հ. Թումանյանը** և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Եր., 1986, **Եզեկյան Լ.**, Րաֆֆու ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը, Եր., 1975, Նույնի Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2003, **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, **Շահվերդյան Թ.**, Դասական գրաբարի շարահյուսական ոճաբանություն, Եր., 2007, Նույնի Ոճագիտություն, Եր., 2010 և այլն:

¹⁶ Տե՛ս **Մելքոնյան Ս.**, Հ. Թումանյանի պոեզիայի լեզուն և ոճը, Եր., 1969, **Նույնի Հ. Թումանյանը** և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լե-

կակիցների՝ Ն. Զարյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի, Հ. Սահյանի և ուրիշների ստեղծագործությունների լեզուն ու ոճը¹⁷: Այս գրողները ներկայացնում են մեր ժողովրդի գրականության միևնույն ժամանակաշրջանը և իրենց երկերի շատ կողմերով ամբողջացնում են ժամանակի չափածոյի լեզուն: Համեմատության մեջ դնելով թվարկված գրողների լեզվական արվեստին նվիրված ուսումնասիրությունները՝ փորձենք առանձնացնել այն կարևոր, ընդհանուր լեզվական իրողությունները, որոնք առավել բնորոշ են այդ ժամանակաշրջանի (1940-1950-ական թթ.) չափածոյի լեզվին: Նշված շրջանի չափածոյի բնութագրական գծերից են լեզվական ու ոճական վերաթարմացված մի շարք կառուցվածքներ ու ձևեր, բառական միավորների ընտրությունն ու գործածությունը, պատկերի մեջ ազգային հիմքի ու երանգների ընդգծումը, որոնք խորհրդանշում են կատարված որակական տեղաշարժերը: Այդ հեղինակները միաժամանակ ունեին նոր պահանջներով թելադրված մտածելաձև ու գրելաոճ: Եվ թեև քերականությունն ու բառապաշարը որակով նույնն էին նախորդի հետ, բայց դրանց ամբողջության մեջ հետզհետե երևացին այնպիսի շերտեր, որոնք սկսեցին առանձնանալ՝ ստանալով

զուն, Եր., 1986, **Առաքելյան Վ.**, Ա. Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճաբանական առանձնահատկությունները, Եր., 1954, **Կանայան Խ.**, Ա. Իսահակյանի բանաստեղծությունների լեզուն, Եր., 1940, **Պապոյան Արտ.**, Պ. Սևակի չափածոյի բառապաշարը, Եր., 1970, **Նույնի Պ.** Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը, Եր., 1970, Ակնարկներ Պ. Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության, Եր., 1991 և այլն:

¹⁷ Տե՛ս **Ավագյան Մ.**, Ն. Զարյանի ստեղծագործության լեզուն և ոճը, Եր., 1961, **Պապոյան Ա.**, Չափածոյի լեզվական արվեստի հարցեր, Եր., 1976, **Հարությունյան Ս.**, Ա. Կապուտիկյանի չափածոյի լեզուն և ոճը, Եր., 1992, **Հայրապետյան Լ.**, Վ. Դավթյանի խոսքարվեստը, Եր., 1999:

ոճական արժեք, բնութագրելով այս կամ այն հեղինակին: Կարևոր էր նաև բառակազմության դերը այս շրջանում. ավելի քան երբևէ կազմվեցին նոր բառեր: Լեզվական ընդհանուր իրողությունների այս ամբողջությունը կանխորոշեց խորհրդային հայ չափածոյի լեզվական արվեստի նոր որակը, որն ուներ տարբերակիչ գծեր, օրինաչափություններ, որոնց բացահայտումը վաղուց դարձել է լեզվաբանական ոճագիտության խնդիրներից մեկը¹⁸:

Չանտեսենք այն հանգամանքը, որ Գեղամ Սարյանի քնարերգությունը ևս հայ գրականության զարգացման օրինաչափ ընթացքի արդյունքն է, իսկ լեզվական զարգացման առումով՝ նրա շղթայի օղակներից մեկը, որն ունի ոճական ինքնատիպություն: Սակայն հարկ է նշել, որ նախորդ ոճագիտական ուսումնասիրությունների շրջանակից գրեթե դուրս են մնացել, հանգամանալից ուսումնասիրության չեն արժանացել Սարյանի ստեղծագործության՝ բառապաշարային, ձևաբանական ու շարահյուսական իրողությունների, պատկերավորման ու արտահայտչական միջոցների ոճական արժեքն ու առանձնահատկությունները:

Գ. Սարյանի երկերի խոսքարվեստը քննելիս առանձնացնել ենք հեղինակի չափածոյի լեզվին առավել բնորոշ շերտերը՝ նորաբանություններ, ժողովրդախոսակցական և բարբառային բառաշերտ, փոխառություններ, օտարաբանություններ, էկզոտիզմներ, հնաբանություններ:

Ուշադրություն ենք դարձրել նաև բանաստեղծի խոսքարվեստին բնորոշ պատկերավորման և արտահայտչական մի-

¹⁸ Տե՛ս Պապոյան Ա., Չափածոյի լեզվական արվեստի հարցեր, Եր., 1976, էջ 7:

ջոցներին՝ մակդիր, համեմատություն, փոխաբերություն, անձնավորում, կրկնություն, աստիճանավորում, ինչպես նաև քերականական համակարգին, որտեղ շեշտը դրվել է ոճական արժեք ունեցող ձևաբանական ու շարահյուսական առանձին իրողությունների վրա: Գրողի չափաճոյում քերականական ընդհանուր օրինաչափությունները յուրահատուկ դրսևորում են գտնում, իսկ լեզվական նորմից կատարված շեղումները հաճախ ոճական արժեք են ստանում:

Առանձնապես ուշագրավ է Գ. Սարյանի ստեղծագործական աշխատանոցը (լաբորատորիան), որը բավական ընդարձակ բնագավառ է և արժանի է հանգամանալից ուսումնասիրության: Այդ նպատակով առանձին դիտարկել ենք բանաստեղծի ձեռագրերը¹⁹, ինչպես նաև համեմատել ենք տարբեր ժամանակներում հրատարակված պոեմներն ու բալլադները: Այդ ամենը օգնել է առավել որոշակիորեն տեսնելու Սարյան բանաստեղծի ստեղծագործական մտածողության բացահայտումները, փոփոխությունները, աշխատասիրության և որոնումների շնորհիվ ստեղծագործությունների լեզվի կատարելագործումը:

Այս ուսումնասիրությունը նախադրյալներ է ստեղծում նորովի քննելու լեզվաոճական տարբեր երևույթներ: Այն կարող է ունենալ նաև գործնական կիրառություն. մի շարք դիտարկումներ, տեսական եզրահանգումներ թերևս կիրառելի լինեն գործնական դասընթացներում, տեքստի ոճաբանական վերլուծություններ ու ոճագիտական այլ հետազոտություններ կատարելիս:

¹⁹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Գեղամ Սարյանի ֆոնդ, թիվ 42-136:

Ուսումնասիրության սկզբնաղբյուրներ են հեղինակի «Մտերիմ էջեր», «Հայրենաշունչ», «Հիմն աշխատանքի», «Բաժակ եղբայրության», «Խոսք բարի երթի», «Վերադարձ», «Մանուկների համար» շարքերը, որոնք զետեղված են «Երկերի ժողովածուի» առաջին («Գիրք քնարական») հատորում, ինչպես նաև «Լավ օրերի համար», «Իրանի», «Փառքի տաճարը», «Գիրք սիրո և հերոսության» պոեմների ու բալլադների շարքերը²⁰: Հարկ ենք համարել քննել «Հրաշալի սերունդ» չափածո վեպը²¹: Գ. Սարյանի խոսքարվեստի լեզվաոճական որոշ առանձնահատկություններ առավել համակողմանի ներկայացնելու համար երբեմն զուգահեռներ ենք անցկացրել նաև այլ բանաստեղծների խոսքարվեստների միջև:

Մենագրությունը Գ. Սարյանի գեղարվեստական երկերի խոսքարվեստի ուսումնասիրությանը նվիրված առաջին ձեռնարկումներից է, ուստի սիրով կընդունենք ողջամիտ դիտողություններն ու առաջարկները:

²⁰ Տե՛ս **Սարյան Գ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, հ. 2, Եր., 1969:

²¹ Տե՛ս **Սարյան Գ.**, Հրաշալի սերունդ, Եր., 1950: «Հրաշալի սերունդ» պոեմը հեղինակը անվանել է նաև չափածո վեպ:

ՄԱՍ 1. ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ՇԵՐՏԵՐԻ ԼԵԶՎԱՌՃԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայտնի է, որ գրողի բառապաշարի հանգամանալից ուսումնասիրությունը կարևոր է տվյալ հեղինակի երկերի լեզվի մասին պատկերացում կազմելու համար: Ուստի և անհրաժեշտ ենք համարում լեզվաոճական քննության ենթարկել Գեղամ Սարյանի չափածո ստեղծագործությունների բառապաշարը, քանի որ դրա հանգամանալից քննությունը հնարավորություն է տալիս ստանալու հեղինակի լեզվի, գրողական վարպետության ամբողջական պատկերը:

Գ. Սարյանի ստեղծագործության լեզուն աչքի է ընկնում հայերենի բառապաշարի տարբեր շերտերի և դրանց քերականական, ոճական դրսևորումների հաջող կիրառությամբ ու ինքնատիպությամբ: Հեղինակի կողմից բառերի, հատկապես առանձին բառաշերտերի ընտրությունը հիմնականում պայմանավորված է ստեղծագործության բովանդակությամբ: Գրողի երկերի բառապաշարի ուսումնասիրությունը ենթադրում է նաև տարբեր բառաշերտերի արտահայտչական դերի ու ոճական երանգավորման քննություն, իսկ ոճական երանգավորում, ինչպես գիտենք, կարող են ունենալ լեզվի բառապաշարի ամենատարբեր շերտերը:

Նկատի ունենալով հեղինակի բանաստեղծական խոսքում յուրաքանչյուր բառային միավորի գործածության ոճական նպատակադրումը՝ կարող ենք ասել, որ Գեղամ Սարյանի չափածոյում առանձնանում են բառապաշարի որոշակի շերտեր՝ ընդհանուր կամ համագործածական բառեր, նորաբանություններ, փոխառություններ, էկզոտիզմներ, օտարա-

բանություններ, հնաբանություններ, խոսակցական ու բարբառային բառեր:

1.1. **Համագործածական բառեր:** Գրողի բառապաշարի համակողմանի ուսումնասիրության մեջ առանձնակի կարևորություն ունի համագործածական բառերի քննությունը: Հայտնի է, որ համագործածական բառաշերտի յուրաքանչյուր բառ, գործածվելով խոսքային համապատասխան միջավայրում, կարող է ձեռք բերել ոճական արժեք և այդ համատեքստում կորցնել իր հիմնական հատկանիշը՝ չեզոքությունը: Դա պայմանավորված է հիմնականում այդ բառերի բազմիմաստությամբ, տարողունակությամբ և ճիշտ ընտրված համատեքստում իմաստային նոր նրբերանգների դրսևորմամբ:

Բանաստեղծական անհրաժեշտ վարպետությամբ ու բառագործածության հմտությամբ Գեղամ Սարյանը կարողանում է այս բառաշերտին արտահայտչական հնարավորություն տալ: Հեղինակը, այդ բառերը գործածելով խոսքային տարբեր իրադրություններում, կարողանում է ընդլայնել դրանց իմաստային հնարավորությունները: Այսպես՝ **լույս** բառը նա գործածում է հետևյալ իմաստներով.

ա) բարի, լուսավոր, պայծառ – «Գեղեցկության ու սիրո աստվածուհու **լույս կամքով** // Ապրեց նորից երջանիկ, դղյակի մեջ իր համեստ» (ԵԺ-2, 220), «Եվ ուր որ լողում են ծաղկանց **լույս թերթերը** // Ամեն մի, ամեն մի գարուն» (ԵԺ-2, 156):

բ) չքնաղ, չնաշխարհիկ – «Ուզում էին փարվել, գրկել մեկ-մեկու // Հորոտ աղջիկն ու Մորոտ **լույս պատանին**» (ԵԺ-2,

167), «–Ասա, չքնաղ, **լույս արարած**, // Մահ կա՞ այս քո սարերում» (ԵԺ-2, 172),

«–Հարսի չքնաղ **լույս երեսին** քողն է անուշ, լավ լսեք ինձ» (ԵԺ-1, 163)

Ակնհայտ է, որ **լույս** բառը նշված կիրառություններում ձեռք է բերել արտահայտչական նոր նրբերանգներ՝ գեղարվեստական խոսքին հաղորդելով թարմություն, հուզականություն:

Հետաքրքիր են նաև **ոսկի** բառի արտահայտած հետևյալ նրբիմաստները.

ա) հասուն, առատ, հրաշալի, շքեղ, ոսկեգույն – «**Ոսկի հասկեր, ոսկի բերքով**, // Բամբակ լինի՝ ձյունե սավան» (ԵԺ-1, 80), «Որ շահ ու խանից ահ չունի // Արևի **ոսկի լույսի** տակ» (ԵԺ-2, 96), «Ու քրտինքի մի կաթիլ // Ընկավ **ոսկի հատիկին**» (ԵԺ-1, 274):

բ) ուրախ, պայծառ, լավագույն – «Մենք գիտենք, որ արևոտ ճամփեքով պիտի գաս, // Որպես **ոսկի մի հեքիաթ...**» (ԵԺ-1, 340), «Հիմա ո՞վ է ծամում այն // Հացի **պատառը ոսկի**» (ԵԺ-1, 274), «Եվ խնդությունը կյանքի քո պայծառ հոգում // **Ոսկի մի** երգ կդառնա, **ոսկի մի օրոր**» (ԵԺ-1, 281):

Կամ՝ **վառ** ածականի արտահայտած իմաստները՝ **փայլուն, պայծառ, շողշողուն**. «Մի **վառ մայիս** էր նայում աշխարհին...» (ԵԺ-2, 180), «Փայլում էր դեմքը զվարթուն, // Շողում **բիբերը վառ...**» (ԵԺ-2, 203), «Մեր դեմ արդեն **վառ այգաբաց** էր» (ԵԺ-1, 296):

Այս օրինակներից երևում է, որ նշված բառերը տվյալ խոսքային միջավայրում ի հայտ են բերում նրբիմաստային

նորանոր դրսևորումներ՝ ստանալով ոճական յուրօրինակ երանգավորումներ, որոնք արտահայտում են Սարյանի պատկերավոր մտածելակերպն ու ճաշակը:

Գեղամ Սարյանի խոսքարվեստին թարմություն են տալիս գրողի կողմից բառերին հաղորդած նոր՝ փոխաբերական իմաստները, ծանոթ բառերի անսովոր, ոչ բնորոշ կիրառությունները: Յու. Բելչիկովը բառերի այդպիսի գործածությունները անվանում է անհամատեղելի բառերի անսովոր համադրումներ²²:

Այսպես՝ «Նախատինքը» պոեմը երկու անվախ զինվորների մասին է, որոնք ընկերացել են ռազմաճակատում, օգնել իրար, պաշտպանել: Նրանցից մեկը՝ Արկաշան, մարտում զոհվում է: Պոեմի հատվածներից մեկում նկարագրվում է, որ պատերազմի ավարտից հետո հերոսը (անանուն է) աշխատանքի է անցնում գործարանում, որտեղ մի «չնչին» հաշվապահ սխալ հաշվարկներում է մեղադրում նրան: Հերոսը դառնացած մտնում է տուն և պատի նկարից (մարտական ընկերոջ նկարն է) կարդում է ընկերոջ նախատինքը: «Ու կարծես, թե խոհուն հայացքներով իր պաղ // Նա ընկերոջ **կծու նախատինքն** է կարդում, // Նա ասում է. –Տեսա՞ր օդում ճոճվող իմ դիակը սառած: // Սակայն ոչ մի տրտունջ չիջավ իմ շուրթերին, // Մեռնում էի՝ աչքս հաղթանակին հառած: // Իսկ քեզ վրդովել է մի հաշվապահ վարձկան» (ԵԺ- 2, 65):

Կծու բառը այս համատեքստից դուրս համագործածական չեզոք բառ է. ըստ է. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանի»՝ այն ունի հետևյալ իմաստները՝ *աժ.*

²² Տե՛ս **Бельчиков Ю.**, Лексическая стилистика: проблемы изучения и обучения, М., 1988, էջ 115-126:

1. կծու համ ունեցող, այրող հատկություն ունեցող, 2. *փխբ.* կծող, խայթող, վիրավորող, հեգնական (խոսք), 3. *փխբ.* ուժեղ, խիստ, սաստիկ, այրող (հ. 1, էջ 738): Ակնհայտ է, որ այս կիրառության մեջ առաջ են մղվել բառի փոխաբերական իմաստները: Այսպիսի գործածությունը մեծացրել է համատեքստի ոճական լիցքը, երանգը. **կծու** նախատինք կապակցության մեջ նշված բառը արտահայտում է ընկերոջ վերաբերմունքը (վիրավորող, խիստ) կյանքում տեղի ունեցող ոչ այնքան էական իրադարձությունների, դեպքերի նկատմամբ, որոնք միայն առաջին հայացքից են ունենում կարևորություն: Ըստ էության, դրանք չեն կարող համեմատվել հզոր զգացմունքների ու գաղափարների հետ, ինչպիսիք են սերը, հայրենասիրությունը, անմնացորդ ու անկեղծ ընկերությունը և այլն:

Կամ՝ «Նա ձգտում է նոր կյանքի երջանկությանը հավետ, // Դու նվագիր, աղջի՛կս, դաշնակահար երեխա, // Ահա բացվել է մեր դեմ մի նոր կյանքի արահետ, // **Հնչյուններիդ անձրևը** սրտիս վրա թող տեղա...» (ԵԺ-1, 70): Այս դրվագում նկարագրվում է դաշնակահար, հնչյունների սիրահար երեխան, որի հայրը ռազմաճակատում է և պայքարում է խաղաղության համար: Փոքրիկ աղջկա նվագած երաժշտության հնչյունների անձրևից բանաստեղծի սիրտը լցվում է նոր կյանքի ու երջանկության երազներով:

Համատեքստում **անձրև** ու **կծու** բառերը ձեռք են բերել փոխաբերական իմաստ՝ կազմելով անսովոր բառազուգորդումներ:

Սարյանի մի շարք բանաստեղծություններում խոսքին յուրահատուկ թարմություն ու գրավչություն են հաղորդում բա-

ռերի փոխաբերական իմաստները: Դրանց միջոցով բացահայտվում է նաև հեղինակի բանաստեղծական խառնվածքը: Այսպես՝ հեղինակը ինքնատիպ ձևով է գործածում **աշխարհ** բառը.

Ես աշխարհից կգնամ ծաղկած գարունն իմ սրտում,
Հայրենի տունն իմ սրտում ես աշխարհից կգնամ,
Աչքերս լի **աշխարհով** ես աշխարհից կգնամ (ԵԺ-1, 243):

Կամ՝

Աշխա՛րհ, ես էլ գիշեր ունեմ սևաթև,
Երբ իմ հոգին տրտունջ ունի ու հառաչ,
Գարուն ունեմ, ծմեռ ունեմ խոլաթև,
Աշխա՛րհ, ես էլ մի **աշխարհ** եմ քո առաջ (ԵԺ-1, 25):

Այս հատվածներում **աշխարհ** բառը ստացել է բոլորովին նոր նշանակություն՝ առանձնակի, յուրահատուկ, խորհրդավոր, միաժամանակ ներառել է բառի տարածված փոխաբերական բովանդակությունը՝ անընդգրկելիությունը, անսահմանությունը: Ակներև է, որ բառի տարողունակ բովանդակությունը նպաստել է ոչ միայն պատկերի թարմությանը, այլև հուզարտահայտչականությանը, քանի որ բանաստեղծը աշխարհին հակադրում է իր սովորական, մարդկային, բայց և տարբերվող հոգեկան աշխարհը:

Կամ՝ **սինի, նավ, շենք** բառերի փոխաբերական գործածությունների թերևս դժվար է հանդիպել, սակայն Գ. Սարյանի չափաժողում նման բառերը որոշակի կապակցություններում դրսևորում են փոխաբերական իմաստներ, ինչպես՝ «**Լուսնի նավն** է շրջում» (ԵԺ-1, 113), «**Լուսնի սինին** վերևից հալած արծաթ է թափում» (ԵԺ-2, 108), «Պատերազմը միայն

գյուղեր, // Քաղաքներ չի ավերում // Քանդում է **հոգու շենքեր**, // Որ դրսից չեն երևում...» (ՀՍՊ, 56):

Կարող ենք նկատել, որ ընդգծված կապակցությունները նպաստում են գեղարվեստական պատկերների ամբողջացմանը, ստեղծում են յուրօրինակ ու հետաքրքիր զուգորդումներ:

Այսպիսով՝ Սարյանի չափաժողում համագործածական բառերի փոխաբերաբար գործածությունները շատ չեն: Սակայն դրանց տարբեր զուգորդումները որոշակի խոսքաշարում նպաստում են հեղինակային խոսքն առավել ինքնատիպ դարձնելուն և համապատասխան գեղարվեստական պատկեր ստեղծելուն:

1.2. Նորաբանություններ: Գեղարվեստական ստեղծագործությունների բառապաշարը քննելիս կարևորվում է հեղինակային (անհատական) նորակազմությունների մանրամասն ուսումնասիրությունը: Այս բառերը դիտարկվում են որպես գրողի ներդրում գրականության լեզվի զարգացման մեջ կամ որպես հետևանք գեղարվեստական, ոճական նպատակներով առաջացած անհատական բառաստեղծման²³: Ոճական նպատակադրմամբ ստեղծված նոր բառերով, դրանց գործածությամբ գրողն արտահայտչականություն ու թարմություն է հաղորդում տվյալ երկի բառապաշարին: Սրանցից ավելի հաջողված բառերը տարածվելով համալրում են լեզվի բառային կազմը:

²³ Տե՛ս **Виноградов В.**, Проблемы русской стилистики, М., 1981, էջ 205:

Նորաբանությունները հասկացությունները, առարկաները անհատական, յուրովի ընկալմամբ, մտածողությամբ գնահատելու, արտահայտելու միջոցներ են:

Թերևս դժվարություն կա այս կամ այն գրողի կերտած նոր բառերը ստույգ և ճշտությամբ որոշելու հարցում, քանի որ հեղինակային համապատասխան բառարաններ գրեթե չկան: Անորոշ, անհայտ է, թե տվյալ նոր բառը Գեղամ Սարյանի ստեղծագործելու ժամանակաշրջանից առաջ կիրառվե՞լ է, թե՞ ոչ. գուցե այդ բառը գործածվել է որևէ ստեղծագործողի երկում, բայց ներառված չէ հայերենի բացատրական բառարաններից որևէ մեկում: Նշված հանգամանքով պայմանավորված՝ հեղինակային նորակազմությունների քննությունը դժվարանում է: Այս մասին Ս. Էլոյանը գրում է, որ հեղինակային նորակազմությունների ստույգ որոշման խնդիրը հղի է թյուրիմացություններով ու սխալներով, քանի դեռ չունենք բոլոր գրողների ու բանաստեղծների բառարանները, էլ չենք ասում նրանց նորակազմությունների ցանկը²⁴:

Վերը ասվածը հիմք ընդունելով՝ թերևս եթե ոչ ճշգրտորեն, ապա մոտավոր կարելի է առանձնացնել Սարյանի երկերում գործածված նորակազմությունները²⁵:

Գրողի ստեղծագործություններում հանդիպած նորակազմությունների վերաբերյալ մեր հետազոտություններն ու դիտարկումները հիմնավորվում, սահմանափակվում են միայն

²⁴ Տե՛ս **Էլոյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., 1989, էջ 224:

²⁵ Նորակազմությունների քննության և դասակարգման հիմունքները տրվում են ըստ հետևյալ հոդվածի՝ **Պետրոսյան Ա.**, «Նորաբանությունները Վ. Փափազյանի «Հետադարձ հայացք» հուշագրության բառապաշարում», «Բանբեր Երևանի համալսարանի» 1(94), Եր., 1998, էջ 70-77:

այն բառերով, որոնք ներառված են հայերենի բացատրական բառարաններում: Ուսումնասիրելով Գեղամ Սարյանի ստեղծագործությունների բառապաշարը՝ հեղինակային նորակազմություններ ենք համարել այն բառերը, որոնք.

ա) չկան Ս. Մախասյանցի «Հայերէն բացատրական բառարանում» (այսուհետև՝ ՀԲԲ), «Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարանում» (այսուհետև՝ ԺՀԲԲ), Է. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանում» (այսուհետև՝ ԱՀԲԲ): Դրանք են՝ «Ես դիտեցի կանաչները **նրբաձին**» (ԵԺ-1, 51), «Մեր **լուսավարդ**, քանդակագարդ // Ու միշտ զվարթ երևան» (ԵԺ-1, 412):

բ) Չկան ՀԲԲ-ում, իսկ ԱՀԲԲ-ում և ԺՀԲԲ-ում ներկայացված են միայն Գեղամ Սարյանի երկերից վերցված համապատասխան օրինակներով, նաև **հազվադեպ** նշումով, այսպես՝ «Աշխա՛րի, ես էլ գիշեր ունեմ **սևաթև**, // Գարուն ունեմ, ձմեռ ունեմ **խոլաթև**» (ԵԺ-1, 25), «**Խինդաշաղախ** թախիծով, հաճույքով եմ պոկում ես...» (ԵԺ-1, 74), «Կիջնի ահա երեկոն, կբացվեն լույսի // **Շուշանաթերթ** լամպերի կոկոնները վառ» (ԵԺ-1, 272), «Բայց կա մի վեհ պալատ **բյուրեղակուռ**» (ԵԺ-1, 363), «... Շողշողուն այս պատանին, // **Լուսագես** ու հրաշյա» (ԵԺ-1, 263), «Կար մի եղնիկ ոսկեղջյուր և **գեղիրան**, // Պարանոցին՝ մարգարտաշար մի մանյակ» (Բ, 87), «**Դառնաթով** հոգով ես նոր իմացա, // Որ ես եմ թախծոտ, տխուր ակացին» (ԵԺ-1, 30):

«Անհատական նորակազմությունների մի մասը ստեղծվում է ուղղակի նյութի անմիջական թելադրանքով, իրականացնում է հաղորդակցական կամ արտահայտչական գործա-

ռույթ և տեսականորեն նախադրյալ չունի դառնալու ընդհանուր գործածական»²⁶:

Իմաստային առումով հետաքրքիր կազմություն է **խոհածին** բառը (խոհերից ծնված): «Մարմարակերտ գեղուհին» բալլադի հերոսը՝ Պիգմալիոնը՝ Կիպրոսի մեծարվեստ նկարիչը, ոչ մի գեղեցիկ կին չի գտնում. «...ատեց կանանց ու քաշվեց հեռու դղյակն իր համեստ»: Բայց նրա խոհերում ապրում է մի անմարմին էակ. «Եվ մի գարնան առավոտ գեղուհին այդ **խոհածին** // ...Ստվերի պես հեզասահ, արհեստանոցը մտավ» (ԵԺ-2, 218): Պիգմալիոնը մարմին է տալիս իր խոհերին և կերտում է իր խոհերից ծնված չքնաղագեղ աղջկա մարմարիոնե արծանը:

Նշենք, որ երբեմն նորակազմությունը նպաստում է ոչ միայն խոսքի սեղմությանը, այլև դառնում է միջոց տպավորիչ նկարագրության: Այսպես՝ «**Իրանի**» բալլադում Աբդուլ խանի կանանց մեջ իր նրբագեղությամբ, նազանքով առանձնանում է Նաջիբան: Նրան հայրն էր խանին «փեշքեշ» տվել՝ մաղթելով խանումի կյանք ու երջանկություն: Հեղինակը Նաջիբայի թախիծը (նա փրկության ելք էր որոնում), նաև գեղեցկությունը համեմատում է նուրբ թևեր ունեցող մշուշի հետ: Այս համեմատությամբ ստեղծվում է **նրբաթև** նորակազմությունը. «Անխոս նայեց, հեռացավ... // Որպես մշուշ **նրբաթև** կապույտ ջրերից ելած... // Ու Զեյնալի ջինջ հոգում մնաց թախժոտ աչքերի անմար մի հայացք» (ԵԺ-2, 107):

Այս շարքի նորակազմությունները, որոնք արձանագրված են բառարաններում, կարևոր նշանակություն ունեն մասնա-

²⁶ Ավետիսյան Յու., Թեյան Լ., Սարգսյան Ա. և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, Եր., 2019, էջ 40:

վորապես դրանց հեղինակային պատկանելության, առհասարակ դրանց մասին պատկերացումն ավելի հավաստի ու հիմնավոր դարձնելու գործում:

գ) Նույնությամբ զետեղված են միայն է. Աղայանի բառարանում և տրված են այն իմաստի մեկնաբանությամբ, որով կիրառել է Գեղամ Սարյանն իր ստեղծագործություններում, և կամ ունեն **հազվադեպ** նշումը: Թերևս դրանք տվյալ բառարանում ընդգրկվել են հենց Սարյանի չափաձոյից:

Դագաղաձայն բառը բացատրվում է այսպես՝ ածական նշումով, դագաղի ձայն հանող՝ ունեցող (ԱՀԲԲ, հ.1, էջ 270): Ահա բնագրային օրինակը.

Դագաղաձայն՝ որպես մահասարսուռ քայլերգ,

Դոփում են գետինը միլիոն կենտ հենակներ (ԵԺ-1, 283):

Կամ՝ **մոխրակուտակ** բառը բացատրվում է այսպես՝ ած. 1. որտեղ մոխիր է կուտակվել, 2. փխբ. մոխրագույն ամպերով պատած, մոխրակուտակ երկինք (ԱՀԲԲ, հ. 2, էջ 1025).

Օ՛, երկինք **մոխրակուտակ**, օ՛, անձրև, երկնի արցունք,

Օ՛, զեփյուռ, մաքուր համբույր, օ՛, երկինք **մոխրակուտակ**... (ԵԺ-1, 35):

Երկաթաձայն նորաբանությունը նշանակում է «երկաթի ձայն հանող, երկաթի պես հնչող» (ԱՀԲԲ, հ.1, էջ 346).

Ու մինչ լույս լսեցի ես

Երկաթաձայն երգը նրա... (ԵԺ-1, 257):

Ի դեպ, պետք է նկատել, որ XX դարի 20-30-ական թթ. չափաձոյում բավականին հաճախադեպ են **երկաթ** բառով ստեղծված նորաբանությունները: Այսպես՝ Նաիրի Զարյանը

ստեղծել է **երկաթագգեստ, երկաթագուն** նորակազմությունները²⁷: Հավանաբար **երկաթ** բառով կազմությունները բխում էին ժամանակի չափաժողի ընդհանուր բովանդակությունից (խորհրդային երկիր, կառուցվող նոր քաղաքներ ու գյուղեր, երկաթաշեն գործարաններ և այլն):

Գեղամ Սարյանը «Գովք Երևանին» երկում կերտել է **երկաթաթոք** նորակազմությունը. «Երևանը **երկաթաթոք** // Գործարաններ ունի բազում» (ԵԺ-1, 413):

Այս նորակազմությունները որքան էլ արտառոց են, նույնքան անարտահայտիչ են, ոչ գեղարվեստական և թերևս ստեղծվել են գրողների ապրած ժամանակաշրջանի թելադրանքով:

Հայրենական մեծ պատերազմից հետո Գեղամ Սարյանը գրում է «**Հրաշալի սերունդ**» ծավալուն պոեմը: Այդ երկում պատկերված են խորհրդային գյուղը, ինչպես նաև պատերազմի դաշտից վերադարձած հրաշալի սերնդի գործունեությունը գյուղում: Ճարտարապետ Նորայր Փանյանը և շրջկոմի քարտուղար Արսեն Շիրակունին այդ հրաշալի սերնդի ներկայացուցիչներն են: Նրանք ցանկանում են կառուցել մշակույթի մեծ տուն, կինոյի և թատրոնի շենք, թանգարան, դպրոց: Խորհրդային գյուղի, կյանքի նոր երևույթների իրական վերարտադրության, ինչպես նաև խոսքն ավելի պատկերավոր դարձնելու նպատակով հեղինակը ստեղծում է մի քանի նորակազմություններ: Այսպես՝ Փանյանի գործընկեր Աշխենը զեկուցում է. «–Այստեղ կենտրոնը կլինի // ...Նրա մեջտեղ պիտի կանգնի // Կուլտուրայի տունը նոր // Նրա շուրջը

²⁷ Տե՛ս **Ավագյան Մ.**, Նաիրի Զարյանի ստեղծագործության լեզուն և ոճը, Եր., 1961, էջ 225:

հսկա պարտեզ // Պարտեզի մեջ **բյուրեղագես** // Շատրվանով ավազան» (ՀՍՊ, 18), «Իսկ գիշերը երկու շարքով // Զահայուններ կծգվեն // Եվ **փնջալամա** լույսի վառքով // Փողոցները կգուգվեն» (ՀՍՊ, 19): Կամ՝ նույն պոեմի հերոս որսորդ Ջենոնը նորակառույց թանգարանի համար բերում է զանազան հավքեր. «Եվ քարայծեր **ճյուղաեղջյուր...**» (ՀՍՊ, 95):

Սարյանի չափաժողում գերակշռող են հիմնականում բառաբարդման եղանակով կազմված նոր բառերը, ինչպես՝ **փնջալամա, լուսավարդ, խոլաթև, բյուրեղագես, ոսկեսապատ, բյուրեղակուռ, նրբածին, նրբաթև, սևաթև, գվարթահոս, գեղիրան, խոհածին** և այլն:

Որոշ նորակազմ բարդություններ ստեղծելիս Գեղամ Սարյանը դիմել է բառակազմության մեկ այլ գործուն եղանակի՝ համաբանության: Այդպես է ծնվել **շուշանաթերթ** արտահայտիչ նորաբանությունը՝ **ծաղկաթերթ** բառի նմանությամբ:

Կիջնի ահա երեկոն, կբացվեն լույսի

Շուշանաթերթ լամպերի կոկոնները վառ... (ԵԺ-1, 272)

Այս քառատողում **շուշանաթերթ** նորակազմությունը և՛ կազմության, և՛ իմաստային առումներով ունի ընդգծված քնարականություն, ցույց է տալիս գույն, ձև և ստեղծում է որոշակի տրամադրություն:

Գեղամ Սարյանի չափաժողում որոշակի արտահայտչականություն են ստեղծում նաև բառերի կրճատումները:

Ընդունված կարծիք է, որ լեզվում կատարվող կրճատումները, նույնիսկ հնչյունների կրճատումը արտահայտությունն են այն բանի, որ լեզուն նախապատվությունը տալիս է առավել սեղմ ձևերին: Բառերի կրճատ ձևով գործածությունները

Սարյանի չափաժողում, սակայն, մեծ թիվ չեն կազմում:
Քննենք որոշ օրինակներ.

Մեր ձորերը խոր, լեռները **անառ**,
Գանձերն անսահման երկրի ընդերքում... (ԵԺ-1, 339)

Ընդունված և տարածված բառային տարբերակը **անառիկն** է, սակայն հեղինակը նախընտրել է առանց **-իկ** մասնիկի կարճ ձևը՝ **անառ**:

Նկատելի է, որ հեղինակը հաճախ է դիմում սեղմության այս միջոցին և գործածում անաժանց ձևեր, ինչպես, օրինակ՝ **բազմադարյան** բառի փոխարեն կիրառում է **բազմադար** բառաձևը.

Մեր **բազմադար** տառն եմ սիրել,
Մեր հայրենի գիրքը (ԵԺ-1, 314):

Այսպիսի բառերի գործածությունը խոսքը դարձնում է սեղմ, ուշագրավ, ինչ-որ առումով արտառոց:

Սարյանի ստեղծագործություններում նորաբանությունները որոշակի դեր են կատարում նաև չափաժո խոսքի կարևոր հատկանիշներից մեկի՝ բարեհնչության ապահովման համար: Այդ դեպքում կարևոր է նոր բառի ոչ միայն հնչյունական կազմը, այլև դրա նշանակությունը կից տողերի հնչյունական շղթայում: Հնչյունական ներդաշնակության առումով կատարյալ է այնպիսի խոսքը, որը հարմար է արտասանության համար, հաճելի՝ լսողությանը:

Գեղամ Սարյանի չափաժողում առանձնացվում են այդպիսի մի քանի օրինակներ.

Աշխա՛րհ, ես էլ գիշեր ունեմ **սևաթև**,
Երբ իմ հոգին տրտունջ ունի ու հառաչ,

Գարուն ունեմ, ծմեռ ունեմ **խոլաթև**,
Աշխա՛րհ, ես էլ մի աշխարհ եմ քո առաջ (ԵԺ-1, 25):
Հայաստանի զվարթահոս
Ջրերն են անուշ,
Խաղողների **շաքարահոս**
Ճռերն են անուշ (ԵԺ-1, 306):

Նկատելի է, որ ընդգծված նորակազմությունների վերջին բաղադրիչները արտահայտված են նույն բառերով, որոնք նպաստում են հանգավորմանն ու խոսքի բարեհնչությանը:

Սարյանի չափաճոյում հետաքրքրական է նաև նորակազմության ոճական գործածությունը հականշային հարաբերության ոլորտում:

... Գնում էին բեռներով,
Մեկը **արագ**, մեկը **եզաքայլ**,
Տարբեր-տարբեր կողմերով (ՀՍՊ, 112):

Ինչպես նկատելի է, այստեղ հականշությունը դրսևորվում է նորակազմության ու համագործածական բառի միջև, թեև **եզաքայլ**-ը ակնհայտորեն անբարեհունչ է ու ապաքանաստեղծական:

Հանգամանորեն քննելով Սարյանի երկերում գործածված նորակազմ բառերն ու այլ կարգի նորաբանությունները՝ կարող ենք ասել, որ Գեղամ Սարյանը ստեղծում է նոր կազմություններ՝ աշխարհն ու երևույթները նորովի ընկալելու և արտահայտելու ներուժով: Սակայն իրավամբ պետք է նշել, որ դրանց մի մասը հաճախ այնքան էլ բանաստեղծական չէ. դրանք չեն ծառայում գեղարվեստական նպատակադրմանը, չեն նպաստում հեղինակի ասելիքի, հույզերի պատկերավոր

արտահայտմանը: Եվ ինչպես տեսանք, քիչ են այն կազմությունները, որոնք, իրոք, գեղագիտական որոշակի դեր ունեն Սարյանի չափաժողով:

Նշենք, որ նորակազմությունների գործածությունը պոեմներում ու բալլադներում քանակապես զիջում է բանաստեղծություններում գործածված նոր բառերին:

1.3. Փոխառություններ, էկզոտիզմներ (տարաշխարհիկ բառեր), օտարաբանություններ: Հայ լեզվաբանները փոխառությունների վերաբերյալ տարբեր տեսակետներ ունեն: Ըստ Հ. Պետրոսյանի՝ «Փոխառությունը բառապաշարի հարստացման կարևորագույն միջոցներից (աղբյուրներից) մեկն է, թեև անհարկի փոխառությունները ծանրաբեռնում, խճողում են լեզուն»²⁸: Է. Աղայանը, լեզվական ազդեցությունները բաժանելով երեք կարգի, չի առաջարկում հրաժարվել **փոխառություն** ընդհանուր տերմինից, որը տվյալ դեպքում հոմանիշ է **ազդեցություն** տերմինին, այլ միայն ցույց է տալիս «փոխառությունների կամ ազդեցությունների տարբեր տեսակները՝ ըստ նրանց պատմական պատճառների և լեզվի զարգացման մեջ ունեցած դերի»²⁹: Անկախ փոխառությունների ծավալից՝ հաճախ առաջ է գալիս օտար բառը փոխառություն համարելու կամ չհամարելու հարցը: Լ. Հովհաննիսյանը նշում է, որ «օտար միավոր և փոխառություն հասկացությունների սահմանները նույնական չեն»³⁰: Փոխառությունները մի ժողովրդի

²⁸ Պետրոսյան Հ., Հայերենագիտական բառարան, Եր., 1987, էջ 614:

²⁹ Աղայան Է., Լեզվաբանության հիմունքներ, Եր., 1987, էջ 620:

³⁰ Հովհաննիսյան Լ., Հայերենի իրանական փոխառությունները, Եր., 1990, էջ 44:

լեզվից գրավոր կամ բանավոր ճանապարհով մեկ այլ ժողովրդի լեզվին անցած բառերն են³¹:

Օտարաբանություն են համարվում այն այլալեզվյան բառերը, որոնց հայերեն համարժեքները լեզվում գոյություն ունեն: Դրանք բառապաշար են թափանցում ժողովուրդների շփման հետևանքով, հիմնականում բանավոր խոսքի միջոցով:

Ըստ որոշ լեզվաբանների՝ այդ բառերը *անհարկի փոխառություններ*³² են, իսկ Ա. Սուքիասյանը դրանք անվանում է *չյուրացված փոխառություններ*³³:

Այս ենթազխում առանձնացնում ենք երկու խումբ՝ փոխառություններ ու օտարաբանություններ և էկզոտիզմներ:

Փոխառություններ ու օտարաբանություններ: Գեղամ Սարյանի խոսքարվեստում կան **ռուսերենից ու ռուսերենի միջոցով եվրոպական այլ լեզուներից փոխառված բառեր**, որոնք 1930-1950-ական թթ.՝ հեղինակի ստեղծագործական վերելքի տարիներին, լայն կիրառություն ունեին: Սակայն քննվող բառաշերտում կան այնպիսի փոխառություններ, որոնք, արդի գրական հայերենի բառապաշարի զարգացմանը զուգընթաց, աստիճանաբար դուրս են եկել լայն գործածությունից՝ փոխարինվելով հայերեն համարժեքներով, այսինքն՝ այդ բառերը այսօր դարձել են օտարաբանություններ: Օրինակ՝ «Կերտել է նա մի **մակետ** Կառուցվելիք այդ շենքի» (ՀՄՊ, 42), «Մնացել են ժամերի **սիլուետները** կիսաքանդ»

³¹ **Ավետիսյան Յու., Ներսեսյան Գ.** և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, Եր., 2021, էջ 56:

³² **Օհանյան Հ.**, Ժամանակակից հայոց լեզվի բառապաշարը և նրա հարստացման միջոցները, Եր., 1982, էջ 297:

³³ Տե՛ս **Սուքիասյան Ա.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., 1999, էջ 208:

(ԵԺ-1, 270) և այլն: **Մակետ - նախանմուշ, մանրակերտ, սիլուետ - ուրվագիծ, ուրվանկար**³⁴: Այս բառերը Գ. Սարյանի ապրած ժամանակաշրջանում եղել են փոխառություններ, սակայն այսօր դրանք արդեն օտարաբանություններ են: Գեղարվեստական խոսքում այս բառերը չունեն ոճական արժեք:

Սարյանի երկերում գործածված են նաև այնպիսի օտար բառեր, որոնք օտարաբանություններ են եղել նաև հեղինակի ապրած շրջանում: Այդ բառերն ունեն իրենց մոտավոր կամ բառարանային համարժեքները գրական հայերենում: Սակայն գեղարվեստական խոսքում դրանք օժտված են ոճական առավել մեծ գործառույթով և ունեն հատուկ նպատակադրում. այդ բառերը գեղագիտորեն ճիշտ ընտրված համատեքստում օգնում են միջավայրի ու ժամանակի նկարագրությանը, հերոսների խոսքի ոճավորմանը: Այս մասին Ս. Մելքոնյանը գրում է. «...Օտար բառի ազգային համարժեքը կա, բայց օտար բառն է գործածվում անհատական-ոճական նկատառումով»³⁵:

Հայտնի է, որ գեղարվեստական լեզուն կարող է ավելի մեծ չափերով օգտվել օտար լեզվամիջոցներից, քանի որ յուրաքանչյուր գրող ոչ միայն առավել ազատ է այդ խնդրում, այլև կենսականորեն զգում է դրանց անհրաժեշտությունը: Այս առումով ուշագրավ է Պ. Պողոսյանի հետևյալ դիտարկումը. «Ավ. Իսահակյանն իր «Աբու Լալա-Մահարի» պոեմում գործածել է *սուրահ, քասիդ, շեմս, վահուդի, շյուք, խալիֆ*,

³⁴ Տե՛ս **Մարգարյան Ա., Հայրապետյան Ա.**, Օտար բառերի բացատրական բառարան, Եր., 2004:

³⁵ **Մելքոնյան Ս.**, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ 182:

ջեններթ, քյոշք արաբերեն բառերը, որոնք ոչ կարող են ընդհանուր գործածություն գտնել հայերենում, ոչ էլ մտնել մեր բառապաշարի մեջ»³⁶:

Գեղամ Սարյանի պոեմներում, բալլադներում առանձնանում են օտարլեզվյան բառեր, որոնց դիպուկ և տեղին գործածությամբ հեղինակը վարպետորեն ներկայացնում է պարսկական կենցաղը, այդ ժողովրդի ապրելակերպի ու սովորույթների մանրամասները: Այսպես՝ «**Իրանի**» պոեմում նկարագրված է խանի հարեմի առօրյային բնորոշ հետևյալ տեսարանը. «...**Ղարավաշները** նրանց, Աբդուլ խանի հարսներին // Բերում էին սառնորակ **շարբաթ ու գյուլաբ**» (ԵԺ-2, 104), «Նախշուն **Ֆինջանների** մեջ բերում էին **գյուլաբ**» (ԵԺ-2, 102), «Մեռավ նա արևի կարոտ, // Իրանի **գյուլը սաբահին**» (ԵԺ-2, 90): Ընդգծված բառերի համարժեքները (թերևս մոտավոր) կան մեր գրական լեզվում՝ **ղարավաշ (ծառա), շարբաթ (օշարակ), գյուլաբ (վարդաջուր), Ֆինջան (գավաթ), սաբահ (առավոտ)**, բայց հեղինակը նախապատվությունը տալիս է օտար բառերին: Կամ՝ «**Կըզ-Կալասի**» (նշանակում է «աղջկա բերդ, աշտարակ») բալլադում խանը ցանկանում է ծովի մեջ կառուցել մի բերդ և նվիրել աղջկան: Խանը կանչում է բերդը կառուցողներին՝ որմնադիրներին, բանվորներին, ճարտարապետներին: Բալլադում ոճական հատուկ նպատակով հեղինակը գործածում է նշված բառերի օտար ձևերը: Այսպես՝

³⁶ **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք 1, Եր., 1990, էջ 162:

Խնդացել է հոգին ծեր խանի,
Կանչել է **բաննա** ու **Ֆահլա**,
Մեհմարներ է կանչել Իրանից,
Որ ծովում շինեն մի **կալա** (Եժ-2, 95):

Կալա նշանակում է «բերդ», սակայն գրական լեզվի համապատասխան բառի փոխարեն բանաստեղծը նախընտրում է օտար բառը, որը պարսկական լեզվամտածողությանը հարազատ է: **Բաննա** նշանակում է «որմնադիր», **Ֆահլա**՝ «բանվոր», **մեհմար**՝ «ճարտարապետ»: Նաև՝ «Ունեցել է հարեմ՝ **գյուլիստան**, // Կանայք՝ **ջաննաթի** փերի» (Եժ-2, 93): **Գյուլիստան** նշանակում է «վարդաստան», **ջաննաթ**՝ «դրախտ»:

Գեղամ Սարյանը «**Գյուլխանդա**» պոեմի նախերգանքում նկարագրում է, թե պարսկուիու գեղեցկությունը **շահիրները** (բանաստեղծները, երգիչները) ինչպես են գովերգել ու զիջերից մինչև առավուտ. «Այդպես են երգել քեզ, պարսկուիի, // **Շահիրները** քո հարեմ երկրի» (Եժ-2, 83):

Կամ՝ «...Չի ուզում ետ դառնալ Իրան, // Խանութ է բացել **թիրմաչու**» (Եժ-2, 84), (**թիրմաչի** – շորավաճառ, ճոթավաճառ): Կամ՝ «...**թաջիրը** «խղճացել է» նրանց» (Եժ-2, 85 (**թաջիր** – առևտրական)):

«**Թառզանի մորմոռը**» բալլադի հերոսի՝ Թառզանի (նշանակում է «թառ նվագող») սիրած աղջկան տանում են հարեմ: Հերոսը անհուն ցավով նկարագրում է այդ պահը.

Էյ, **բադամգյուլ** չադրան վրան
Քյաջաֆի մեջ յարս ինքն էր,
Ռանգը յարիս դեղին **զաֆռան**
Աչքիս առաջ մահս ինքն էր... (Եժ-2, 98)

Այս քառատողում գործածված **բաղամզյուլ** բառը նշանակում է «նշի վարդ, ծաղիկ», **քյաջաֆան**՝ «պատգարակ»: Կամ՝

Ու երբ բացվում է արփին, փռում աշխարհի վրա

Նարնջագույն մետաքսի քնքուշ **ղաղիփան**... (ԵԺ-2, 100):

Ղաղիփա նշանակում է «1. թավիշ, 2. թավշածաղիկ» (հ. 2, էջ 930)³⁷: Ակնհայտ է, որ բառը գործածված է առաջին իմաստով:

Ընդգծված բառերը Գեղամ Սարյանի պոեմներում հիմնականում ոճականորեն պատճառաբանված են, քանի որ գործածվում են հատկապես պարսկական միջավայրին յուրահատուկ իրողություններ, երևույթներ նկարագրելիս, ասել է թե՛ լիովին ստեղծում են պարսկական միջավայր: Դրանք հանդես են գալիս իբրև խոսքի անհրաժեշտ տարրեր՝ պատկերելով Արևելքի կյանքը: Եթե նշված բառերը փոխարինվեն իրենց համարժեքներով, ապա հաստատապես կտուժի, կխամրի գեղարվեստական միջավայրը:

Վերոհիշյալ բառերը Սարյանի պոեմներում գործածվում են առավելապես հեղինակային խոսքում: Եվ, բնականաբար, լեզվական միավորները գործածվում են որոշակի իրավիճակներում՝ հուզարտահայտչական գունավորում հաղորդելով խոսքին: Օրինակ՝ «**Ղալմաքյար** հոնքերիդ տակին // Թախիծ կա աչքերիդ վրա» (ԵԺ-2, 87), «Կլկում էր ջուրը **ղեյլանի** // Խանի դեմ, **սանդալի** վրա» (ԵԺ-2, 89): **Ղալմաքյար** նշանակում է «գրչով քաշած՝ նկարած», **ղեյլան**՝ «նարգիլե», **սանդալ**՝ «աթոռ»:

³⁷ Որոշ բառերի բացատրությունները տրվում են նաև **Է. Աղայանի** Արդի հայերենի բացատրական բառարանից, Եր., 1976:

Սարյանի պոեմներում հերոսները անհատականացվում են ինչպես իրենց արտաքին նկարագրությամբ, այնպես էլ իրենց խոսքի համապատասխան ոճավորմամբ: Օրինակ՝ «**Գյուլնարա**» պոեմի հատվածներից մեկում համանուն հերոսուհին հյուսում է իր պատկերը առանց չադրայի և նվեր է տանում խանին: Սակայն բռնակալ խանը չի կարող հանդուրժել ազատության ոչ մի դրսևորում. «**Ջնդա**, շու՛ն,– խանը որոտաց,– // Դղրդաց պալատը աղմուկից» (ԵԺ-2, 89): Կամ՝ «**Իրանի**» պոեմում խանը կանչում է ծառային և հանձնարարում. «–Կկանչես մի **մոլլա**, որ գա **քյաբինը** անի...» (ԵԺ-2, 115): «**Թառզանի մորմոքը**» պոեմում հերոսին ընկերը հայտնում է. «- Թառզան, յարիդ համար բերած // Խաս **քյաջաֆան** մահով լիքն էր» (ԵԺ-2, 98): Լեզվական կերպավորումն այս օրինակներում ակնհայտ է:

Սարյանին հաջողվել է անհատականացնել տարբեր դասակարգերի պատկանող հերոսների խոսքը և ոչ միայն ներկայացնել նրանց առանձնահատուկ լեզվամտածողությունը, այլև բացահայտել տվյալ հերոսի բնավորության, հոգեկան աշխարհի յուրահատկությունները: Պոեմներում տարբեր է բռնակալ շահի, պալատական ներքինու, խանի, հարեմում ապրող կանանց խոսքի ոճավորումը: Ուշագրավ է, որ հեղինակը հարազատ է մնում պարսկական միջավայրի երանգավորմանը. նրա գրչի տակ կենդանություն են ստանում պարսկերենին բնորոշ ողջույնի ու բարեմադեանքների ձևերը: Հենց այդ ձևերի գործածությամբ է գրողը հասնում կերպարների անհատականացմանը: Օրինակ՝ «**Իրանի**» պոեմում պալատական ներքինին այսպես է դիմում խանին. «–Երեկ, իրիկվա պահին, **իմ տեր, իմ խան ողորմած**, // Պարտեզ մտան երգե-

լով երկու երգիչներ» (Եժ-2, 113), «-**Թող անմար մնա արևը շահի**, // Գտել, բերել եմ ես այն աղջկան» (Եժ-2, 124):

«**Իրանի**» պոեմում Սարյանը տպավորիչ և համոզիչ գույներով է ներկայացնում պարսիկ խանին.

Հագած երկար մի կաբա, ձեռքին **թագբեն** սև սաթի,
Ու կրքերից բռնկած ժպիտ շուրթերին,
Որպես երկու կեռ **խանչալ**՝ կախած բեղերն արծաթի,
Կանգնեց խանը տարփանքի փայլը աչքերին (Եժ-2, 109):

Գեղամ Սարյանը ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում է խանի արդուզարդը: Ակնհայտ է, որ այդ նկարագրության ժամանակ բանաստեղծը նախընտրում է արևելյան լեզուներից անցած օտար բառերի³⁸ գործածությունները, որոնք նպաստում են օտար միջավայրն առավել տեսանելի ու տպավորիչ ներկայացնելուն:

Պարսկական կյանքը պատկերող պոեմներում տեղ են գտել նաև օտար անձնանուններ, որոնք տարածված են մահմեդական ժողովուրդների մեջ: Դրանք են՝ **Գյուլնարա**, **Գյուլխանդա**, **Կըզ-Կալասի**, **Թառզան**, **Աբդուլ**, **Էլ-Նուրի**, **Նաջիրա**, **Ջեյլան**, **Մեջնուն** և այլն: Եվ այս անունների ընտրությունը ինքնին հասկանալի է: Դրանք կերպարակերտման կարևոր լեզվատարրերից են:

Այսպիսով՝ Սարյանի պոեմների հիմքը պարսկական կյանքն է, նրա հերոսները իրանական միջավայրի տարբեր դասակարգերի մարդիկ են՝ արտաքին յուրահատուկ նկարագրերով ու անուններով, իրենց մտորումներով ու խոհերով:

³⁸ Այդ բառերի ստուգաբանական (պարսկերենից կամ արևելյան որևէ այլ լեզվից) ծագման հարցը մեր ուսումնասիրության սահմաններից դուրս է:

Պոեմներում ու բալլադներում օտարաբանությունների կիրառությունը նպաստում է հատկապես այդ աշխարհի մարդկանց ներկայացնելուն, որոշակի բներանգ ստեղծելուն:

Էկզոտիզմներ: Փոխառությունների ու օտարաբանությունների մեջ մի առանձին խումբ են կազմում *էկզոտիզմները*: Դրանք այն օտար բառերն են, որոնք անվանում են ուրիշ ժողովուրդների կենցաղին, մշակույթին բնորոշ առարկաներ, երևույթներ, հասկացություններ և գոյություն չունեն մեկ այլ ժողովրդի մշակույթում, կենցաղում:

Սովորաբար տարբեր միջավայրեր նկարագրելիս հեղինակները գեղարվեստական ստեղծագործություններում այլազգի հերոսների խոսքը ոճավորելու նպատակով օտար բառերը գործածում են իբրև ոճական հնար: Այսպիսի նպատակային գործածություն ունեցող բառերը Պ. Պողոսյանը անվանում է **օտարամոծություններ**. «Դրանք այն բառերն են, որոնք առնվում են օտար միջավայրից և տվյալ պահի թելադրանքով գործածվում խոսքում՝ միջավայրի անմիջականությունը ընդգծելու կամ տվյալ գաղափարն այլ կերպ արտահայտելու հնարավորություն չունենալու պատճառով»³⁹: Հեղինակը նաև նշում է, որ օտարամոծությունների դիմում են այն գրողները, որոնց ստեղծագործության բովանդակությունը դուրս է գալիս հայրենի երկրի միջավայրից և ընդգրկում տարաշխարհիկ սոցիալական ու աշխարհագրական միջավայր⁴⁰: Իսկ Ֆ. Խլղաթյանը այդ բառերին տալիս է այլ անվանում՝

³⁹ Պողոսյան Պ., Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք 1, Եր., 1990, էջ 161:

⁴⁰ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 162:

տարաշխարհիկ բառեր⁴¹ (օտար ժողովուրդների կյանքին, կենցաղային սովորույթներին վերաբերող հասկացություններ արտահայտող բառեր):

Ուշադրություն է գրավում այն հանգամանքը, որ օտար, մասնավորապես ռուս լեզվաբանական գրականության մեջ կան տարակարծություններ: Մեզ հետաքրքրող բառաշերտը ռուս լեզվաբանները անվանում են «**էկզոտիզմներ**»⁴²: Այս բառերը հատուկ քննության նյութ են դարձել անցյալ դարի կեսերին: Դեռևս 1955 թվականին Ա. Գվոզդևը առանձնացնում է տարբեր, օտար ժողովուրդների կենցաղը բնորոշող բառապաշարը⁴³: Իսկ լեզվաբան Լ. Շչերբան նշում է, որ «այս բառաշերտի դերը ոչ միայն ազգային նկարագրի լեզվական փոխանցումն է ամբողջությամբ, այլև պայմանական ակնարկ է տվյալ տարածաշրջանի մասին»⁴⁴:

Ուշագրավ է, որ ռուս լեզվաբանների հետազոտություններում մեծ տեղ է հատկացվում փոխառությունների, օտարաբանությունների և հատկապես այս երկու բառաշերտերի հետ առնչվող մեկ այլ բառաշերտի՝ էկզոտիզմների բնութագրմանն ու ռճական նշանակության բացահայտմանը: Ինչպես նաև կարևորվում է գեղարվեստական խոսքում այս բառերի գործածության առանձնահատկությունը: Էկզոտիզմները, բացի անվանողական գործառույթից, ունեն նաև ռճական-արտա-

⁴¹ Տե՛ս **Խլղաթյան Ֆ.**, Ոճաբանական բառարան, Եր., 2000, էջ 159:

⁴² Տե՛ս **Ярцева В.**, Большой энциклопедический словарь, Языкознание, М., 1998, էջ 158, **Жеребило Т.**, Словарь лингвистических терминов, М., 2010, էջ 461:

⁴³ Տե՛ս **Гвоздев А.**, Очерки по стилистике русского языка, М., 1955, էջ 85-86:

⁴⁴ Տե՛ս **Щерба Л.**, Избранные работы по русскому языку, М., 1957, էջ 119-120:

հայտչական հատուկ երանգավորում. ստեղծում են միջավայրի համապատասխան գունավորում: Մեկ այլ հետազոտության մեջ հեղինակները ընդհանուր, մասնավորապես կենցաղային բառապաշարի մեջ առանձնացնում են հատուկ տեսակի բառային միավորներ՝ էկզոտիզմներ, որոնց օգնությամբ տարբեր ազգերի կենցաղն է նկարագրվում: Դրանք գործածվում են հիմնականում գեղարվեստական գրականության ու հրապարակախոսության մեջ՝ ստեղծելով տեղային և պատմական միջավայր: Նրանք նշում են, որ դժվար է սահմանազատել օտարաբանությունները էկզոտիզմներից: Այս հարցում, թերևս, կարող են օգնել միայն հեղինակային ծանոթագրություններն ու պատմական փաստերը⁴⁵:

Լ. Կրիսինը, խոսելով փոխառությունների, օտարաբանությունների, էկզոտիզմների մասին, ընդգծում է, որ դրանց հիմնական տարբերությունները դրսևորվում են միայն տվյալ լեզվական համակարգում համապատասխան գործածություններով⁴⁶:

Տարաշխարհիկ բառերը (էկզոտիզմները) օտար ժողովուրդների կյանքին, կենցաղին վերաբերող հասկացություններ են: Լեզվական այդ միջոցների օգնությամբ գրողները պատկերում են այլազգիների, օտարների սովորույթները, նրանց իրականությանն առնչվող իրողությունները, հասկացությունները: Դրանք անվանող բառերը ժամանակակից գրական լեզվում հիմնականում չունեն իրենց փոխարինող

⁴⁵ Տե՛ս **Зачевский Е., Ковалевская Е.**, Общее и национальное в лексике языков народов СССР, М., 1983, էջ 24-25:

⁴⁶ Տե՛ս **Крысин Л.**, Иноязычные слова в современном русском языке, М., 1968, էջ 47:

ձևերը, համարժեքները: Ըստ Է. Աղայանի՝ այս կարգի բառերը *հատկական փոխառություններ* են, որոնք անվանում են այս կամ այն երկրին հատուկ երևույթներ, այս կամ այն ժողովրդին հատուկ սովորույթներ, կենցաղային երևույթներ, իրեր և այլն⁴⁷:

Գործածելով տարբեր տերմիններ՝ բոլոր լեզվաբաններն էլ հիմնականում նման կերպ են բնորոշում նշված իրողությունը, երևույթը:

Ըստ էության, մեր ձեռքի տակ եղած լեզվաբանական գրականության մեջ վերջնական եզրահանգում չկա էկզոտիզմների վերաբերյալ: Մենք համամիտ ենք այն կարծիքին, որ էկզոտիզմները այնպիսի առարկաներ ու երևույթներ անվանող բառեր են, որոնք միայն տվյալ ժողովրդին են բնորոշ, չունեն հոմանիշներ այլ լեզուներում, քանի որ դրանք արտահայտում են միայն այդ ազգին, ժողովրդին բնորոշ երևույթներ, ավանդույթներ⁴⁸:

Գ. Սարյանի պոեմներում ու բալլադներում կան այդպիսի նպատակային գործածություն ունեցող բազմաթիվ բառեր: Դրանք հատկապես շատ են գործածվում «Իրանի» շարքի պոեմներում ու բալլադներում: Սարյանի լավագույն ստեղծագործություններից են արևելյան պոեմներն ու բալլադները, որոնք գրել է 1926-1939 թթ. ընթացքում («Գյուլխանդա», «Գյուլնարա», «Կըզ-Կալասի», «Շահն ու Մեջնունը», «Թառզանի մորմոռը», «Իրանի» և այլն): Այս երկերում հեղինակին

⁴⁷ Տե՛ս **Ջահուկյան Գ., Աղայան Է.** և ուրիշներ, Հայոց լեզու, հ. 1, Եր., 1980, էջ 330:

⁴⁸ Տե՛ս **Рахманов Л., Суздальцова В.**, Современный русский язык, М., 1997, էջ 106-107:

հաջողվել է պարսկական միջավայրը, իրականությունը պատկերել բոլոր առանձնահատկություններով ու նրբություններով: Արևելքը դարձավ Սարյանի աշխարհաճանաչողության բանալիներից մեկը: Արևելքի պալատական շքեղությունը, գեղեցկուհիները, շատրվանները, վերասլաց աշտարակները, իհարկե, իրենց տեղն ունեն Սարյանի երկերում, բայց բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում են մարդու ողբերգական ճակատագիրը, նրա երազանքների ու զգացմունքների ազատության խնդիրը:

Հայտնի է, որ հայ քնարերգությունը զարգացել է հարևան ժողովուրդների ազգամշակութային առնչությունների շրջանակում: Ճիշտ է նկատված, որ «հայ ժողովրդի ճակատագիրը սերտորեն կապված է եղել հարևան պարսից ժողովրդի հետ, և այդ երկու աշխարհները, իրենց պատմաքաղաքական և էթնիկ-մշակութային առանձնահատկություններով հանդերձ, գոյատևել են կողք կողքի»⁴⁹:

Արևելքի գունագեղ նկարագրությունները արտացոլված են, օրինակ, Ա. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմում ու «Չինգիզ խանը» արձակ բանաստեղծության մեջ: Արևելյան գունավորումն ստեղծվում է արևելյան լեզուներից փոխառված ինչպես հասարակ գոյականների, այնպես էլ հատուկ անունների նպատակադրված գործածությամբ:

Մի նկատառում ևս. Գեղամ Սարյանը ծնվել ու մեծացել է Իրանի Թավրիզ քաղաքում: Այսքանն արդեն բավական էր, որ արևելյան մտածողությունը հարազատ լիներ նրա հոգուն: Անկասկած, պատահական չէր Սարյանի հատուկ վերաբեր-

⁴⁹ Կոզմոյան Ա., Հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան, Եր., 1997, էջ 6-7:

մունքը բուն արևելյան թեմատիկայի նկատմամբ: Նա խորությամբ ուսումնասիրել էր պարսիկ գրողների՝ Խայամի, Սահրու և Հաֆիզի ստեղծագործությունները: Սարյանի գրական աշխարհայացքը ձևավորվել է դեռևս Թավրիզում, որտեղ վաղ հասակից նա ստեղծագործել է: Իսկ 1922 թվականին Խորհրդային Հայաստան ներգաղթելուց հետո ստեղծվել են արևելյան թեմայով գրված նրա լավագույն պոեմներն ու բալլադները: Դրանք մի առանձին տեղ են գրավում գրողի ստեղծագործության մեջ և ունեն գեղարվեստական ու թեմատիկ մի շարք ինքնատիպ գծեր:

Այդ մասին Հ. Թամրազյանը գրում է. «Այո՛, Գեղամ Սարյանը սովետահայ պոեզիայի մեջ ուներ իր նախորդները: Բայց այն, ինչ նա ստեղծել է՝ շարունակելով նախորդների սկսած գործը մեր գրականության մեջ, արդեն նոր որակ էր, պատկերման հնարներով ու ընդգրկման ուժով: Սարյանի արևելքը ընդարձակ է, մարդաշատ և ավելի տեսանելի»⁵⁰:

Քնարերգուն նրբորեն նկատել է պարսիկների ապրելակերպի, կենցաղի, սովորույթների յուրահատկությունները. նրա պոեմներում տեսանելի և զգալի են արևելյան տաք գույները:

Դ. Դեմիրճյանը Սարյանի պոեմների մասին գրում է. «Գեղամ Սարյանն Արևելքից եկավ՝ մերկացնելով այդ Էկզոտիկ աշխարհի իրական տեսքը: Նա իրական Արևելքին նվիրեց իր լավագույն պոեմներից մեկը, և ապա ստեղծագործելիս Արևելքը նրա գրչի տակ էր ընկնում իբրև նյութ, նա միշտ շեշտում էր արևելքի տրագեդիան: Սակայն հղացման, պատկեր-

⁵⁰ Թամրազյան Հ., Գրական դիմանկարներ, Հոգվածներ, Եր., 1975, էջ 190:

ների ու ոճի մեջ Գեղամ Սարյանը շատ բան ունի բերած իրանական պոեզիայից: Անդորր ու ներդաշնակ ընթացքը: Պատկերների գունագեղությունը և փիլիսոփայական ներանձնականությունը: Այս կողմից Գեղամ Սարյանը մեր պոեզիայի մեջ բռնում է առանձնահատուկ տեղ»⁵¹:

Էկզոտիզմները Գ. Սարյանի երկերում ոճական յուրահատուկ արժեք ունեն. դրանք անվանում են արևելյան (տվյալ դեպքում պարսկական) միջավայրին ու կենցաղին առանձնահատուկ հասկացություններ (այստեղ կարևորվում է այդ բաների անվանողական գործառույթը): Էկզոտիզմների գործածությունը գեղարվեստական ստեղծագործություններում ունի հատուկ նպատակադրում՝ նպաստել այլազգիների վարքուբարքի, սովորույթների, կենցաղի իրական նկարագրությանը: Դրանք արմատավորված չեն փոխառու լեզվում ու հիմնականում չունեն իրենց համարժեք կամ փոխարինող ձևերը:

Այսպես՝ «Գյուլնարա» պոեմում հեղինակը ստեղծում է խավար ու դաժան բարքերի զոհ դարձած պարսկուհու կերպարը: Գյուլնարան այլևս չէր կարող անտրտունջ տանել ծանրությունը այն չադրայի, որը կապանք էր դրել նրա սրտին ու մտքին: Այն, ինչ հերոսուհին չի կարողանում ասել խոսքով, արտահայտում է գործով: Գորգի վրա նա նկարում է իրեն՝ հպարտ կեցվածքով, առանց չադրայի, և նվիրում է խանին: Այդ հանդուգն քայլի համար նրան դատապարտում են մահվան: Այս պոեմում կա մի դրվագ, որում հեղինակին հաջողվում է մի քանի էկզոտիզմների տեղին գործածությամբ ստեղծել համապատասխան միջավայր: Օրինակ՝ «...Լսվում է

⁵¹ Դեմիրճյան Դ., Երկերի ժողովածու, հ. 12, Եր., 1985, էջ 361:

մրմունջը թառի, // Նվում է **սեգահը**⁵² վերից, // Հուզված է սիրտը Գյուլնարի // Հարեմի թառից ավելի» (ԵԺ-2, 89): **Սեգահ** բառը արևելյան դասական մուղամի անվանում է, երաժշտական մեղեդի: «**Շարիաթին** դեմ գնալ չի լինի, // Ուրացում է առանց չադրայի» (ԵԺ-2, 88): **Շարիաթը** մոաուլմանական ֆեոդալական իրավունքի կրոնական և իրավաբանական օրենքների ամբողջությունն է՝ ժողովածուն: Նշված բառերի կիրառությամբ նկարագրությունները առավել համոզիչ են:

«**Իրանի**» պոեմում հեղինակը նկարագրում է Աբդուլ խանի կանանց հագուստը՝ վարպետորեն ուրվագծելով Արևելքի կնոջ կերպարանքը: Երբ խանի ապարանք են մտնում երկու թափառական երգիչները, կանայք, ըստ սովորույթի, ծածկում են երեսներն ու գլուխները. «...Կանայք կարգի բերեցին գլուխ ու վրա, // Սև մետաքսե ամպերի նրբին ծվենների պես // Իջան նրանց գլուխներին **ռուֆանդն** ու **չադրան**» (ԵԺ-2, 105): **Ռուֆանդը**, **չադրան** ծածկոց են, որով մահմեդական կանայք տնից դուրս գալիս պարուրվում են ոտքից գլուխ՝ բաց թողնելով միայն աչքերը: «Հարեմում մինչև **սուփ-ազան**, Չի լռել մրմունջը թառի» (ԵԺ-2, 93): **Ազան** բառը նշանակում է «մահմեդականների աղոթքի հրավեր», իսկ **սուփ**՝ «առավոտ»: Ինքնին հասկանալի է, որ առանց այս լեզվատարրերի հարեմի նկարագրությունը որոշ չափով թերի կլիներ:

⁵² Պարսկերենից անցած օտար բառերի թարգմանությունները տրվում են ըստ հետևյալ բառարանների՝ 1. **Նալբանդյան Գ.**, Պարսկերեն-հայերեն բառարան, Եր., 1987, 2. **Миллер Б., Расторгуева В.**, Персидско-русский словарь, М., 1953:

Արևելյան պատկերների ճոխությամբ առանձնանում են «Գյուլխանդա», «Շահն ու Մեջնունը», «Երգիչ Սալվարին» երկերը: Այս պոեմներում պարսկական միջավայրի նկարագրությանը նպաստում են հատկապես հետևյալ բառերը. «Ու մի օր սիրել են իրար... // **Քյաբին** է արել շարիաթով, // Երկուսին տվել է միմյանց» (ԵԺ-2, 85): **Քյաբին անել** նշանակում է «ամուսնության ծեսը կատարել»: «Արդեն **ազանն** էր կերկերում **մինարեի** կատարին, // Երբ հոգնաբեկ ու մտասույզ երգիչն ահա մտավ տուն» (ԵԺ-2, 137): **Մինարե** բառը նշանակում է «մահմեդական մզկիթներին կից աշտարակ»: «...Մտնում էր **մեջիդ**» (ԵԺ-2, 122), «...Մթին կամարների տակ, ընկնում էին վար, // Որպես անկենդան մետաղ, պղնձաձուլյ մի **շահի**» (ԵԺ-2, 100): **Մեջիդ** նշանակում է «մահմեդականների աղոթատեղի», իսկ **շահի՝** «պարսկական դրամ»:

Վերը նշված բառերը բուն իրանական կյանքն են արտացոլում (հիմնականում կրոնական), հետևաբար դրանք տարաշխարհիկ բառեր են: Ակնհայտ է, որ հեղինակը չէր կարող թարգմանել դրանք, ինչպես նաև չէր էլ կարող հրաժարվել դրանց գործածությունից: Ընդգծված էկզոտիզմների շնորհիվ բանաստեղծը կարողացել է գեղարվեստական ճանապարհով փոխանցել պարսկական միջավայրի իրական պատկերը:

Եթե էկզոտիզմները ստեղծում են պարսից համապատասխան միջավայր, ապա հերոսների խոսքում (հեղինակի խոսքում նույնպես) օտարաբանությունները ստեղծում են այդ միջավայրին համապատասխան կյանքը, ապրելակերպը: Այսուհանդերձ, բերված օրինակներից էլ թերևս նկատելի է, որ որոշ հատվածներում գրողը «չարաշահում է» էկզոտիզմների

ու օտարաբանությունների կիրառությունը, որի հետևանքով առաջանում են օտար բառերի անհարկի կուտակումներ: Դրանք խոսքը դարձնում են դժվարըմբռնելի: Օրինակ՝ «Ունեցել է հարեմ՝ **գյուլիստան**, // Կանայք **ջաննաթի** փերի, // Հարեմում մինչև **սուփ-ազան**, // Չի լռել մրմունջը թառի» (ԵԺ-2, 93): Ըստ էության, միշտ չէ, որ գրողին հաջողվում է օգտվել լեզվական միավորի ոճականորեն տեղին, արդարացված գործածությունից: Համենայն դեպս, հեղինակը ոճական որոշակի նրբերանգներ ստեղծելու նկատառումով է դիմում օտար բառերի (նաև էկզոտիզմների) առատ կիրառությանը, քանի որ հեղինակը գեղարվեստից դուրս դեմ է մայրենի լեզվի բառապաշարը օտար բառերով համալրելուն: Մի առիթով հեղինակը գրում է, որ «առանց անհրաժեշտ հասկացողություն ունենալու մայրենի լեզվի մասին՝ ղեկավար գործիչներից ոմանք քմահաճ կերպով կարգադրություններ էին անում այս կամ այն բառերը հանել գործածությունից և դրանց փոխարեն գործածել օտար բառերը: Դրա հետևանքով էր, որ Հայաստանում գործածությունից հանվեցին մեր հիանալի արտահայտչականություն ունեցող **հանրապետություն, կուսակցություն, հեղափոխություն** բառերը, և նրանց փոխարեն գործածության մեջ մտան ֆրանսերեն **պարտիա, ռևոլուցիա**, իտալերեն **ռեսպուբլիկա**, ռուսերեն **սովետ** և այլ բառեր: ...Շատ ու շատ առաջարկություններ են արվել վերոհիշյալ հայերեն բառերի գործածությունը վերականգնելու համար: Խոսել են գրողները, մեր ժողովրդի բազմաթիվ խավերի ներկայացուցիչները և նույնիսկ համաշխարհային անուն ունեցող գիտնականները, որոնց խոսքը կարող էր օրենքի ուժ ունե-

նալ, սակայն այդ բոլորը, չգիտես ինչու, մնում է անպատասխան»⁵³:

Խնդիրը թերևս համընդգրկուն բնույթ է ունեցել և հուզել է ժամանակի շատ մտավորականների: Անդրադառնալով Սարյանի այս մտորումներին՝ Պարույր Սևակն իր «Պահպանենք և հարստացնենք մայրենին» հոդվածում շարունակում ու զարգացնում է սարյանական հարցադրումները. «Դժվար է բան ավելացնել մեր սիրելի ավագ ընկեր Գ. Սարյանի «Խոհեր մայրենի լեզվի մասին» հոդվածին: Դժվար է, որովհետև այնտեղ ամեն ինչ ճիշտ է, ամեն ինչ պատճառաբանված ու հիմնավորված: Բայց դժվար է նաև չարձագանքել այդ հոդվածին: Դժվար է, որովհետև հասել է ժամանակը, որ վերջ տրվի այս խոսակցությանը, այսինքն՝ խոսքը դառնա գործ»⁵⁴:

Բանաստեղծը ամենից առաջ ցանկանում է կարևորել, «որ մտահոգություն է հարուցում ոչ միայն բառերի այն խումբը, որ արհեստականորեն սոսնձվեց մեր շուրթերին, այլև այն վրդովեցուցիչ երևույթը, որը ծավալվեց այդ սոսնձումից հետո՝ ստանալով մի տեսակ վահան ու թիկնապահություն»⁵⁵:

1.4. **Հնաքանություններ:** Գեղարվեստական խոսքում կարևոր նշանակություն ունեն հնաքանությունները, որոնք ստեղծում են պատմական միջավայր, խոսքին հաղորդում են հնության երանգ, ոճավորում են հերոսների խոսքը:

Հնաքանությունների մասին խոսելիս հարկավոր է նկատի ունենալ ստեղծագործության թեման, քանի որ դրանց

⁵³ Գրականության և արվեստի թանգարան, Գեղամ Սարյանի ֆոնդ, թիվ 105, էջեր 6, 7:

⁵⁴ **Սևակ Պ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Եր., 1974, էջ 147:

⁵⁵ Նույն տեղում:

գործածությունը (և բառընտրությունը առհասարակ) պայմանավորված է նյութի բովանդակությամբ:

Պատմական թեման առավել ծավալուն դրսևորում է գտել Սարյանի բալլադներում՝ «Փառքի տաճարը», «Դրաստամատը», «Սայաթ-Նովա», «Դեպի կառափնարան», «Կըզ-Կալասի» և այլն: Ի դեպ, վերջին բալլադի ստեղծման պատմության մասին հեղինակը գրում է հետևյալը. «1929 թվականին Հայաստանի գրողները այցելեցին Վրաստան ու Ադրբեջան: Այդ այցելությանը մասնակցում էի և ես: Այդ այցելության ժամանակ ես տեսա Կըզ-Կալասին Բաքվում և լսեցի դրա շուրջն եղած լեգենդը և տուն վերադառնալով գրեցի «Կըզ-Կալասի» բալլադը, որը նույնպես լավ ընդունվեց ընթերցող հասարակության կողմից և շարունակ արտասանվում էր բեմերից»⁵⁶:

Գեղամ Սարյանի ստեղծագործություններում գործածվում են հիմնականում **պատմաբաներ**: Ինչպես հայտնի է, դրանք՝ որպես լեզվական անփոխարինելի միջոցներ, ծառայում են պատմական և սոցիալ-հոգեբանական միջավայրի ստեղծմանը, այս դեպքում՝ չորրորդ դարի պատմական միջավայրը հավաստի նկարագրելուն ու հերոսների խոսքը անհատականացնելուն: «Հավաստի երևալու համար պատմական հերոսը պետք է ներկայանա ժամանակի լեզվամտածողությամբ և, իհարկե, համապատասխան լեզվով»⁵⁷:

Այսպես՝ «Դրաստամատը» բալլադի (հիմքը ժողովրդական ավանդագրույցն է) հատվածներից մեկում նկարագրվում է քուշանների դեմ պարսիկների մղած պատերազմը: Այդ

⁵⁶ Սարյան Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1971, էջ 293:

⁵⁷ Ավետիսյան Յու., Թեյլան Լ., Սարգսյան Ա. և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, Եր., 2019, էջ 102:

մարտերին մասնակցում էին խաբեությամբ գերված հայ զինվորները: Շապուհի կյանքը պատերազմում փրկում է Անգեղատան իշխան Դրաստամատը: Նա հրաժարվում է արքայի առաջարկած պարգևներից և խնդրում է միայն Արշակ Երկրորդ թագավորին տեսնելու իրավունք: Շապուհը շնորհում է նրան այդ իրավունքը. «Զինդրեցիր երկիր, գանձեր տեսակտեսակ, // Ինչ ցանկանում ես դու գնա ու կատարիր, // Կտամ քեզ **փուշտիպան**, կտամ **հրովարտակ**, // Դե՛հ, կարող ես գնալ, գնա՛, գալո՛ւ բարի» (ԵԺ-2, 156): Այստեղ հերոսի (արքայի) լեզվական կերպավորմանը նպաստել է վերամբարձ ու հանդիսավոր ոճը, որի կարևոր տարրերից են ընդգծված պատմաբառերը (**փուշտիպան** – թիկնապահ, զինվոր, **հրովարտակ** – թագավորի գրավոր դիմումը ժողովրդին կարևոր նշանակություն ունեցող իրադարձության, դեպքի առիթով): Նույն բալլադում պատմաբառերը գործածվում են նաև **հեղինակի խոսքում՝** կրկին պատմական միջավայրի երանգավորումն ապահովելու նպատակով: Օրինակ՝ Դրաստամատը գնում է Արշակ թագավորի մոտ, հանում է նրա շղթաները, կապանքները. «Եվ հագցրեց ընտիր զգեստ արքայական, // Եվ գլխին թագ դրեց շքեղ, ակնակուռ, // Հարուստ մի **գայիսոն** բերեց, տվեց նրան, // Եվ աչքերում վառեց ուրախություն և հուր» (ԵԺ-2, 157): Նաև՝ «Վերադարձավ պարսից Շապուհը հաղթական // ... Իր բազմաբյուր զորքով առած **նետ ու աղեղ**» (ԵԺ-2, 153), «Տարել էր նա կռվի զորքերը իր բոլոր, // Եվ մարտերում գերված հայոց քաջ **այրուծին**» (ԵԺ-2, 153):

Կամ՝ «**Երգիչ Սալվարին**» բալլադում Նադիր շահը հանձնարարում է իր պալատական երգչին՝ շքեղախոս Սալվարինին, բազմախորհուրդ ու իմաստուն այնպիսի խոսք ասել, որ

ճշմարիտ է եղել միշտ դարերի մշուշներում և ճշմարիտ է մնալու աշխարհի մեջ: Մտածելու համար երգիչը երեք օր ժամանակ է խնդրում և այդ գիշեր գողանում է արքայի սիրելի եղնիկը, որի նայվածքից շահը «անմեղություն էր հավաքում»: Լուրը հասնում է Նադիր շահին. «Առավոտյան **մունետիկները** քաղաքում ձայնեցին, // Հռչակեցին եղելությունն ու հրամանը շահի. // -Պարզև նրան, ով կգտնի սիրած եղնիկն արքայի // Եվ մահ նրան, ով եղնիկն այդ կսպանի կամ կպահի...» (ԵԺ-2, 138):

«Լույսը» երկում հեղինակը նմանություն է տեսնում կյանքի անցնող օրերի և գրքի այրվող թերթերի միջև: Սրտի ամենօրյա, անդադար «այրման» ընթացքին համապատասխան է գործածում **ապրուշանը**, որտեղ կրակը միշտ վառ է պահվում. «Եվ սիրտը քո բորբոքուն մի **աստրուշան** մշտավառ, // Որ այդ գրքի երագուն, տխուր թերթերն է այրում...» (ԵԺ-1, 239):

Սարյանի «Սայաթ-Նովա» բալլադում նկարագրված են հերոսի ապրումները, նրա երգերի զորեղ հմայքը, տառապանքի օրերը Հաղպատի վանքում: Բալլադի առաջին հատվածում նկարագրվում է, թե ինչպես էր երգում Սայաթ-Նովան վրաց Հերակլ թագավորի խնջույքների ժամանակ. «**Արքունի** խնջույքներին երգում էր Սայաթ-Նովան, // Իր երգով սուսամբարից, վարդերից բույր էր քամում, // Սիրում էր նրան սրտով Հերակլը՝ վրաց **արքան**, // Եվ նրա երգով էր նա վշտերը տալիս քամուն» (ԵԺ-2, 207):

Նշենք, որ «Սայաթ-Նովան» Սարյանի ամենահաջողված պոեմներից մեկն է, որը ունի ճանաչողական արժեք, քանի որ

ճշմարտորեն բացահայտում է Սայաթ-Նովայի կյանքի գլխավոր հանգույցը⁵⁸:

Պատմական ժամանակաշրջանի պատկերմանը նպաստում են պատմական տեղանուններն ու անձնանունները, որոնք առավել հավաստի են դարձնում գեղարվեստական նյութը, ինչպես՝ «Գերվել էր նա հայոց **Արշակ արքայի** հետ, // Երբ նա ջքախմբով **Տիգրան** էր գնացել, // Ուղարկվել էր արքան **Անհուշ բերդը** հավետ, // Իսկ նա շատերի հետ գերի էր մնացել» (ԵԺ-2, 153), «Վերադարձավ պարսից Շապուհը հաղթական // **Քուշանական հողի** կռիվներից ահեղ» (ԵԺ-2, 153), «Խմում եմ մեծ տիկնոջ հիշատակի համար, // Որ մարտահաշտ ելավ պաշտպան հայրենիքին, // **Փառանձեմի**, որին **Շապուհն** ստորաբար // Տանջեց ու սպանեց իբրև անարգ մի կին» (ԵԺ-2, 158), «Հյուր եղավ ծեր **Մամիկոնյան իշխանին** // **Բյուզանդական Կոստանդինոս կայսրը** մեծ. // Եվ խնջույքի նստած փարթամ սեղանին՝ // Գոռոզ կայսրը հայ իշխանին խոսքն ուղղեց» (ԵԺ-2, 145):

Այսպիսով՝ պատմաբանների գործածությունը ուղղակիորեն պայմանավորված է հեղինակի ընտրած նյութի բովանդակությամբ, շատ դեպքերում դրանց գործածությունը անխուսափելի է: Մեծ մասամբ ունեն անվանողական գործառույթ և քիչ դեպքերում են նպաստում հերոսների խոսքի ոճավորմանը:

1.5. **Խոսակցական բառաշերտ**: Խոսակցական բառաշերտը անսպառ հնարավորություններ է ստեղծել հայ գրողնե-

⁵⁸ Տե՛ս **Թամրազյան Հ.**, Սովետահայ գրականության պատմություն, հ. 2, Եր., 1984, էջ 248:

րից շատերի համար: Խոսակցական բառերի նպատակահարմար և տեղին գործածությունը կախված է գրողի շնորհից ու հմտությունից: Գ. Սևակը այն կարծիքին է, որ «Ժողովրդայնություն տվողը բառերը չեն, այլ հարազատ, ժողովրդային լեզվամտածողությունը, պարզ, ոչ շինծու լեզուն, որ տրվում է հարազատ ժողովրդի կենդանի խոսքի ուշադիր դիտումով և հմուտ օգտագործմամբ»⁵⁹: Անդրադառնալով գրական լեզվի հարցերին՝ լեզվաբան Վ. Առաքելյանը գրում է. «Բավական է գրական լեզուն պարսպվի ժողովրդից, կտրվի նրա կենդանի, առողջ ու հյութեղ խոսքի միջավայրից, կդատապարտվի մահվան»⁶⁰:

Գեղամ Սարյանի երկերի լեզվական ատաղձը միագույն ու միատարր չէ: Բանաստեղծի չափածոյի խոսքարվեստում խոսակցական բառաշերտը իր մատչելիությամբ ու հասկանալիությամբ յուրահատուկ տեղ է գրավում տարածական սահմանափակություն ունեցող բարբառային բառերի համեմատությամբ՝ ունենալով ակնհայտ առավելություն: Նշենք, որ խոսակցական և բարբառային բառաշերտերի միջև երբեմն դժվար է սահմանազատում կատարել: Դրանց առանձնացումը դժվարանում է նաև նրանով, որ բարբառային շերտի որոշ բառեր աստիճանաբար անցնում են խոսակցական, այստեղից էլ՝ գրական լեզվին: Սարյանի ստեղծագործություններում հանդիպող ժողովրդախոսակցական մի շարք բառերի վերաբերյալ տարբեր բառարանագիրների կարծիքները, նշումները

⁵⁹ Սևակ Գ., Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Եր., 1948, էջ 124:

⁶⁰ Առաքելյան Վ., Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճաբանական առանձնահատկությունները, Եր., 1954, էջ 74:

չեն համընկնում: Օրինակ՝ **շվաք** (ԵԺ-1, 389) բառը Ս. Մալխասյանցը չի ընդգրկում իր բառարանում (ՀՀԲ), «Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարանում» ունի «բարբառային» նշումը (հատոր 4, էջ 85), իսկ Է. Աղայանը համարում է ժողովրդական (ԱՀԲԲ, հատոր 2, էջ 1119): **Չոքել** (ԵԺ-2, 98) բառը Ս. Մալխասյանցի բառարանում նշում չունի, ըստ ԺՀԲԲ-ի՝ խոսակցական է (հատոր 4, էջ 142), ըստ Է. Աղայանի բառարանի՝ «գավառական» (հատոր 2, էջ 1165): Այսպիսի բառերի շարքը կարելի է անվերջ շարունակել: Այնուամենայնիվ, եթե ոչ ճշգրտորեն, ապա մոտավոր սահմաններում կարելի է առանձնացնել ժողովրդախոսակցական այն բառերը, որոնք հանդիպում են Սարյանի չափածոյում (առաջնորդվել ենք Է. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանով» և խոսակցական բառաշերտի մեջ առանձնացրել ենք այն բառերը, որոնց դիմաց եղել է **ժողովրդական** (ժղ.) նշումը):

Խոսակցական բառերը գործածվում են հեղինակի խոսքում ոճական տարբեր նպատակներով: Այսպես՝ «Պահակը» պոեմի հատվածներից մեկում հեղինակը հատուկ նպատակադրմամբ գործածում է **փափախ** բառը: Այս պոեմի հերոսը Հ. Թումանյանի «Երկաթուղին» հայտնի պատմվածքի որսկան Օսեփն է: Նա համոզված էր, որ երկաթուղին ավելի ծանր հոգսեր է բերելու գյուղացուն: Այդ ժամանակներից տարիներ են անցել: Խորհրդային իրավակարգում նահապետական այդ գյուղացին վերափոխվել է, բայց նույնն է մնացել նրա արտաքինը. «Տեսա լոռեցի որսկան Օսեփին, // ...Այն հնամենի **փափախն** էր գլխին, // Հին տրեխները, որ ուներ առաջ, // Բայց չէր անիծում նա երկաթուղին...» (ԵԺ-2, 67):

Ակնհայտ է, որ այս բառի գրական տարբերակով (մորթե գլխարկ) չէր ստեղծվի հերոսի այդքան բնական նկարագիրը:

Գեղամ Սարյանը «Կարոտ» երկում գործածում է **շվաք** ժողովրդական բառը, որը տվյալ ստեղծագործությունում միայն **ստվեր** իմաստը չունի: Այսպես՝ հեղինակը մտքով սլացել է տուն, տեսել է մորը, այն ամենը, ինչը հարազատ է իր հոգուն. «Եվ հոգնած ու նկուն // Երբ իջներ իրիկուն, // Մի ծառի **շվաքում** // Աքերիս իջներ քուն...» (ԵԺ-1, 389): Նշված բառը այստեղ իր իմաստով թերևս ինչ-ինչ առնչություններ ունի **շվաքի տակ** դարձվածքի իմաստի հետ (մեկի հոգածության, հովանավորության տակ գտնվել կամ ապահով տեղում գտնվել): Այս առումով, իհարկե, **շվաք** խոսակցական բառի գործածությունը առավել նպատակահարմար է ու տեղին:

Կամ՝ «Հայրենական» երկում հեղինակը գրում է. «...Երբ **աշունքի** հողմն է սուրել՝ // Բարդինների լացն են սիրել, // Կապույտ լուսաբացը» (ԵԺ-1, 314): Այստեղ թերևս առավել տեղին կլիներ **աշնան** գրական տարբերակի գործածությունը («Երբ **աշնան** հողմն է սուրել...»), որովհետև բանատողերը կարծես թե կազմված են համեմատաբար բարձր ոճին բնորոշ բառերից:

Գեղամ Սարյանը ժողովրդախոսակցական բառերը գործածում է իր **հերոսներին անհատականացնելու** նպատակով: Օրինակ՝ «Սայաթ-Նովա» բալլադի դրվագներից մեկում համանուն հերոսը աղոթում է. «Իմ մեղքին ներում մի՛ տա, պատի՛ժ տուր, ինչ կամենաս... // Մի **խնդիրք** ունեմ քեզից, **մեն** մի բան կուզենայի... // Որ բարի, բարի լինի պսակը իմ Աննայի...» (ԵԺ-2, 213): Ընդգծված ժողովրդախոսակցական բառերը հերոսի խոսքին հաղորդում են ժողովրդական որոշ նրբերանգներ:

«Հրաշալի սերունդ» պոեմի հատվածներից մեկում Սարատափ գյուղի քարտուղար Արսեն Շիրակունին հանձնարարում է ճարտարապետ Նորայր Փանյանին կառուցել մշակութային շքեղ տուն: Որոշում են հարմար տեղ առանձնացնել՝ այդ գործը աշնանը սկսելու նպատակով: Պետք է քանդել հին տները, նաև Պապ Նահապետի տունը (վերջինս Փանյանի հայրն է): Այգին ու տունը քանդելու հարցը ստեղծում է հակասություն հոր ու որդու միջև: Այդ խնդիրը առանց տարածայնությունների հնարավոր չէ լուծել: Եվ Շիրակունին խորհուրդ է տալիս Նորայրին. «Սակայն երակը թե բռնես // Ու բաց անես սիրտը փակ, // Սիրով, **խաթրով** գուցե հաղթես, // Այլ կերպ՝ ոչ մի ժամանակ» (ՀՄՊ, 22): Խոսակցական **խաթրով** բառաձևն անկեղծ ու բնական է հնչում գյուղացի հերոսի խոսքում:

Մեծ տարածում ունեն նաև խոսակցական լեզվին հատուկ հնչյունափոխությունները, որոնք նպաստում են խոսքի ժողովրդականությանը: Օրինակ՝

Լույսդ խավրի, իմ **հե՛ր**...(ԵԺ- 1, 63)

Լաց եմ լինում ու բղավում,

Գուցե **ձենիս** մեկը գար (ՀՄՊ,132)

–Ա՛խ, քո **մերը** թև ունենար,

Դեմըդ թռչեր գիրկը բաց (ԵԺ-2, 262):

Գ. Սարյանի չափածոյում հաճախադեպ են **այ>է** հնչյունափոխության դեպքերը. «**Էս** աշխարհով անցնող առուն» (ԵԺ-1,101), «Կանցնեն բարով, կանցնեն չարով // Նրանք **էս** նույն ճանապարհով...» (ԵԺ-1, 410), «Ահա համբույր, գնա, քամի, // Տուր սիրածին **էն** ջահել» (ԵԺ-2, 12), «Լսել է՝ որ **էսօր** կամ էգուց // Ջրանցքը կբացվի շառաչով» (ԵԺ-2,11),

«Սիրտըս էրվում էր ձենից» (ՀՄՊ, 132):

Կան նաև ծայնավորների սղման օրինակներ. «Եվ սիրահին ահա // Մոտ են բերում շոտով // Ու քրտինքը **ճակտին** // **Հարսնիք** անում փութով ...» (ԵԺ-2, 13):

Սարյանի ստեղծագործությունների խոսակցական բառաշերտում կան նվազական, փոքրացուցիչ ածանցներով կազմված բառեր, որոնք արտահայտչականություն են հաղորդում գեղարվեստական խոսքին և ընդգծում են բանաստեղծի վերաբերմունքը համապատասխան առարկայի կամ անձի նկատմամբ: Այսպես՝ հեղինակը առվակին անվանում է **ջրիկ**. «Ա՛խ, այս **ջրիկը** անտառի, // Նրան այնպես եմ ափսոսում, // Երգում է նա ճանապարհին, // Բայց չգիտե՝ ո՛ր է հոսում (ԵԺ-1, 181): Նաև՝ «Նունուֆարներն իրենց **աչիկները** բացին» (ԵԺ-1, 44), «Պահիր **մանկիկ**, իջնի երբ որ...» (ԵԺ-1, 60), «Սևահեր գլուխ էր **կլորիկ**» (ԵԺ-1, 69), «Ու ծաղիկներն անհանգիստ // **Գլխիկներն** են օրորում» (ԵԺ-1, 124), «Եվ արդեն փոքրիկ ամպը լուաշող երկնքում չկա ... // **Շեփորիկները** ուղղեցին լուրթ երկնքին» (ԵԺ-1, 151), «...Աչքերս լի՝ ծաղկանց **շաղիկներով**» (ԵԺ-1, 167):

Գործածված բառերը իրենց իմաստային կողմով ու արտահայտչականությամբ կարծես թե ինչ-որ քնքշանք են հաղորդում ասելիքին:

Գեղարվեստական գրականության լեզվի բառապաշարում մեծ է **դարձվածքային միավորների** դերը: Դրանք խոսքը ոճավորելու հրաշալի միջոցներ են՝ լեզվի աղն ու համեմունքը⁶¹: Հայտնի է, որ դարձվածքի էական հատկանիշը փո-

⁶¹ Տե՛ս **Բաղիկյան Խ.**, Դարձվածային ոճաբանություն, Եր., 2000, էջ 14:

խաբերությունն է, վերախմաստավորումը: Գեղամ Սարյանի ստեղծագործություններում գործածված են դարձվածքներ, որոնց մեծ մասը վերցված է Ժողովրդական խոսքից: Լինելով խոսքը ոճավորելու անփոխարինելի միջոցներ՝ դարձվածքներն իրենց ուրույն տեղն ունեն բանաստեղծի քնարերգության մեջ (հետաքրքիր է, որ հայերենի դարձվածաբանական բառարաններում⁶² Սարյանի երկերից ընտրված բնագրային օրինակներ գրեթե չկան):

«Դարձվածքները օգնում են մի քանի բառով ասել ավելին, քանի որ դրանք սահմանում են ոչ միայն առարկան, այլև նրա հատկանիշը, ոչ միայն գործողությունը, այլև դրա հանգամանքները»⁶³: Դարձվածքներն ավելի արտահայտիչ և հուզական են դարձնում խոսքը իրենց լրացուցիչ իմաստային երանգների շնորհիվ: Դրանց օգնությամբ հերոսի խոսքը նախևառաջ վերաբերմունք է արտահայտում: Այսպես՝ «**Հրաշալի սերունդ**» պոեմի հատվածներից մեկում նկարագրվում է Նահապետի ու ծեր Փիլոսի միջև ծագած վեճը: Վերջինս զայրացնում է ծերունուն, հիշեցնում է, որ որդին՝ Նորայրը, մշակույթի տուն է կառուցում, քանդում է գյուղի հին տները՝ չխղճալով նույնիսկ հորը: Հեղինակը Նահապետի պատասխանը այնպես է կառուցում, որ զայրույթի հետ արտահայտի նաև արհամարհանք: Այդ նպատակով գործածում է **դարդին դարման անել, չափը ճանաչել** դարձվածքները. «–Հերի՛ք եղավ, ա՛յ անամոթ, // Քո **չափը չես ճանաչում**.– // Գոռաց

⁶² Նկատի ունենք Ա. Սուքիասյանի, Ս. Գալստյանի «Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարանը», Եր., 1975 ու Խ. Բադիկյանի «Ուսումնական դարձվածաբանական բառարանը», Եր., 2002:

⁶³ Введенская Л., Павлова Л., Риторика и культура речи, Ростов-на-Дону, 2012, էջ 154:

պապը ինչպես որոտ,– Մի քեզնից չե՛ս ամաչում: // Դու քո դարդին արա դարման. // Մարդ պիտի չափ ճանաչի» (ՀՄՊ, 32):

Գ. Սարյանը «Մրցություն» պոեմում ներկայացնում է խորհրդային հասարակարգի ազդեցությունը մարդկանց վրա: Հեղինակը նկարագրում է գործարանի աշխատանքային գործընթացը, բանվորներին, նրանց հուզաշխարհը: Երեք տարվա բանվորը՝ աշակերտը, հայտնում է իր վարպետին, որ ինքը հնգամյակը երեք տարում կավարտի և կհաղթի: Այդ խոսքերը չեն ճնշում փորձառու ու անվանի վարպետին, այլ, ընդհակառակը, նա նմանություն է տեսնում իր ու պատանու ձգտումների միջև: Այդ համեմատությունը հեղինակը արտահայտել է դարձվածքների գործածությամբ. «Ինքն էլ եղել է խանդավառ, // Փակ չի դրել իր սրտին, // Ինքն էլ հաճախ մտերմաբար // **խոսք է գցել** վարպետին ...» (ԵԺ-2, 76):

Համոզիչ ու հավաստի խոսքային միջավայր ստեղծելու նպատակով լայն կիրառություն ունեցող հնարներից է հերոսների խոսքում իրենց միջավայրին հատուկ դարձվածքների գործածությունը:

Գեղամ Սարյանը այս լեզվական միավորներից օգտվում է հմտորեն. այդ կիրառությունները մեծ մասամբ պատճառաբանված են ու տեղին: Ավելին, առանց դրանց գյուղաշխարհի հերոսների խոսքը էականորեն կտրված կլիներ իրենց հարազատ միջավայրից: Այսպես՝ Պապ Նահապետը Սարատափ գյուղի ամենահին բնակիչներից մեկն է: Ակնկալվում է, որ գյուղացի հերոսի խոսքը պետք է համեմված լինի հենց Ժողովրդական բառուբանով. «Աշխարհով մեկ ուրախացա –Տուն է եկել իմ որդին, // Բայց մի օր էլ չլրացավ, // Հարամ

արին իմ գլխին ...» (ՀՍՊ, 36), «– Որդի՛, բերանս չորանար,
// Չտայի քեզ թուք ու մուր ...» (ՀՍՊ, 71): Կամ՝ «Կոմսոմոլ
էն տղեն» ժողովրդական երգի հերոսուհու խոսքը լի է խո-
սակցական ոճին բնորոշ դարձվածքներով, բառերով, քերա-
կանական իրողություններով. «**Լույսդ խավրի, իմ հեր՛, // Դու
անարև մնաս, // Կոմսոմոլ էն տղեն, // Առանց բարև գնաց**»
(ԵԺ-1, 63):

Հեղինակի խոսքում նույնպես գործածվում են դարձվածք-
ներ: Գ. Սարյանի քնարերգության մեջ առանձնահատուկ տեղ
են գրավում մայրիկին նվիրված ստեղծագործությունները:
«Տխրություն» երկում բանաստեղծը զրուցում է թռչնակի հետ՝
հիշելով Թավրիզում թողած հարազատներին, մայրիկին.
«Գուցե քո մո՛րն ես հիշում դու // Հեռու երկրում մահացած, //
Սրտում կարոտ, դեմքը տրտում, // **Աչքը ճամփին մնացած**»
(ԵԺ-1, 144): **Աչքը ճամփին մնալ** կապակցությամբ հեղինակը
նկարագրում է մոր անսահման սպասումը, անհուն վիշտն ու
կարոտը:

Հայտնի է, որ դարձվածքների միջոցով լուծվում են ոճա-
կան տարբեր խնդիրներ: Դարձվածքները, որոնք «խտացված
խոսքի անզուգական արտահայտություն են»⁶⁴, պատկերավոր
ու տպավորիչ են դարձնում խոսքը, նպաստում նրա հակիր-
ճությանն ու սեղմությանը: «Կըզ-Կալասի» բալլադի վերջին
հատվածում խանի թխաչյա աղջիկը բարձրանում է ծովի մեջ
կառուցած աշտարակի ամենաբարձր հատվածը և նետվում
ջրերի մեջ. «...Նետել է մարմինը իրա // Իր սիրած՝ կապույտ
ջրերին: // Այդ օրից անցել են դարեր... // **Շատ ջրեր են հոսել**

⁶⁴ Մելքոնյան Ս., Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ
193:

կչկչան...» (ԵԺ-2, 96): Նշված դարձվածքը հեղինակին հնարավորություն է տալիս խուսափելու երկար նկարագրություններից (այդ դեպքից հետո տեղի ունեցած իրադարձությունները նկարագրված չեն):

Գեղամ Սարյանի երկերում կան նաև բառարաններում չարձանագրված հեղինակային որոշ դարձվածքներ, որոնք կազմվել են ժողովրդական դարձվածքների նմանությամբ: Դրանք սովորաբար մնում են տվյալ խոսքային մակարդակում: Հետաքրքիր է դրանց ոճական նշանակությունը:

«Հրաշալի սերունդ» պոեմի հատվածներից մեկում կոլլեկտի նախագահը անհանգստանում է, որ գործերը արագ չեն կատարվում. «...բա գործը մեր // Մնաց էդպես անկատար. էգուց-էլօր կգա ձմեռ, // **Արի ընկի սար ու քար ...**» (ԵԺ-2, 325): Ընդգծված կապակցությունը փոխարինել է **սար ու ձոր ընկնել** դարձվածքին, թեև այդ փոփոխությունից դարձվածքի **թափառել, շրջել՝ մի բան փնտրելով**⁶⁵ իմաստը չի փոխվել:

Այսպիսով՝ Սարյանի չափաժողովում դարձվածքների գործածությամբ առանձնանում է հատկապես հերոսների խոսքը: Դարձվածքների կիրառությամբ հեղինակը արտահայտում է նախ առաջ հերոսների վերաբերմունքը (զայրույթ, արհամարհանք և այլն), ստեղծում է համապատասխան խոսքային միջավայր, նպաստում է խոսքի հակիրճությանն ու սեղմությանը:

1.6. Բարբառային բառեր: Հայտնի է, որ բարբառային բառերը պատկանում են բառապաշարի ոչ գործուն շերտին:

⁶⁵ Տե՛ս **Սուքիասյան Ա., Գալստյան Ս.**, Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, Եր., 1975, էջ 518:

Գեղարվեստական գրականության մեջ խոսքը ոճավորելու նպատակով գրողները հաճախ են դիմում բարբառային բառերի օգնությանը: Եթե հեղինակները ժողովրդախոսակցական բառերը համեմատաբար ազատ են գործածում գեղարվեստական խոսքում, ապա բարբառային բառաշերտին պետք է դիմել միայն ոճականորեն հստակ պատճառաբանվածությամբ, քանի որ, ինչպես գիտենք, բարբառային բառերն ունեն տարածական սահմանափակումներ: Ավելացնենք նաև, որ բարբառային բառերի տեղին գործածությունները կարող են լուծել ոճական տարբեր խնդիրներ (ստեղծում են միջավայրի երանգավորում, անհատականացնում են հերոսների խոսքը և այլն):

Գեղամ Սարյանը բարբառային բառերը երբեմն գործածում է, եթե տվյալ բառի համարժեքը չկա գրական լեզվում: Այդպիսի դեպքերում արդյունավետ է գործածել բարբառային բառը. այն օգնում է խուսափելու ընդարձակ բացատրությունից: Այսպես՝ «**Հրաշալի սերունդ**» պոեմի հատվածներից մեկում հեղինակը գործածել է բարբառային **հախռել** բառը. «Այնտեղ կալսիչն է անընդհատ // **Հախռում** խուրձերն ու հևում, // Ծեծում, կիտում էր ոսկեհատ // Ցորենի շեղջն արևում» (ՀՄՊ, 136): Գրական լեզվում նշված բառի համարժեքը չկա: Հայոց լեզվի բարբառային բառարանում բացատրվում է. «Բերանով ագահորեն կծել, ամբողջ բերանով խածնել»⁶⁶: Այլ խոսքաշարում բանաստեղծը գործածում է **թունգի** բարբառային բառը. «Մերթ մտնում էր մի **դուքան**, մի **թունգի** գինով հարբում, // Մերթ ուզում էր իր երգով ողջ աշ-

⁶⁶ Հայոց լեզվի բարբառային բառարան (այսուհետև՝ ՀԼԲԲ), Եր., 2004, հատոր Գ, էջ 231:

խարիչը հմայի» (ԵԺ-2, 212): ՀԼԲԲ-ում նշված բառն ունի հետևյալ բացատրությունը. «Երկար վզով, նեղ բերանով աման, որը համարվում է գինու՝ օղու՝ քացախի չափ. հավասար է չորս լիտրի»⁶⁷: Այս դեպքում բարբառային բառը նպաստում է խոսքի սեղմությանը, օգնում է հեղինակին խուսափել երկար նկարագրությունից:

Հեղինակի ու կերպարների խոսքում բարբառային բառերը ունեն ռճական տարբեր գործառույթներ: Նախ անդրադառնանք կերպարների խոսքում դրանց գործածության յուրահատկությանը: Սարյանը կերպարի խոսքն անհատականացնելիս անպայման հաշվի է առնում նաև նրա ծագումը և օգտվում է համապատասխան բարբառային բառերից: Օրինակ՝ Սայաթ-Նովայի կերպարը կերտում է Թիֆլիսի բարբառին հատուկ բառերով, որոնց մի մասը այդ բարբառին անցել է վրացերենից: Գրողը այդ բառերը գործածում է ժողովրդական մտածողությանը, նրա ոգուն հարազատ մնալու նպատակադրմամբ:

Այսպես՝ նշված պոեմի դրվագներից մեկում համանուն հերոսը խոսում է ինքն իր հետ. «–Տեսար, չէ՞, Սայաթ-Նովա, աշխարհի **զոռն** (ուժ, զորություն)⁶⁸ ու **ջափան** (նեղություն, չարչարանք) ... // Սիրո սուրբ օրենքների **դավթարը** (տետր, գիրք) սիրտն է մարդու... (ԵԺ-2, 212): Կամ՝ Սայաթ-Նովան կանգնում է տիրամոր պատկերի առաջ և աղոթում.

– Աշխարհքին **ռահմ** (գութ, խիղճ) ես անում, ինձ ընչի՞րթողիր անճար,

⁶⁷ ՀԼԲԲ, 2002, հատոր Բ, էջ 144:

⁶⁸ Բարբառային բառերի բացատրությունները տրվում են ըստ ՀԼԲԲ-ի:

Գուցե թե մեղքի տեր եմ, մեկն ասեր՝ իմանայի... (ԵԺ-2, 213)

«**Հրաշալի սերունդ**» պոեմի հերոս Պապ Նահապետը վիճում է որդու հետ: Շտապ հավաքվում են հարևանները, հարազատները, անցորդները՝ վեճին ականատես լինելու համար: Պատշգամբ է դուրս գալիս Նահապետը և զայրացած ասում. «– **Հայդա՛**... ինչ եք ականջ դնում // Ի՞նչ եք կանգնել **թամաշի** // Չեն էլ թողնում մարդ իր **տնում** // Իր ցավերովը խաշվի» (ՀՍՊ, 44): Ընտրված բարբառային բառերը, ինչպես նաև խոսակցական ոճին բնորոշ դարձվածքները օգնում են կերպավորելու գյուղական միջավայրին հարազատ մարդուն:

Հեղինակի խոսքում այս բառաշերտը փոքր-ինչ այլ գործառույթ ունի. բարբառային բառերը նպաստում են նախևառաջ գյուղական միջավայրի գեղարվեստական նկարագրությանը: Այսպես՝ «**Հրաշալի սերունդ**» պոեմում գրողը պատկերում է Սարատափ գյուղի դպրոցի առօրյան, եռուզեռը: «Դպրոցի մեծ սենյակում // Աշակերտներն ամեն օր // Բերում էին ու կուտակում // Հին ճախարակ, **չուփ...**» (ՀՍՊ, 95): **Չուփ** բարբառային բառն ունի իր գրական համարժեքը՝ **արոր**⁶⁹: Սակայն թերևս գյուղական միջավայրի արտացոլման համար հեղինակը նախընտրում է գործածել բարբառային տարբերակը:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Գեղամ Սարյանը գրել է մի շարք բալլադներ: Դրանցից է «Պրոխոր Իվանովը»: Այդ երկի հատվածներից մեկում հեղինակը այսպես է նկարագրում անձնագրի հրամանատարին. «Գլխին մի թեք,

⁶⁹ Տե՛ս ՀԼԲԲ, հ. Դ, եր., 2007, էջ 445:

չալ փափախ // Թուխ բեղերը կախ՝ շրթունքին ...» (ԵԺ-2, 25):
Չալ բառի գրական համարժեքն է **խատուտիկ** բառը⁷⁰: Ակնհայտ է, որ գրական տարբերակը միշտ չէ, որ կարող է հավասարաբար փոխարինել բարբառային բառին: **Չալ** բառի գործածությունը այսպիսի խոսքաշարում թերևս տեղին է ու արդարացված:

Հեղինակի խոսքում բարբառային բառերի գործածությունը օգնում է լուծելու կառուցվածքային խնդիրներ. բանաստեղծը միշտ ձգտում է բանատողերը հանգավորել և պահել տաղաչափական կանոնները: Սրանով պայմանավորված՝ երբեմն անհարկի գործածում է բարբառային բառեր (բառաձևեր), որոնք ընդհանուր առմամբ թուլացնում են ասելիքը: Երբեմն ուղղակի ստեղծվում են թույլ նկարագրություններ: «Հրաշալի սերունդ» պոեմում կան այդպիսի օրինակներ, ինչպես՝

Վերջին դաշտին է **մոտենում** Սակայն գիտեմ ես համոզված,
Ելնում է ձին ձորն ի վեր, Շիտակ ամեն մի **հոգի**,
Կարծես իրար են **ձայնձնում** Ազնիվ գործի համար ասված
Հազարավոր ծղրիղներ (ՀՍՊ, 113):
Ջերմ խոսքի դեմ **կչոքի** ... (ՀՍՊ, 66):

Հայտնի է, որ հանգը նաև իմաստային զգալի դեր է խաղում: Բանաստեղծները ձգտում են տողերի վերջում դնել առավել կարևոր բառերը, որոնք կրկնվող հնչյունների շնորհիվ ավելի մեծ ուշադրություն են գրավում: Բայց մյուս կողմից էլ արհեստականորեն ստեղծված հանգից էականորեն տու-

⁷⁰ ՀԼՔԲ-ում այս բառը բացատրվում է այսպես՝ «վրան կետեր՝ գծեր ունեցող, խատուտիկ» (հատոր Դ, Եր., 2007, էջ 365):

ժուժ է բովանդակությունը: Սարյանի ստեղծագործություններում շատ տողեր հենց հանգավորման պատճառով կորցնում են իմաստային կապը, ստեղծվում են ոճականորեն անհամոզիչ բառային զուգորդումներ, ձևավորվում են գեղագիտական առումով արտառոց պատկերներ: Ըստ էության, այդ բանատողերը առավելապես *քոնսահանգեր* են հիշեցնում: Օրինակ՝

Տղան նեղվում էր մտքում.

– Թյու՛, մնացի **ամոթվոր**...

Ասաց, ձեռքը շարժեց օդում,

Քայլեց դեպի **տրակտոր** (ՀՍՊ, 114):

Ամբողջ սրտով զգալ նրան,

Սիրել ամբողջ իր **կյանքով** ...

Սակայն հավեց մեկը դռան

Ու լուռ կանգնեց մուտքի **քով**... (ՀՍՊ, 61):

Ժամանակի գրաքննադատները⁷¹ նշում են, որ այս վրիպումները հեղինակի շտապողականության հետևանքն են, մինչդեռ, մեր տպավորությամբ, դրանք թերևս լեզվամտածողության հետևանք են: Այս կարծիքն ավելի համոզիչ է թվում, երբ թերթում ենք նրա ստեղծագործական մշակումները, որին կանդորադառնանք գրքի համապատասխան մասում: Այսուհանդերձ, բարբառային բառերի հաջող գործածությունները օգնում են և՛ հերոսների, և՛ հեղինակի խոսքի ոճավորմանը, երբեմն նպաստում են խոսքի սեղմությանը:

⁷¹ Տե՛ս **Մնացականյան Վ.**, Գրական լեզվի անաղարտության համար, «Գրական թերթ», № 15, Եր., 1951, էջ 3-4, **Համազասպյան Վ.**, Սովետահայ գրականության արդի վիճակը, «Սովետական գրականություն և արվեստ» հանդես, № 5, Եր., 1950, էջ 90:

ՄԱՍ 2. ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Լեզվական այլ միավորների համեմատությամբ քերականական իրողությունների դեպքում մեծապես կրճատվում է ոճական ընտրության հնարավորությունը: Սակայն ճիշտ ընտրված համատեքստում քերականական որևէ իրողություն կարող է ոճավորվել ու հարստացնել խոսքաշարը: Թեև գրողը հիմնականում մնում է գրական լեզվի քերականական օրինաչափությունների սահմաններում, սակայն նա նաև ունի քերականական տարբերակային ձևերի ընտրության հնարավորություն:

Քերականական միևնույն իրողությունը լեզվի մեջ կարող է տարբեր ձևավորումներ ստանալ: «Քերականական հոմանիշները նույն քերականական իմաստների դրսևորումն են տարբեր քերականական միջոցներով, որոնք ունեն իմաստային կամ ոճական նրբերանգներ, և որոնց հիմքում ընկած են միևնույն առարկայական հարաբերությունները»⁷²:

Քերականական իրողությունների հոմանիշ ձևերի գոյության շնորհիվ էլ դրսևորվում են որոշակի զուգաձևություններ, քերականական հոմանիշներից որևէ մեկի ընտրությամբ հեղինակը հետապնդում է ոճական որևէ նպատակ: Լ. Եզեկյանը նշում է. «Գեղարվեստական երկի քերականական կառուցվածքի ոճաբանական ուսումնասիրության ժամանակ տրվում է քերականական իրողության ոճական երանգավորումը՝

⁷² Պառնասյան Ն., Շարահյուսական համանիշները ժամանակակից հայերենում, Եր., 1970, էջ 26:

իբրև միևնույն քերականական ձևի հոմանշային տարբերակ»⁷³:

Գեղամ Սարյանը գործածել է նաև լեզվի խոսակցական ու բարբառային շերտերին բնորոշ քերականական օրինաչափություններ, որոնց անդրադառնում ենք ստորև: Գրական լեզվի, խոսակցականի և բարբառների լեզվական իրողություններն ու առանձնահատկությունները Սարյանի երկերում յուրօրինակ դրսևորում են ստանում հեղինակի լեզվազգացողության շնորհիվ:

2.1. **Ձևաբանական առանձնահատկություններ:** Ձևաբանական մակարդակում գրական լեզվից շեղումներն ու զուգաձևությունները, ինչպես գիտենք, արտահայտվում են հոլովման, թվի, առկայացման քերականական կարգերում և բայի խոնարհման համակարգում:

Արդի հայերենի գոյականի հոգնակիի կազմության **-եր, -ներ** վերջավորություններին զուգահեռ Սարյանը գործածում է նաև հոգնակիի կազմության այնպիսի մասնիկներ, որոնք բնորոշ են ժողովրդախոսակցական լեզվին, բարբառներին: Սարյանի երկերում հաճախադեպ են **-ք** հոգնակիակերտով ձևերը: Օրինակ՝ «Կգրնգան ռելսերը երկաթի, // Երկաթե **ճամփեքով** կգա նա...» (ԵԺ-1, 282), «Ու Նահապետը ձյունափառ՝ // Ուժ տալով իր մահակին // Դարձավ նրանց հանդարտաբար. –Բարի օր իմ **բալեքին**» (ՀՄՊ, 117), «Ինձ աշխարհքում էլ ինչ մնաց // **Երեխեքիցըս** բացի...» (ՀՄՊ, 62):

⁷³ **Եզեկյան Լ.**, Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմավեպի լեզուն, Եր., 1990, էջ 133:

Նշված ձևերի մասին Ռ. Մկրտչյանը գրում է, որ «...-թ, -անք, -ենք, -ունք ոճական առումով նշանակիր են, որը դժվար չէ բացահայտել դրանց իմաստային-կիրառական առանձնահատկությունների քննությամբ: Այսպես՝ -այք ու -ք հոգնակերտները հնացած ձևեր են և ավելի հաճախ հանդես են գալիս պատմական երանգավորում ստեղծելիս, որոշ դեպքերում խոսքին հաղորդում են բարբառային երանգ»⁷⁴:

Տղա և աղջիկ բառերի հոգնակին երբեմն կազմվում է բարբառային բաղադրյալ հոգնակերտ մասնիկների միջոցով (**եր+ք**): Այսպես՝ «**Հրաշալի սերունդ**» պոեմի մի դրվագում պատերազմի մասնակիցները պատմում են դեպքեր գյուղի հերոսների մասին: Նորայր Փանյանը պատմում է հետախույզ Ավետիսյան Արմաղանի քաջագործություններից: Հերոս Արմաղանին պարգևատրում է գնդապետ Շիրակունին.

«Ապրես»,– գոչեց Շիրակունին.

Հուզված էր նա անսահման.

«Քանի քեզ պես **տղերք** ունենք,

Մենք կհաղթենք անպայման:

Մեծ պարգևի ես դու արժան» (ՀՍՊ, 104):

Կարծում ենք՝ գնդապետի խոսքում բնական և տեղին է հնչում ընդգծված բառը:

Կամ՝ «**Հետախույզը**» երկում, նկարագրելով գյուղի աղջիկների երգը, հեղինակը գործածում է **աղջկերք** ձևը. «Գալիս ու երգում են այնտեղ **աղջկերքը**, // Ծիծաղը հնչում է վարար» (ԵԺ-2, 274): Գրողը կարող էր գործածել **աղջիկներ** բա-

⁷⁴ Մկրտչյան Ռ., Ժամանակակից հայերենի ձևաբանական ոճաբանություն, Եր., 1992, էջ 79:

որ, բայց ընտրում է **աղջկերք** բառածևը, որը թերևս նպաստում է գյուղական միջավայրի ստեղծմանը (համախմբված երգում են գյուղացի երիտասարդ աղջիկները):

Քանի որ ժամանակակից հայերենում նորմավորված է գոյականի հոգնակի թվի կազմությունը, ուստի նման շեղումների ոճական երանգը շատ ցայտուն է: Կանոնավոր ձևերից կատարված այս շեղումը արվում է խոսքին ժողովրդականություն հաղորդելու նպատակով: Որոշ գոյականների հոգնակի թվի կազմություններում հեղինակը չի պահպանում արմատի գրաբարյան **-ն** վերջնահնչյունը: **Հարսներ** ձևի փոխարեն գործածում է **հարսեր** ձևը. «...Աբդուլ խանի **հարսերին** // Բերում էին սառնորակ շարբաթ ու գյուլաբ» (ԵԺ-2, 104):

Կամ՝ **ձեռք** և **ոտք** բառերի հոգնակի **ձեռքեր, ոտքեր** կանոնավոր ձևերի փոխարեն Սարյանը հաճախ նախապատվություն է տալիս **ձեռներ, ոտներ** ժողովրդախոսակցական լեզվին հատուկ ձևերին (երբ գրաբարյան **-ն** վերջնահնչյունը վերականգնվում է): Օրինակ՝

Մեղունները թփից թուփ վազում են առաջ՝

Ծաղկափոշին հավաքած իրենց **ոտներին** (ԵԺ-1, 216):

Մտքով սլանում էր զինվորը իր տունը,

Ձեռներն ու ոտները կապած... (ԵԺ-2, 271)

Ճյուղերդ ծաղկուն իբրև **ձեռներ**... (ԵԺ-1, 132)

Գրական լեզվից կատարվող շեղումները (բարբառային, ժողովրդախոսակցական), խոսակցականին բնորոշ հոլովական զուգաձևությունների գործածությունը հիմնականում բնորոշ են կերպարների խոսքին, երբեմն էլ՝ հեղինակի: Սա պայ-

մանավորված է ստեղծագործության բնույթով ու բովանդակությամբ:

Հոլովական զուգաձևություններով առավել ցայտուն են դրսևորվում խոսքի ոճական նրբիմաստները: Սարյանի չափածոյում **ի** հոլովման են ենթարկվում այնպիսի գոյականներ, որոնք պատկանում են այլ հոլովումների: Ընդ որում, եթե մի դեպքում այս կամ այն հոլովաձևի ընտրությունը ոճական որոշակի նպատակ է հետապնդում, ապա շատ դեպքերում տարբերակային ընտրությունը, ըստ ամենայնի, ընդամենը հեղինակային նախասիրության հետևանք է: Օրինակ՝ «Ջնգում էր մութ **գիշերի** // Ձմեռնաշունչ օդը զով» (ՀՍՊ, 85), «Ու բարձրագահ լեռներից ցած // Ինչպես **ձյունի** պաղ փոշի, // Կախ են ընկել հողմահալած // Ծվենները մշուշի» (ՀՍՊ, 5): Պատահում է՝ հեղինակը երբեմն ուղղակի վրիպում է՝ գործածելով սխալ հոլովաձև, ինչպես՝ «Բայց ահա մի օր՝ **ցերեկին**, // Կանգնեց շեմքին գլխահակ...» (ՀՍՊ, 54):

Մոռացում բառը պատկանում է **ան** հոլովման, սակայն հեղինակը գործածում է **ի** հոլովմամբ (թերևս ներքին հանգ ստեղծելու նպատակով): Օրինակ՝

Ծխախոտի թափթփուկ ու լուցկիներ կիսավառ,

Մոռացումի քաղցր քուն՝ կըգտնեք դուք իմ տան մեջ

(ԵԺ-1, 33):

Նկատենք նաև, որ որոշ գոյականներ հոլովվում են ոչ սովորական ձևով. հանդես են գալիս **անհնչյունափոխ** հիմքով: Այսպես՝ «...Մաղթեմ, որ էլ չբարձրանան // Իրար դեմ հուր ու **սուրով**» (ՀՍՊ, 119), «Երբ կաքավներ են դուրս թռչում հանկարծ // Որ պահվել են **թուփերում** լեռան» (Բ, 54), «...Ու

չգգաց, որ այդ պահին, **թութերի** միջից թաքուն՝ // Պալատի ծաղկանոցի պահակը տեսավ նրան» (Բ, 120), «Բայց այս անգամ այլ խոհերով // Բարձրացավ նա **բլուրին**» (ՀՄՊ, 51): Երբեմն բառերի այսպիսի կիրառությունները ծայրահեղ են ու մերժելի: Օրինակ՝ «Գինու **շիշեր**, որ կյանքիս երազ տվին ու անվերջ...» (ԵԺ-1, 33), «Այդ աստղերը չեն, որ երկնի կապույտում հարբել // Ու մի գիշեր հողմերի **շունչով** թափել վար» (ԵԺ-1, 280) և այլն: Կարծում ենք՝ դժվար է որոշակի ասել, թե անհնչյունափոխ տարբերակները հեղինակն ինչ նպատակով է գործածել. գուցե հիմնականում տաղաչափական նպատակով, սակայն նկատենք, որ անհնչյունափոխ ու հնչյունափոխված հիմքերով ձևերի միջև վանկային տարբերություններ չկան (երկու ձևերն էլ նույն քանակի վանկեր ունեն, հմմտ. *շիշեր* // *շըշեր*), այսինքն՝ դժվար թե այս ձևերի կիրառությամբ հեղինակը տաղաչափական խնդիր է լուծել: Թերևս սա կարելի է կապել հեղինակի լեզվամտածողության ու անհատական ճաշակի հետ:

Հայտնի է, որ գրական հայերենում **որոշիչ հոդերի** կիրառությունն իր որոշակի օրինաչափություններն ունի: Գրողը հիմնականում պահպանում է դրանք: Սակայն առանձին դեպքերում հանդիպում են շեղումներ: Ինչպես գիտենք, արդի գրական հայերենում հոդառու են ուղղական, տրական և հայցական հոլովները, իսկ մյուս հոլովները հոդ են ստանում բարբառներում: Եվ ահա գրողը հաճախ նախընտրում է գործածել հոլովների հենց բարբառային ձևերը: Այսպես՝ «Կարծես զեփյուռը միայն վառ **կարոտովը** նրա, // Նրա համբույրի համար մտավ խաղաղ ջուր» (ԵԺ-2, 103), «Որ հագեցած խնդությամբ // Եվ **եռանդովը** բազկի...» (ԵԺ-1, 274), «Կանգ-

նել է նա՝ Կըզ-Կալասին // Ամոթահար **տեսքովն** իրա» (ԵԺ-2, 92): Ընդգծված բառերը գործածվում են հեղինակի խոսքում, սակայն դրանք չունեն ոճական որևէ նպատակադրում:

Հերոսների խոսքում դրանց գործածությունը ունի ոճական որոշակի արժեք: Գեղամ Սարյանը հիմնականում այս ձևերին դիմում է հերոսներին անհատականացնելու, նրանց խոսքը բնական ու համոզիչ դարձնելու նպատակով: Ահա թե ինչպես է խոսում լոռեցի որսկան Օսեփը, երբ պատկերացնում է, որ գնացքը կարող է անսպասելի հայտնվել գծերին. «Կգա, ակները **քարովը** կտա, // Ձորը կլցվի արյունով, մահով» (ԵԺ-2, 70): Նույն ձևերը գործածվում են նաև գյուղացի Նահապետ պապի խոսքում, ինչպես՝ «-Նորայրն ի՞նչ է ասում, Շուշա՛ն, // **Գյուղո՞ւմն** է միշտ մընալու...» (ՀՄՊ, 35): Իսկ երբ գյուղացի ծերունին իմանում է, որ որդին ցանկանում է իր այգին քանդել, զայրացած ասում է. «Էս **այգումն** եմ մեծացրել քեզ, // Ա՛յ ապերախտ, անհոգի...» (ՀՄՊ, 43):

Հեղինակը առանձին ուշադրություն է դարձրել Նահապետ պապի կերպարի կերտմանը. նա իր առջև խնդիր է դրել ցույց տալու հին սերնդի մի այնպիսի ներկայացուցչի, ինչպիսին է «Պապ Նահապետը ժայռադեմ»:

Սարյանի ստեղծագործություններում **դերանուններն** իրենց քերականական դրսևորումներով հիմնականում հարազատ են մնում լեզվական ընդունված օրինաչափություններին: Այնուամենայնիվ, հանդիպում են դերանունների ժողովրդախոսակցական տարբերակների արդեն սովորական դարձած այնպիսի գործածություններ, ինչպիսիք են՝ **իրա** (**իր**-ի փոխարեն), **իրան** (**իրեն**-ի փոխարեն): Օրինակ՝ «Ժպիտներով ողողված // Զույգ ափի մեջ բերքն **իրա**, // Եվ

շուրթերը **իրա** թաց // Հպեց հուզմունքով նրան» (ԵԺ-1, 274), «Ահա նա հինվածքի վրա // Նկարում է պատկերը **իրա**» (ԵԺ-2, 88), «Կարդա, թող քո ստոր հոգին // Լավ ճանաչի ինքն **իրան**» (ՀՍՊ, 82) և այլն:

Դերանունների նշված ձևերը գրեթե հավասարաչափ են բաշխված ինչպես հեղինակի, այնպես էլ հերոսների խոսքում: Դրանք համատեքստում չունեն ոճական նշանակություն, ավելին՝ դրանք խոսակցական ոճին բնորոշ ձևեր են, որոնք ընդգծում են գրողի՝ ժողովրդական մտածողությանը հարազատ մնալու մասին:

Հայտնի է, որ **բայի եղանակաժամանակային ձևերը** ոճական բազմաբնույթ կիրառություններ ունեն: Համատեքստում, իրենց առաջնային իմաստից բացի, կարող են ձեռք բերել նաև հարաբերական իմաստներ, կարող են նրբերանգային տարբեր առանձնահատկություններ դրսևորել:

Բայի խոնարհման համակարգի ոճական հնարավորությունները, շեղումներն իրենց արտահայտությունն են գտել Գեղամ Սարյանի բանաստեղծական խոսքում:

Գալ, լալ, տալ անկանոն բայերի սահմանական եղանակի անկատար ներկա ժամանակաձևում նկատվում են համակատար դերբայի վերջին **ս**-ի անկմամբ գործածություններ, որոնք բարբառների ազդեցության հետևանք են: Օրինակ՝

Երգիչն ասում ու **շուռ է գալի**

Պալատ է գնում արքան զայրացած,

Նստում է գահին, հրաման է **տալի**՝

Վեզիրը գալիս, խոնարհվում է ցած (ԵԺ-2, 124):

Անդրադառնալով Սարյանի երկերի լեզվին՝ Դ. Դեմիրճյանը գրում է. «Գեղամ Սարյանն ունի նաև մի սխալ միտում՝ բարբառային տարրեր մտցնելու լեզվի մեջ. –Գանգատն է **գալի**, երդում ենք **տալի**: Սա ոչ թե բառերի երկու տեսակ գործածության մեջ մի տեսակի ազատ ընտրությունն է, այլ քերականական հիմնական կանոնի խախտում: Սա սկզբունքային է»⁷⁵:

Ակնհայտ է, որ Սարյանը հաճախ նախընտրում է քերականական իրողություններից բարբառային ձևերը, որոնք հաճախ գործածվում են նաև հանգավորման նպատակով: Նկատելի է, որ դրանց կիրառությունը հեղինակի խոսքում արդարացված չէ:

Սարյանի չափածոյում **ասել**, **բերել** և այլ բայերի սահմանական եղանակի անցյալ կատարյալի եզակի երրորդ դեմքի զուգահեռ ձևերը (**ասավ-ասաց**, **բերավ-բերեց**) հավասարապես գործուն են: Հետաքրքիր են առաջին ձևերի կիրառությունները: Օրինակ՝ **ասել** բայը անցյալ կատարյալում գործածվում է նաև **ասի**, **ասին**, **ասավ** տարբերակներով. «**Ասավ**, մի պահ կանգնեց տրտում // Հետո դանդաղ հեռացավ...ասի, գնամ տուն» (ԵԺ-2, 264), «Ծիծեռնակներն **ասին**, անցան, // Հռուներում ծվացին...» (ԵԺ-1, 125): **Բերել** բայը ևս անցյալ կատարյալում կիրառվել է **բերավ** տարբերակով՝ «Քամին ոստիկանի սուլոցը **բերավ**» (ԵԺ-2, 16): **Դառնալ** բայի գործածություններում հեղինակը գերադասում է ոչ գրա-

⁷⁵ **Դեմիրճյան Դ.**, Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման տենդենցները, «Սովետական գրականություն և արվեստ» հանդես, № 9, Եր., 1951, էջ 122:

կան ձևեր: Այսպես՝ «Հոգու մեջ հրդեհ **դառաժ** մի չքնաղ հայացքի մեղք...» (Բ, 119), «...Կարիճ է **դառել**» (Բ, 5):

Ուշագրավ է, որ հեղինակին ժամանակակից գրողների՝ Նաիրի Զարյանի ու Հովհաննես Շիրազի չափածույում նույնպես առատ գործածություն ունեն ժողովրդախոսակցականում տարածված բարբառային երանգ ունեցող ոչ ցոյական ձևերը: Օրինակ՝

Փախավ ձիով իր սևաթույր, բայց իր ոխը **չպաղավ**:

Երեք օրվա ճամփեն մի սանձ, մի զարկ ու մի շունչ **արավ**⁷⁶:

Ինձ թույլ չտվեց իրեն ուղեկցեմ, // **Ասավ՝** ետ գնա...⁷⁷:

Դժվար է հստակ ասել, որ ընդգծված բառաձևերի գործածությունը նշված հեղինակների երկերում ունի ոճական որոշակի նպատակադրում: Կարծում ենք՝ սա առավելապես կախված է հեղինակների ստեղծագործական ժամանակաշրջանի լեզվավիճակից, ինչու չէ, նաև հենց գրողների անհատական լեզվամտածողության, նախասիրության արտահայտությունն է:

Ե խոնարհման բայերի հրամայական եղանակի եզակի թվի կազմության մեջ ևս շեղումներ են նկատվում, օրինակ՝ **-իր** վերջավորության փոխարեն երբեմն գործածվում է միայն **ի** ձայնավորը. «Դրա համա՞ր ես եկել տուն... // Մի խոսիր է՛...**ձեն հանի**» (ՀՍՊ, 42), «**-Կանչի՛**, ծերուկ, դեռ շատ կա մայրամուտին արևի,– // Աղերսեցին մեկ առ մեկ նրանք ներքինուն» (ԵԺ-2, 104):

⁷⁶ **Շիրազ Հ.**, Սիամանթո և Խջեզարե, Եր., 1979, էջ 107:

⁷⁷ **Զարյան Ն.**, Երկեր, հ. 4, Եր., 1949, էջ 286:

Գրողի երկերի լեզվում կան նաև Կարնո բարբառին բնորոշ քերականական իրողություններ: Դա պատահական չէ, քանի որ Սարյանը երկար տարիներ ապրել և դասավանդել է Գյումրիում, և տեղի բարբառի ազդեցությունը գուցե դարձել է անխուսափելի: Այսպես՝ «–Ճարտարապետ որդի **ունիմ**, // Մատաղ լինեմ ջինջ հոգուն» (ԵԺ-1, 335), «Շիրակի մարմինը **նորեն** // Կյանք առնի...» (ԵԺ-2, 9), «–Կմեռնի հատիկն էլ, որ ապրի նա **նորեն...**» (ԵԺ-1, 77), «–Որ ուզի՜ **կկռե**, կծույի // Երկինքը երկրի հետ,– ասին» (ԵԺ-2, 14): Կամ՝ «Երբ իմ տունը կգաք դուք» ստեղծագործության մեջ բանաստեղծը գրում է.

Սակայն լամպիս կոճակին թող ոչ որ մատ **չդնե**,
Թեկուզ օրը լուսանա, նորեն մարի ու **մթնե**,
Զգո՛ւյշ, լամպիս կոճակին թող ոչ որ մատ **չդնե...**

(ԵԺ-1, 33)

Ե վերջավորություններով ձևերը, պայմանավորված հանգերի ներդաշնակությամբ, հուզարտահայտչական երանգ են հաղորդում գեղարվեստական խոսքին: Չափածոյում նման ձևերի առկայությունը կարող է արդարացվել, եթե դա անհրաժեշտ է չափածո խոսքի հանգավորման, ինչպես նաև երաժշտականության ձևավորման համար:

Սարյանի չափածոյում գործածված են նաև **գրաբարյան հնացած քերականական ձևեր**, որոնք հանդիպում են հիմնականում նրա պոեմներում ու բալլադներում՝ գրված պատմական թեմատիկայով: «**Փառքի տաճարը**» բալլադը Սարյանի հաջողված երկերից է: Հանրահռչակ ճարտարապետ Հովնանը Մամիկոնյան իշխանի հրամանով կառուցում է մի գեղեցիկ տաճար, որը «Սուրբ Սոփիայի կերտվածքից էլ աննման

է»: Տաճարն անխորտակելի է, որովհետև նրա հիմքում թաղված են ճարտարապետի հարազատները՝ հայրը, մայրն ու սիրած աղջիկը: Այս բալլադում գրաբարյան բառաձևերի գործածության հիմնական նպատակը համապատասխան միջավայրի պատրանք ստեղծելն է: Այսպես՝ բալլադի մի հատվածում Հովնանի մայրը որդուն ասում է. «-Պետք չէ,- ասաց,- սգալ մոր մահը, որդյակ // Երբ **հայրենյաց** փառքի համար է մեռնում» (ԵԺ-2, 151): Նշված բառը հնության երանգ է հաղորդում խոսքին, նաև լավագույն միջոց է կերպարի անհատականացման, ինչ-ինչ գծեր ընդգծելու համար:

Կամ՝ «Խորհուրդ» երկում հեղինակը գրում է. «Հայրենիքով են ճանաչում մարդուն, // Նրա պատիվն են **մատուցանում** քեզ...» (ԵԺ-1, 305): Գրաբարյան **մատուցանել** պատճառական բայը նպաստում է հեղինակի խոսքի ոճավորմանը:

Գեղամ Սարյանի ստեղծագործություններում գրաբարյան հնացած քերականական ձևերի գործածությունները ունեն մի քանի դրսևորումներ:

Հոլովական ձևերից հաճախադեպ են սեռական հոլովով դրված գրաբարյան հոգնակի ձևերի գործածությունները: Օրինակ՝ «Ինչ գոյություն ունի պետությունը **արյաց**, // Չի պատահել. Անհուշ բերդի անունն իսկ տան» (ԵԺ-2, 155), «Այնպես կցանկանար խաղալ **մանկանց** հետ մի քիչ» (ՀՄՊ, 87), «Եվ ուր լողում են **ծաղկանց** լույս թերթերը... » (ԵԺ-1, 156):

Այս հոլովաձևերի մասին Վ. Ալեքսանյանը գրում է. «Խոսքը թանձրություն և գեղարվեստական այլ երանգներ է ստանում, երբ հատկապես գործածում է գրաբարի սեռական հոլո-

վի հոգնակի ձևեր՝ դրանցով դրսևորելով գրաբարյան հնատիպություն, հանդիսավորություն, դասական ոճի հմայք»⁷⁸:

Սարյանի չափածոյում հանդիպում է նաև **նախնի** բառի հոգնակի թվի գրաբարաձև սեռական հոլովի գործածություն: Օրինակ՝ «Եվ ավանդները **նախնյաց** փառահեղ // Հառնեցին ու քեզ ուժ տվին կրկին» (ԵԺ-1, 360): Մի ուրիշ դեպքում այդ բառը գործածված է **նախնիքներ** սխալ ձևով: Օրինակ՝ «Հարստ զգան **նախնիքների** գործերով» (ԵԺ-2, 146): Թերևս կրկնակի հոգնակիակերտ մասնիկներով հեղինակն ավելի է ընդգծում, խտացնում բառի իմաստն ու կարևորությունը:

Երբեմն հանդիպում են նաև **-ք** հոգնակիակերտով այլ կազմություններ. «Նորից դառնալու են գարնան թռչունները, նորից երգելու են **ճյուղքին**» (ԵԺ-1, 154), «Մենք **որդիքն** ենք մայր քնության» (ԵԺ-1, 439):

Որոշ դեպքերում հեղինակը գրաբարյան ձևերին է դիմում հանգավորման նպատակով: Օրինակ՝

Նադիր շահի պալատն արդեն խոր քնի մեջ **թաղվեցավ**,

Եվ այդ գիշեր ոչ ոք տեսավ, որ երգիչն այդ սրահում

Գրկեց եղնիկն ու աննկատ **հեռացավ** (ԵԺ-2, 136):

Կամ՝ «Եվ համբավն այդ ահագնաձայն **ծավալվեցավ** քաղաքում» (ԵԺ-2, 138), «Գետնատարած **խոնարհվեցավ** Նադիր շահի հանդիման» (ԵԺ-2, 140):

2.2. **Շարահյուսական առանձնահատկություններ:**
Հայտնի է, որ շարահյուսական համակարգի արտահայտչա-

⁷⁸ Ալեքսանյան Վ., Սովետահայ պոեզիայի լեզվական մի քանի առանձնահատկությունների մասին, «Պատմա-բանասիրական» հանդես, № 3 (30), Եր., 1965, էջ 205:

կան հնարավորություններն ավելի լայն են: Դա պայմանավորված է շարահյուսական հոմանիշների բազմազանությամբ. միևնույն իրողությունը, միտքը հնարավոր է ներկայացնել շարահյուսական տարբեր կառույցներով: Ճիշտ է այն նկատառումը, որ խոսքի շարահյուսական կառուցման այս կամ այն ձևի նախընտրությունը, շարահյուսական որոշ կառույցների գերակշռությունը գրողի երկերի լեզվում կապված են նրա ստեղծագործական խառնվածքի, ոճի անհատականության, խոսքի հուզականության և ժողովրդայնության հետ⁷⁹:

Չնայած քերականական կառուցվածքից օգտվելու ժամանակ ստեղծագործողի հնարավորությունները սահմանափակ են, սակայն ամեն մի գրող ինքն է լուծում ոճական խնդիրները՝ հեղինակային ազատ մոտեցում ցուցաբերելով: Շարահյուսական համակարգը արտահայտչական մեծ ազդեցություն ունի: Թերևս շարահյուսական ամեն մի իրողություն ինչ-որ չափով նպաստում է գրողի չափաձոյի յուրօրինակությանը:

Գեղամ Սարյանի չափաձոյին բնորոշ լեզվական իրողություններից են **միակազմ նախադասությունները**:

«Միակազմ նախադասությունները բնորոշ են ժողովրդախոսակցական լեզվին, որտեղից էլ թափանցում են նաև գրական լեզվի ոլորտ՝ գործածվելով գեղարվեստական երկերի մեջ: Որքան որևէ ստեղծագործության ակունքները մոտ են

⁷⁹ Տե՛ս **Ներսիսյան Ն.**, Շարահյուսական կառույցները և դրանց ոճական արժեքը Ակսել Բակունցի պատմվածքներում, Եր., 2008, էջ 14:

ժողովրդախոսակցական լեզվին, այնքան այդպիսի գործերում հաճախադեպ են միակազմ նախադասությունները»⁸⁰:

Բանաստեղծի խոսքարվեստում ոճական արժեք ունեն հատկապես **դիմավոր միակազմ նախադասությունները**, որոնցում ենթակայի բացակայությունը պայմանավորված է գործող անձի կամ անձանց անորոշությամբ:

Դիմավոր միակազմ նախադասության բայական գերադաս անդամները հիմնականում արտահայտվում են սահմանական եղանակի ներկա ժամանակի հոգնակի երրորդ դեմքով, որ անորոշության դրսևորման ամենաընդունված միջոցն է: Օրինակ՝

Ասում են, թե շատ հնում // Փլել է մի փիրուզ սար,
Ու լցվել ձորն անհատնում // Դարձել հողին հավասար....
(ԵԺ-1, 166)

Ասում են՝ եղել է մի խան, // Ապրել է շքեղ պալատում...
(ԵԺ-2, 92)

Ասում են՝ հաջորդ առավոտ, // Եկել են մարդիկ հողագույն,
Դեմքերը վառ ու արևոտ. // Ֆահլաներ համառ, աննկուն
(ԵԺ-2, 95) և այլն:

Նշված միջոցով հեղինակին հաջողվում է իր բալլադներում գործածել քնարական պատումին բնորոշ ձևեր, որոնք հենց բալլադի ժանրի կառուցվածքային անհրաժեշտ տարրերից են:

⁸⁰ **Խաչատրյան Գ.**, Միակազմ նախադասությունների ոճական արժեքը հայրեններում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Եր., 2011, № 4, էջ 158, [iraber.asj-oa.am/6087/1/2011-4_\(157\).pdf](http://iraber.asj-oa.am/6087/1/2011-4_(157).pdf):

Գրողի երկերում հանդիպում են նաև անորոշ դերբայով արտահայտված **բայական անդեմ միակազմ** նախադասություններ, որոնք հիմնականում գործածվում են հրամայական եղանակի իմաստով, արտահայտում են կոչ՝ պահանջն ուղղելով բոլորին: Օրինակ՝ «**Գործի դնել** ամեն հնար, // **Տանել** սյուները լույսի, // Եվ **հասցնել** մինչև հունվար // Յայլաները կոլխոզի: // Եվ մեքենա-տրակտորային // Կայանին **տալ** նոր գծեր, // Արհեստանոցն այդ օրերին // Արդեն գործի մեջ **գցել...**» (ԵԺ-2, 324):

Սարյանի չափածոյի լեզվում հաճախական կիրառություն ունեն **անշաղկապ բարդ համադասական** նախադասությունները, որոնք բանաստեղծի երկերի լեզվում խոսքի հուզականությունը ավելացնելու, տողերի հանգավորմանը նպաստելու անփոխարինելի դեր են կատարում: Այսպիսի կառույցներում հաջորդող գործողությունները ավելի «սրընթաց» են դառնում, որը մեծացնում է նաև բանատողերի արտահայտչականությունը: Օրինակ՝ «Գարուն եկավ ծաղկավառ, // Բազմեց ամառն իր գահին, // Սիրտն աղջկա դարձավ քար, // Մոռացավ այն տղային» (ԵԺ-2, 241), «Դրսում խավարն էր գունատվում, // Աստղերն էին ծորում վար, // Քամին ծառերն էր ծվատում, // Սուլում, սուրում անդադար ...» (ՀՍՊ, 59), «Գարնան արտերն էին հևում, // Կանաչն առել էր հասակ, // Զնգում էր կյանքը դաշտերում, // Ամեն կանաչ թփի տակ» (ՀՍՊ, 123) և այլն:

Ի տարբերություն անշաղկապ բարդ նախադասությունների՝ շաղկապական կառույցների մեջ ավելի ընդգծվում և ակնհայտ է դառնում բաղադրիչ նախադասությունների իմաստային կապը: Դա պայմանավորված է նաև չափածոյի

լեզվի բովանդակային ու ոճական պահանջներով: Օրինակ՝ «**Եվ** անցնում են ժամերն արագ // **Եվ** ամիսներն ու տարին. // **Եվ** մրցողները շարունակ // Ուժ են տալիս պայքարին» (ԵԺ-2, 76), «Երգում էր Սայաթ-Նովան, ու լարերն էին խոսում. // Երգիչը ի՞նչ գիտենար, որ լալիս է մի հոգի, // **Որ** քնքուշ, քնքուշ մի սիրտ կարոտով է միշտ լսում // Իր հոգու խորքից թռչող ամեն բառը իր երգի» (ԵԺ-2, 207), «Դառնաթով հոգով ես նոր իմացա, // **Որ** ես եմ թախծոտ, տխուր ակացին» (ԵԺ-1, 30):

Ինչպես հայտնի է, անդեմ, անենթակա կամ թերի նախադասություններն ամենից առաջ նպաստում են խոսքի սեղմությանը:

Սարյանի ստեղծագործություններում հաճախ գեղչվում է ենթական: Օրինակ՝

Վառվում էին... Եվ չէր լռում // Հըրետանի, հրացան...
(ԵԺ-2, 22)

– Եկա, եկա... **բաց է անում...**

Շեմքին կանգնած է որդին...(ԵԺ-2, 264)

Հին վալսն է... **լսում ես...** ինչպես ձայնը ջրի...

Ծխում ես... ո՞վ գիտե ինչե՞ր ես մտորում... (ԵԺ-1, 205)

Յուրօրինակ կազմություններ են նաև բաղադրյալ ստորոգյալի հանգույցի գեղչումով նախադասությունները, որոնք բանաստեղծը կիրառում է կրկին խոսքն առավել հակիրճ, սեղմ դարձնելու նպատակով: Օրինակ՝ «Հոգում փոթորիկ էր, աչքերի մեջ՝ ցասում, Նկուն դեմքի վրա՝ մռայլադեմ գիշեր... » (ԵԺ-2, 61):

Շարադասությունը նույնպես ոճական արժեք կարող է ունենալ: «Նախադասություն կազմող միավորների՝ բառերի

ազատ և կայուն դասավորությունը քերականական զորեղ միջոց է, ազատը՝ մեծ մասամբ ոճական»⁸¹:

Գ. Սարյանի երկերում հաճախադեպ են որոշյի և որոշյալի, հատկացուցչի ու հատկացյալի շրջուն շարահասությամբ կիրառությունները, որն առավելապես բնորոշ է չափածո խոսքին: Այն նպաստում է ոչ միայն արտահայտչականությանը, այլև տաղաչափական խնդիրների լուծմանը: Օրինակ՝

Իջավ Իրանի վրա **իրիկունը հերարձակ**,
Ու ծխի պես թանձրացավ մութը կապտավուն,
Եվ իրիկվա կերկերուն, թախծոտ ազանների տակ
Իր կրակները վառեց ամեն հյուղ ու տուն: (ԵԺ-2, 117)

Նաև՝ «Եվ **շիթը ցողի՝** թերթերին իջած» (ԵԺ-1, 96), «Դառնում է **փոշին ճամփի**» (ԵԺ-1, 109), «Ցավ է, որ **ճյուղին ծառի** // Նրա տեղը բաց մնաց» (ԵԺ-1, 224), «Մեր **Երևանը երփնավառ** // Ունի **շենքեր վեհակամար** // **Ճառագայթներ արեգակի**, // Մրմնջուն **երգը ջութակի**» (ԵԺ-1, 413), «Բերում ենք քեզ **ծաղկունքը** մեր **դաշտերի**, // **Թարմությունը** դեռ չբացված **վարդերի**, // Սրտի **խոսքը ջահելների, ծերերի**» (ԵԺ-1, 418) և այլն:

Երբ դերանվան ու **երթ** շաղկապի հետադաս գործածությունն ունի ոճական նպատակ: Դրանք ավելի են ընդգծում նկարագրությունը, ուժգնացնում, շեշտում հարցադրումը:

Ու տարերքը շարժել է երկիրը մի օր,
Օրորվել են շենքերիդ կատարները **երբ...** (ԵԺ-1, 271)

⁸¹ **Սարհատյան Ա.**, Շարահյուսական կապակցման միջոցները և նրանց ոճական արժեքը Պ. Զեյթունցյանի արձակում, Եր., 2008, էջ 85:

Երբ եղավ այսքան ուշ, այսքան ուշ, այսքան ուշ **երբ**
եղավ

Երբ հանգան քո հոգու կրակներն այսքան շուտ... (ԵԺ-1,
232)

Ապրեցեք կյանքում կարող եք **եթե**,

ինձնից չսպասեք երբեք օգնություն... (ԵԺ-1, 248)

Շրջուն շարադասությունը մտքի ընդգծման ու բովանդակության կապի դրսևորումն է, որը հուշում է հեղինակի ոճի յուրահատկության մասին: Այսպիսի նախադասությունները կառուցվում են քերականական օրինաչափությունների պահպանումով: Դրանց միջոցով մեծանում են խոսքի հուզականությունը և ներգործումը:

Գեղամ Սարյանի երկերում երբեմն գործածվում են գրաբարին բնորոշ շարադասական կառույցներ, որոնք քերականական այլ գործոնների հետ հնության լեզվական գունավորում են ստեղծում: Այսպես՝

Խնդաց հոգին Մամիկոնյան իշխանի,

Իսկ բռնակալ կայսրը տվեց հրաման.

– **Պիտ Բյուզանդիոն ճամփել ինձ հետ Հովնանին՝**

Կառուցելու հար և նմանն՝ իմ անվան: (ԵԺ-2, 152)

Հայտնի է, որ խոսքի արտահայտչականությունը ավելի է ընդգծվում շրջուն շարադասությամբ: Թեև Ս. Մելքոնյանը նշում է, որ «նախադասության անդամների շրջունությունը ժամանակակից գրական լեզվի համար շատ սովորական, նորմատիվ երևույթ է, և հնաբանություն համարելու հիմք չու-

նենք»⁸², սակայն օրինակում ընդգծված կառույցները խոսքին հաղորդում են որոշակի հանդիսավորություն, ամբողջովին ձուլվում են համատեքստին, ունեն նաև հանգավորման նպատակ:

Այսպիսով՝ Գեղամ Սարյանի երկերում ոճական որոշակի արժեք ունեն ձևաբանական ու շարահյուսական մի շարք իրողություններ: Ձևաբանական մակարդակում գրական լեզվից շեղումները հիմնականում դրսևորվել են հոլովման, թվի, առկայացման քերականական կարգերում: Նկատում ենք, որ հեղինակը հոլովման ու խոնարհման համակարգերում առկա տարբերակային ձևերից նախընտրում է ժողովրդախոսակցական լեզվին բնորոշ կառույցները, որոնք հիմնականում գործածվում են չափածոյին ժողովրդական խոսքի երանգներ հաղորդելու նպատակով: Ձևաբանական համակարգում գրական լեզվից շեղումները նպաստում են հերոսների խոսքի ոճավորմանը, համապատասխան միջավայրի բնութագրմանը: Սարյանի չափածոյում գրաբարյան քերականական ձևերը հաճախադեպ չեն և էական որակ չեն կազմում: Դրանք գործածվում են հիմնականում պատմական թեմայով գրված բալլադներում՝ համապատասխան միջավայրի երանգավորումն ապահովելու նպատակով:

Քերականական կարգերի, ձևաբանական իրողությունների ոճական կիրառությունները խոսքը ոճավորելու հարցում որոշակի դեր ունեն: Շատ անգամ հենց սրանցով են պայմանավորված խոսքի ժողովրդականությունը, նաև պարզությունը:

⁸² Մելքոնյան Ս., Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ 138:

Սարյանի պոեմներին ու բալլադներին բնորոշ **շարահյուսական** իրողություններից են դիմավոր միակազմ նախադասությունները, անշաղկապ բարդ նախադասությունները, շրջուն շարահյուսության գործածությունները, որոնց միջոցով հեղինակը հաճախ կարողանում է ստեղծել գեղարվեստական քիչ թե շատ հաջող պատկերներ:

ՄԱՍ 3. ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Չափածոյի պատկերավորման համակարգի հաջողվածությունը հիմնականում կախված է պատկերավորման և արտահայտչական միջոցների նպատակային ու դիպուկ գործածություններից: Գեղամ Սարյանի ստեղծագործությունը հարուստ է խոսքի պատկերավորման ու արտահայտչական միջոցներով, որոնք բացահայտում են հեղինակի անհատականության և լեզվագագեղության որոշակի գծեր ու հատկանիշներ:

Սարյանի երկերում պատկերավորման միջոցներից առավել տարածված են **փոխաբերությունը, մակդիրը, համեմատությունը, անձնավորումը, կրկնության տարբեր տեսակներն ու եղանակները, աստիճանավորումը, շրջադասությունը**⁸³: Դրանց միջոցով հեղինակը փորձում է պատկերը դարձնել առավել տեսանելի, բարձրացնել խոսքի ներազդման ուժը*:

3.1. Պատկերավորման միջոցներ

Փոխաբերություն: Լեզվի պատկերավորման հիմքում ընկած է բառի փոխաբերական գործածությունը: Փոխաբերության մեջ առկա է երկու երևույթների սեղմ համեմատությունը: Նմանությունները բացահայտ չեն. ընթերցողը ինքը

⁸³ Տե՛ս «Քերականական իրողությունների լեզվաոճական գործածությունները» գլխում, էջ 70:

* Գրքի այս մասում անդրադառնում ենք խոսքի պատկերավորման ու արտահայտչական այն միջոցներին, որոնք Սարյանի ստեղծագործությանն ու լեզվամտածողությանը առավել բնորոշ են:

պետք է բացահայտի դրանց ներքին կապերն ու նմանությունները:

Հայ լեզվաբանության մեջ Է. Աթայանը փոխաբերությունը դիտում է որպես նշանակության փոխանցում՝ ըստ նմանության, որի ներուձակ միավորիչ իմաստույթը նմանության, զուգաձևության իմաստույթն է: Նա նշում է, որ լեզվական հնարների մեջ ամենից հոգեկանը, սուբյեկտիվը, գործունեության բնույթ ունեցողը փոխաբերությունն է՝ ներքուստ ժայթքող մի հայտնություն: Ըստ նրա՝ փոխաբերությունը սովորական տեղափոխություն չէ. այն թևավոր է՝ թռիչք մի իմաստաբանական գագաթից մյուսը⁸⁴:

Կարծիք կա, որ փոխաբերական և բուն իմաստների միջև գոյություն ունի երկուսի համար ընդհանուր նշանային հարաբերություն⁸⁵: Վ. Վինոգրադովը փոխաբերության մեջ կարևորում է նորույթը, իրին տրված անսովոր ու նոր անունը և հատկանիշը⁸⁶:

Միայն մտքի լարումով ու խորաթափանցությամբ է հնարավոր տեսնել իրերի ու երևույթների դեռ չբացահայտված գծեր, երևակայական թռիչքով հաղթահարել նրանց միջև ընկած տարածությունները: Փոխաբերությանը նախապատվություն տալը որոշակի կողմեր է բացահայտում ստեղծագործողի մտածողության ու աշխարհընկալման մասին: Դրանք, ըստ էության, գրողի անհատականությունը ընդգծող միջոցներ են:

⁸⁴ Տե՛ս **Աթայան Է.**, Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումն ու արտաքին վերաբերությունը, Եր., 1981, էջ 390:

⁸⁵ Տե՛ս **Потебня А.**, Из записок по русской грамматике, М., 1958, էջ 17-18:

⁸⁶ **Виноградов В.**, О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски), էջ 411, http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov_v/v76/v762367-.htm:

Սարյանի երկերին արտահայտչականություն են հաղորդում և՛ անհատական, և՛ ընդհանրական փոխաբերությունները: Նշենք, որ լայն գործածություն ունեն ընդհանուր լեզվական փոխաբերությունները՝ **կյանքի գարուն, կյանքի աշուն, հոգու երկինք, հողի գրկում**.

Անցել է արդեն **կյանքի գարունը**,
Դու քո **աշունն** ես ապրում տրտում,
Կիջնի քո սրտին նաև պաղ ձյունը,
Նաև խոր քունը **հողի գրկում** (ԵԺ-1, 207):
Եվ խոհեքս իրենց նուրբ թևերով
Ճախրում են **հոգու երկինքներով** (ԵԺ-1, 225):

Անհատական (հեղինակային) փոխաբերությունների ռճական նշանակությունը առավել մեծ է: Ինչպես հայտնի է, դրանք մյուսներից տարբերվում են բովանդակությամբ, գեղարվեստական մտահղացումն արտահայտելու ուժգնությամբ և սովորաբար ստեղծագործական տևական մտորումների արդյունք են: Սարյանի երկերում գործածվում են անհատական փոխաբերություններ, որոնք թարմություն և արտահայտչականություն են հաղորդում բանաստեղծական խոսքին: Օրինակ՝ «Սահեց՝ համբուրելով կանաչները գարնան, // **Ցնցուղն արեգակի** բռնած ձեռին» (ԵԺ-1, 218), «**Աչերիդ մեջ գիշեր**, թող որ կարդա՛մ, կարդա՛մ» (ԵԺ-1, 26), «**Գարունն է նայում աչերիս միջով**» (ԵԺ-1, 49), «Եվ հրդեհվող երկրի // **Բոցի ծիրանափայլ լեզուներով** ահա // Պատմությունն էր գրվում նրանց վսեմ կովի» (ԵԺ-1, 285), «Ես զգացել եմ սրտիդ զարկերը..., // **Քո բաբախուն տողերի** հնչուն վանկերում» (ԵԺ-1, 357):

Փոխաբերական արտահայտություններ ստեղծելու և գործածելու միջոցով հեղինակը ձգտում է ուժգնացնելու խոսքի ներգործումը, խուսափում է խոսքային նույն տարրերի հաճախակի կրկնություններից: Անհատական փոխաբերություններով արտահայտվում են նաև Սարյանի բանաստեղծական խառնվածքին բնորոշ գծեր: Նշենք, որ նրա չափածոյում նշանակալից տեղ ունեն խոհական բնույթի երկերը, որոնց մեջ հեղինակը նկարագրում է մարդկային հոգու ամենատարբեր փոփոխությունները: Այսպես՝ «Քո **հոգու բյուրեղյա ապարանքն** ավերվեց, // **Երազներիդ հանձնեց հողմերին** դժնդակ, // **Հեռավոր լեռներից մազերիդ ձյուն բերեց** // Գուցե թե խարդախեց ժամանակն ուխտադավ, // Ու դեմքիդ **նկարեց ծերությունը** քո սուտ» (ԵԺ-1, 232), «Խինդն ու վիշտը **հոգուդ ծիածանը** դարձան» (ԵԺ-1, 237), «**Գարունն իմ աչքերի միջով խուժել է ներս...**» (ԵԺ-1, 167), «**...Հողմի մտրակներն են խփվում նրան**» (ԵԺ-1, 115), «**Աչերիդ մեջ տարտամ, աչերիդ մեջ տարտամ, // Թող, որ մեռնեմ հավերժ**, որպես աղոթք մահվան» (ԵԺ-1, 26) և այլն: Թեև ըստ ամենայնի գնահատելու դեպքում պետք է նշել, որ երբեմն գրողի փոխաբերական պատկերները ինչ-որ առումով անհասկանալի են, ինչպես, ասենք, վերը նշված **տարտամ աչեր** բառակապակցության օրինակը:

Թերևս առավել արտահայտիչ են սարյանական ծավալուն փոխաբերությունները: Դրանց միջոցով հեղինակը ընդգծում է հերոսների ներքին ու արտաքին ինչ-ինչ կարևոր հատկանիշներ: Օրինակ՝ բանաստեղծը այսպես է բնորոշում կնոջը. «Նա աստված է վայելքների կենսաբեր // Որ իշխում է մարդկանց հոգուն անմեկին: // Հավերժական ծառ է կանաչ,

անթառամ, // Որի անուշ հովանու տակ կծլի, // Ու կմնա կյանքը կանգուն հավիտյան» (ԵԺ-1, 27): Մեկ այլ ստեղծագործության մեջ հեղինակը հետաքրքիր պատկերներով նկարագրում է քնարական հերոսի հոգեվիճակը, ապրումները. «Աչքերս լցված են աշխարհով, // Գույներով են լցված աչքերս. // Հողմերը վազում են աշխարհով, // Ամպերով են լցված աչքերս, // Ամպրոպն է որոտում աշխարհով, // Կայծակով են լցված աչքերս ...» (ԵԺ-1, 28) և այլն:

Խորհելով կյանքի անցած օրերի մասին՝ Սարյանը գրում է. «Ապրի՛ր **աշունը քո** աշնանային երգով, // Խիզախ **նայիր ձմռան կատարներին...**» (ԵԺ-1, 130):

Բանաստեղծը վարպետորեն վերարտադրել է բնությունը և նրա ներշնչանքից ծնված զգացումները՝ ստեղծելով ինքնատիպ փոխաբերություններ՝ «...Աստղապարտեզ երկնից մի ձեռք հատ-հատ // Աստղերն էր քանդում...» (ԵԺ-2, 136), «Իմ գարունը վաղուց սառել // Ձյունով ծածկել է իմ հոգին» (ԵԺ-1, 219), «Գարնան առավոտն ինձ հետ արթնանա, Յողոտ աչքերով երկնքին նայի» (ԵԺ-1, 161):

Բնության երևույթների հետ կապված փոխաբերությունները գրողին հնարավորություն են տալիս բանաստեղծորեն արտահայտելու մարդկային ապրումները: Սարյանը հերոսի ներաշխարհը, հոգու ելևէջումները պատկերավոր արտահայտելու համար երբեմն զուգահեռ է անցկացնում դրանց և բնության երևույթների միջև: Դիմելով բնությանը՝ գրողը թափանցում է իր հերոսների ներաշխարհը, նրանց հաղորդակից դարձնում բնությանը: Օրինակ՝

Նրա սրտում ամպրոպներ կան, վրեժի կայծակ,
Նրա սրտում կա հաղթության բորբ արևածագ (ԵԺ-1,
386):

Գարունն եկավ ծաղկավառ, // Բազմեց ամառն իր գահին,
Սիրտն աղջկա դառավ քար, // Մոռացավ այն տղային
(ԵԺ-2, 241):

Գ. Սարյանի երկերում կան որոշ թույլ փոխաբերություններ՝ «Ու մութը թափվում է հողի պես դեռ թաց, // **Մեռած մի ցերեկի դագաղի վրա**» (ԵԺ-1, 76), «Սակայն դու արևի կարոտ, // Արևից ժպիտ չես քաղել, // Տրտնջոտ քո հոգու համար՝ // **Նարինջը կարիճ է դառել**» (Բ, 9) և այլն: Սրանց գործածությունը պայմանավորված է հիմնականում տաղաչափական տարբեր խնդիրների լուծմամբ: Սակայն այս պատկերները գեղագիտորեն չեն արդարացվում: Ստեղծվել են նկարագրություններ, որոնց մեջ բովանդակությունը անտեսվել է, մեծապես տուժել է նաև խոսքի արտահայտչականությունը: Անըմբռնելի է, որ ցերեկը դագաղ ունի, կամ նարինջը կարիճ է դառնում:

Այսուհանդերձ, Սարյանի չափածույում հաջող փոխաբերություններն ունեն ոճական տարբեր նպատակադրումներ: Դրանք հիմնականում արտահայտում են գրողի վերաբերմունքը այս կամ այն հերոսի, երևույթի նկատմամբ, ինչպես նաև մեծացնում բանաստեղծական խոսքի արտահայտչականությունը:

Համեմատություն: Գեղամ Սարյանի չափածոն բնորոշվում է բազմազան համեմատությունների հաջող կիրառություններով:

Գրողի քնարերգության մեջ ուշագրավ են այն համեմատությունները, որոնցում նկատելի է հեղինակի բանաստեղծական մտածողության ինքնատիպությունը: Դա արտահայտվում է անհամեմատելի առարկաների ու երևույթների միջև կապերի ու առնչությունների բացահայտմամբ, իրողությունները պարզ ու որոշակի համեմատելու ունակությամբ:

«Միմյանցից հեռու և անհամատեղելի առարկաների ու երևույթների միջև ընդհանրություն գտնելը և դրանք զուգակշռելի դարձնելը ոչ միայն նուրբ ճաշակի, սրամտության և բանաստեղծական շնորհքի, այլև իմացության արտահայտություն է»⁸⁷: «Սա փոխաբերական արտահայտություն է, որը հիմնված է ընդհանուր հատկանիշ ունեցող առարկաների համեմատության վրա»⁸⁸:

Սարյանի չափաժողում որոշակի խումբ են կազմում բնության բազմազան նրբերանգները բացահայտող համեմատությունները: Դրանց մեջ աչքի են ընկնում բնության տարբեր երևույթների առարկայական ու տեսանելի նկարագրությունները: Այսպես՝ «Անծիր արտերն են ոսկեհուռ, // **Ծովի նման հևում**» (ԵԺ-1, 132), «Քնում եմ ես խոհերով, զարթնում **աշնան օրվա պես**, // Մռայլ, **ինչպես կախված ամպ**» (ԵԺ-1, 174), «Խաղաղ տողերն իմ **եղեգների պես**, // Համր շշուկով հարց կտան իրար» (ԵԺ-1, 90): Ստեղծագործողի, բանաստեղծի խառնվածքը, ներաշխարհը բնութագրվում են դիպուկ համեմատություններով:

⁸⁷ Պողոսյան Պ., Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք 2, Եր., 1991, էջ 10:

⁸⁸ Введенская Л., Павлова Л., Риторика и культура речи, Ростов-на-Дону, 2012, էջ 134:

Օ՛, անհանգիստ է նա, **որպես հուզված տարերք,**
հնչպես երկինք-երկիր, որ խառնվում են իրար,
հնչպես ծովն է հնչում մի շառաչուն համերգ,
Փշրում բյուր ալիքներ իր ափերի վրա (ԵԺ-1, 72):

Նկատենք, որ հեղինակը հաճախ է համեմատության եզր
ընտրում **ծով**-ը, որը կարծես թե բանաստեղծի համար պայ-
քարի ու մաքառման խորհրդանիշ է: Այսպես՝

Ասա, որ ապրել եմ ես
Մի անհանգիստ մեծ դարում,
Որ ալեկոծ **ծովի պես**
Եռում էր ու մաքառում (ԵԺ-1, 322)
Կամ Նրա **ծովի պես** փրփրած հոգում ... (ԵԺ-2, 120)

Սարյանի չափաժոյում առանձնանում են մորը նվիրված
երկերը, որոնց մեջ հեղինակը համեմատություններով արտա-
հայտում է իր հոգու հույզերը, ապրումները, կարոտը.

Եվ ինչպես երկիրը, որ դառնում է
Արեգակ իր մոր շուրջն ամեն օր,
Միտքս, մայր, շուրջդ սավառնում է
Ինչպես որ երկիրը իրա մոր (ԵԺ-1, 116):

«Միայն ծառերն են **մորս պես**, // Ճյուղերն ինձ պարզած
տխուր լալիս...» (ԵԺ-1, 234):

Սարյանի «Դեպի կառափնարան» բալլադում կան
յուրօրինակ, տպավորիչ համեմատություններ: Այդ բալլադը
1915 թ. ձերբակալված ու սպանդի ուղիներով տարված 217
ականավոր մտավորականների մասին է: Բալլադում նկարա-
գրված է այն պահը, երբ նրանց ուղարկում են կառափնա-

տուն: Ծովափին խմբված հայ բազմությունը նավին նայում է, ինչպես տխուր հուղարկավորը՝ հողաթմբին: Դեպի կառավարանատուն սողացող նավի մեջ «տաճարի սյունի» նման կանգնում է հայոց երգի հանճարը և երգում է հույսի «Տեր ողորմյան»:

...Հայացքն ուղղած դեպի երկինքն անսահման
Կանգնել էր **Կոմիտասն ինչպես տաճարի սյուն**

(ԵԺ-2, 216):

Համեմատություններ ստեղծելիս կարևոր են նաև բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայությունը, իրականությունն ընկալելու և վերարտադրելու յուրօրինակությունը: Նշենք, որ համեմատություններում կարևոր նշանակություն ունի այն, թե համեմատությունը ինչպիսի բառերով է արտահայտվում տվյալ խոսքաշարում: Գեղամ Սարյանի «**Իրանի**» պոեմում կան օտար բառերով ստեղծված բազմաթիվ համեմատություններ. սրանց շնորհիվ ընդգծվում է նկարագրության արտահայտչականությունը: Նշված պոեմի մի դրվագում նկարագրվում է, թե ինչպես են թափառական երկու երգիչները՝ Սաֆարն ու Ջեյնալը, մուտք գործում Աբդուլ խանի հարեմ և նվագում հարեմի գեղեցկուհիների համար: Հեղինակը նրանց երգի վերջին ելևէջները համեմատում է պարսկական միջավայրին բնորոշ երևույթների հետ՝ առավել տեսանելի ու ամբողջական դարձնելով պատկերը (երգի թրթիռները համեմատում է մահմեդականների աղոթքի հրավերի (ազանի) մրմունջի և առավոտյան առուների եզերքին բացվող վարդի հետ):

Ու երբ սառեցին երգի թրթիռները եթերում,
հնչպես մրմունջն **ազանի** իրիկվա պահին,
հնչպես հանգչում է խաղաղ ամեն գիշեր թփերում
Առուների եզերքի **գյուլը սաբահին** (ԵԺ-2, 104):

Նույն պոեմի մեկ այլ հատվածում նկարագրվում է Աբդուլ խանը՝ թիկնած թավիշ բարձերին, անծայր խոհերի մեջ: Խանի այս հոգեվիճակը հեղինակը համեմատում է մշուշով պատված մինարեի հետ, ղեյլանի (նարգիլեի) հետ, որից ծուխ է բարձրանում:

Թիկնած թավիշ բարձերին, դեմը ղեյլանն արծաթի,
Աբդուլ խանը խոհերի ծովի մեջ անվերջ,
հնչպես մռայլ **մինարեն** թանձր մշուշը պատի,
հնչպես **ղեյլանը** ծխի քուլաների մեջ (ԵԺ-2, 112):

Համեմատություններով հատկապես աչքի է ընկնում «**Իրանի**» պոեմը, որի մեջ կան ինչպես ժողովրդական ծագում ունեցող, այնպես էլ հեղինակի մտածողությանը բնորոշ յուրահատուկ համեմատություններ: Այսպես՝ նույն պոեմի հատվածներից մեկում նկարագրվում է Աբդուլ խանի հարեմի զարդ Նաջիբան: Նրան բռնությամբ բերել էին հարեմ: Հեղինակը համեմատություններով նրբորեն բացահայտում է հերոսուհու հոգեկան ապրումները. «Նա մռայլ էր ու տրտում, որպես աշնան առավոտ, // Որպես անձրևի պատրաստ երկինքը ամպած» (ԵԺ-2, 115):

Պոեմի այլ դրվագում նկարագրվում է, թե ինչպես է Նաջիբան հեռանում իր սիրելի թափառական երգչից: Այդ պատկերը լի է գեղեցիկ համեմատություններով.

Անխոս նայեց, հեռացավ, **որպես չքնաղ մի երագ,**
Որպես հովը, անվրդով ջրերի վրա,
Որպես մշուշ նրբաթև կապույտ ջրերից ելած,
Որ քաշում է մետաքսե փեշերը իրա (ԵԺ-2, 107):

Սարյանի չափածոյում առանձնահատուկ տեղ ունեն նաև **ժխտական համեմատությունները**: Ինչպես գիտենք, ժխտական համեմատություններում համեմատյալի ու համեմատելիի միջև որևէ նմանություն ժխտվում է⁸⁹: Համեմատությունը ժխտական է, եթե ժխտվում է համեմատության եզրերի ընդհանրությունը⁹⁰:

Ժխտական համեմատությունները լայն գործածություն ունեն հիմնականում արևելյան թեմաներով գրված պոեմներում: Խորհրդային շրջանի չափածոյի ամենագրավիչ գործերից մեկի՝ «Գյուլնարա» պոեմի համանուն հերոսուհին գորգագործ է, որը զրկված է ազատությունից, մարդկային իրավունքներից: Սարյանը պարսկուի ու կերպարը ամբողջացնում է հենց ժխտական համեմատություններով.

Մայիսին բացվող նշենին անգամ
Գյուլնարի բույրն ու հմայքը չուներ,
Անձրեկից հետո յասամանն անգամ
Գյուլնարի քաղցր թովչանքը չուներ... (ԵԺ-2, 86)

Ժխտական համեմատությունների միջոցով Սարյանը բնութագրում է նաև իր հերոսների էությունը, բնավորության

⁸⁹ Տե՛ս Պողոսյան Պ., Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք 2, Եր., 1991, էջ 14:

⁹⁰ Տե՛ս Ավետիսյան Յու., Ներսեսյան Գ. և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, Եր., 2021, էջ 189:

գծերը, տեսանելի է դարձնում հերոսների արտաքին նկարագրությունն ու հոգեվիճակը: Ինչպես՝

Գյուլնարի սիրտը ոնց արև լիներ,
Էյ, խանի երկիր, թաջիրի երկիր,
Արևը վկա՝ Իրանում չկար:
Գյուլնարի պես վարդ Շիրազում չկար,
Գյուլնարի պես վարդ, հարեմի երկիր,
Իրանի ոչ մի հարեմում չկար (ԵԺ-2, 86):

Այս ժխտական համեմատությունները մեծ հուզարտահայտչականություն են հաղորդում նկարագրությանը:

Համեմատության ժամանակ ընդգծվում է այն հատկանիշը, որը ընդհանուր է համեմատվող առարկաների համար, և առարկաների միջև ստեղծվում է փոխադարձ կապ: Յուրաքանչյուր համեմատության մեջ կարևոր նշանակություն է ստանում հեղինակի վերաբերմունքը համեմատվող առարկայի, երևույթի ու անձի նկատմամբ:

Ինչպես գիտենք, համեմատությունները լինում են նաև **կամային (սուբյեկտիվ)** բնույթի: Նման համեմատությունները գործածվում են հատկապես այն ժամանակ, երբ համեմատվողը անձ է: Կամային համեմատությունների դեպքում նկատելի է հեղինակի թե՛ դրական ու թե՛ բացասական վերաբերմունքը հերոսի նկատմամբ: Այսպես՝ «Իրանի» պոեմի հատվածներից մեկում նկարագրվում է Նաջիբայի հայրը. «Նրա հայրը հանդերում կյանքը մաշած մի չոբան, // **Աղբյուրների պես հստակ, գառների պես խեղճ**» (ԵԺ-2,103): Այս համեմատության մեջ դրսևորվում է հեղինակի վերաբերմունքը սովորական գյուղացու նկատմամբ, որը աղջկան նվիրել է խանիին՝

միամտորեն կարծելով, որ Նաջիբան բախտավոր կլինի խանումների մեջ:

Կամ՝ նույն պոեմում նկարագրվում է, որ Աբդուլ խանի հարեմին հսկում է ներքինին, որի համար ոչ մի արժեք չունեն ո՛չ գարնան ծաղիկները, ո՛չ էլ հոգու գեղեցկությունը: Նրա խորշոմած դեմքին միայն մի քանի դրամը կարող էր «փայլ տալ». «Խանի կանանց ճանկերից, **ցամքած աղվեսի նման** // Դուրս էր պրծել հարեմի ծերուկ ներքինին... // Ու ներքինին թոնթորաց, քիչ համառեց, տրտնջաց, // Հետո ժպտաց խորամանկ, բացեց փեշն իրա, // Եվ արծաթի թումանը նրա փեշում ծլնգաց, // Ու փայլ տվեց խորշոմած երեսին նրա» (ԵԺ-2, 103, 104): Սարյանի բացասական վերաբերմունքը ակնհայտ է պալատական ներքինու նկատմամբ:

Պատկերավոր են նաև պոեմներում հերոսների խոսքի մեջ տեղ գտած համեմատությունները: Այսպես՝ «**Թառզանի մորմոքը**» պոեմի հերոսը՝ Թառզանը, որը հասարակ թափառական երգիչ է (աշուղ), այսպիսի համեմատություններով (թերևս աշուղական արվեստին բնորոշ) է նկարագրում իր սիրելիի գեղեցկությունը. «Յասամանի ծառը ուներ // Յարիս նման խաս շրթունքներ, // Սև խաղողի թառը ուներ // Յարիս նման սև աչունքներ, // Բյուլբյուլների բաղը ուներ // Յարիս այտերն-վարդի թերթեր» (ԵԺ-2, 97):

«Իրանի» պոեմի հատվածներից մեկում Աբդուլ խանը դիմում է Նաջիբային այսպիսի համեմատություններով. «Խորշակահար իմ հոգում սարերի հով դու ինչպես, // Վարդերի բույր դու ինչպես՝ իրիկվա պահին» (ԵԺ-2, 110):

Նույն պոեմում ներքինին խանին պատմում է, որ երեկ հարեմի պարտեզ են մտել երկու երգիչներ.

–Նրանք եկան, երգեցին, լաց էր լինում Նաջիբան,
Թարթիչները ամպի պես կախած ջրերին,
Կանգնել էր նա՝ ջրափին թեքված ուռենու նման,
Իր մտքերին, հույզերին, խոհերին գերի (ԵԺ-2, 113):

Սարյանի չափածոյում համեմատության արտահայտման տարածված միջոցներն են հարաբերական դերանունները (*որպես, ինչպես*), վերաբերականները (*կարծես (թե), ասես (թե)*), կապերը (*պես, նման, իբրև*), ածականի համեմատության աստիճանները: Հայտնի է, որ *կարծես, կարծես թե, ասես* բառերով կազմված համեմատությունները կոչվում են թեական. այդ համեմատությունները խոսքին հաղորդում են ինչ-որ անորոշություն: Օրինակ՝ «Սիրտը՝ հույզերի մի սափոր *կարծես* // Որից մենք առատ հույզեր խմեցինք» (ԵԺ-1, 90), «Իր հոգին էր *կարծես թե* խավար գիշերային» (ԵԺ-2, 213):

Գեղամ Սարյանի ստեղծագործություններում հաճախադեպ են **ծավալուն համեմատությունները**, որոնց մեջ ավելի ընդարձակ է տրվում համեմատվող առարկայի կամ երևույթի նկարագրությունը: Օրինակ՝ «Դեռ հնչում է տխուր մի երգ, // Տխուր մի երգ իմ ականջին, Որպես դառը սրտի մի վերք, // Աշուն՝ իջած քո կանաչին: // Որպես մթնում լացող եղեգ, // Արձագանքող քո հառաչին» (ԵԺ-1, 345):

Ծավալուն համեմատությունների մի փունջ կա «**Գյուլ-խանդա**» պոեմում:

– Պարսկուհի, վարդի պես մի աղջիկ ես,
Սաթի պես բիբերդ սև,
Թուփի պես դալար ես դու,
Ու թռչող ծիծեռի մի զույգ թև են

Կարծես թե Շիրազի մեծ բախչից ես

Հոնքերդ կամարաձև:

Ու բույր չես տվել մարդու:

– Պարսկուհի, չարսավդ սաթին է սև,

– Պարսկուհի, աչքերդ նշի ձև են,

Ամպի պես պատել է քեզ (ԵԺ-2, 83):

Ինչպես նկատելի է, այս օրինակը համեմատության կառուցման ավանդական ձևերից է. համեմատության առարկան կնոջ արտաքինի այս կամ այն առանձին գիծն է, կամ համեմատության միջոցը՝ բնության առարկաներն ու երևույթները, կենդանիները: Թերևս միջնադարյան տաղերգուներին է հիշեցնում իր համեմատություններով ու կրկնություններով: Օրինակ՝ Նաղաշ Հովնաթանը այսպես է գովերգում իր սիրելի գեղեցկությունը. «Կարմիր երես նման վարդի, // Ինչպես երես ծաղկազարդի, // Ուշ ու խելք կու տանեն մարդի...», «Նոր փոված վարդի նման ես, // Ափսո՛ւ, որ խիստ շատ նազ կանես»⁹¹:

Վերոնշյալ համեմատությունները պայմանավորված են ստեղծագործության բովանդակությամբ, ինչպես նաև հեղինակի անհատական մտածողությամբ:

Իրենց ոճական երանգավորումով ու կառուցվածքով ծավալուն համեմատություններին նման են **գուգադրությունները**, որոնցում համադրվում են իրար հետ ինչ-որ չափով մոտ կամ հեղինակի կողմից որևէ հեռավոր նմանություն նկատած

⁹¹ Հայ հին և միջնադարյան քնարերգություն, Եր., 1987, էջ 336, 346:

դրություն կամ վիճակ, բնության որևէ տեսարան կամ երևույթ⁹²:

«Իրանի» պոեմում առանձնանում է զուգադրության հետևյալ օրինակը.

Բուրեց ճերմակ մի շուշան թովչությունից այդ երգի
Նաջիրան էր՝ հառաչեց մորմոքով խորին,
Ծաղկած փարթամ նշենին թափեց թերթերն իր ծաղկի,
Նաջիրան էր՝ արցունքի շիթերն աչքերին (ԵԺ-2, 106):

Այստեղ հեղինակը նմանություն է տեսնում հերոսուհու ու բնության երևույթների միջև:

Ուշագրավ է հին ու նոր աշխարհների հակադրությամբ ստեղծված համեմատությունը: Այսպես՝

Եվ ինչպես վառվող արփի,
Իսկ հինը, որպես լամպի
Ծնվում է սերունդ մի նոր,
Վերջին շող, մարող, անդորր
Փռվում է ամեն ճամփի
Դառնում է փոշի ճամփի,
Ամենուր, ամեն մի օր,
Հալչում է մշուշում խոր (ԵԺ-1,109):

«Առհասարակ, պետք է նկատել, որ համեմատությունը խոսքի պատկերավորության այն միջոցներից է, որի կառուցվածքը, ներքին բովանդակային մասը, եզրերի բնույթը կարծես առավելագույն չափով են պայմանավորված *գեղարվես-*

⁹² Տե՛ս **Եզեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2003, էջ 344:

դական մտածողության ներքին տեղաշարժերով, ժամանակաշրջանով, թեմայով»⁹³:

Գեղամ Սարյանի ստեղծագործություններում (բացառությամբ մի քանի շարքերի) տեսանելի է բանաստեղծի ապրած ժամանակաշրջանը (Խորհրդային Հայաստանը, կոլտնտեսության աշխատանքները, շինարարությունը և այլն)՝ բազմաթիվ լավ ու վատ կողմերով: Սարյանի չափածոյում շատ համեմատություններ պայմանավորված են հենց իր ժամանակաշրջանի իրադարձություններով: Կոլտնտեսային ժամանակաշրջանի գյուղական միջավայրի երիտասարդության աշխատավորությունը, ոգևորվածությունը, բրիգադի միասնությունը Սարյանը համեմատում է միաձույլ ձեռքի հետ: Օրինակ՝ «Մեկը բրիգադն էր Շուշանի՝ // Մի խումբ աղջիկ ու տղերք, // Ողջ կոլխոզի մեջ անվանի, // Ու միաձույլ ինչպես ձեռք» (ՀՍՊ, 116):

Հեղինակի ստեղծած համեմատություններում հաճախակի բնութագրվում են ծխախոտը, լուցկին, օրացույցը, բաժակը: Այսպիսի համեմատություններում կարևորը առարկան չէ, այլ այն, թե հեղինակը ինչպես է իմաստավորում դրանք: Այսպես՝

Ծխախոտս, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես,
Ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,

Անտրտունջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լոկի,
ինչպես ես

Ծխախոտս, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես

⁹³ **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, էջ 441:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկնեցիր, ինչպես ես,

– Սակայն կրկին մռայլվում ես, ծերանում ես, ինձ պես, տես,

Ու խամրում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...
(ԵԺ-1, 31)

Սարյանի լավագույն ստեղծագործություններից է «Քրիզանթեմը», որը բանաստեղծի մեղմության ու տխրության խտացած արտահայտությունն է։ Աշնան այդ ծաղկի ու իր միջև բանաստեղծը տեսնում է նմանություն՝ «Ես քեզ նման ճերմակ, դու ինձ նման // Շուտով կծածկի մեզ ձյունն աշխարհի...» (ԵԺ-1, 242)։

Այսպիսով՝ Սարյանի գործածած համեմատությունները ինքնատիպ են, պայմանավորված են գրողի գեղարվեստական մտածողությամբ, նյութի ընտրությամբ։ Դրանք բանաստեղծական խոսքի ոճավորման կարևոր բաղադրիչներ են։ Շատ համեմատություններ նոր ու թարմ երանգներ են հավելում բանաստեղծի կերտած պատկերային համակարգին, առարկայական են ու որոշակի, հետևաբար խոսքը հեռու են պահում միօրինակությունից։ Դրանք ոչ միայն ներկայացնում, վեր են հանում առարկայի այս կամ այն հատկանիշը, այլև միաժամանակ արտահայտում են հեղինակի վերաբերմունքը անձի, երևույթի, իրողության հանդեպ։ Համեմատությունն իր բազմազան դրսևորումներով արտահայտչականություն է հաղորդում Գեղամ Սարյանի չափածոյին և նրա ստեղծագործության կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է։ Անհրաժեշտ է նշել, որ ինքնատիպ համեմատություններով առանձնանում են հատկապես պոեմներն ու բալլադները։

Մակդիր: Երևույթը, նկարագրությունը պատկերավոր ներկայացնելու համար Սարյանը հաճախ է դիմում մակդիրների տեղին և դիպուկ գործածությունների: Հեղինակի ստեղծագործություններում մակդիրները առանձնակի բովանդակություն են ստանում **բնության տեսարանների** նկարագրություններում: Բանաստեղծի երկերում մակդիրների խոսքիմասային արտահայտության բոլոր միջոցներն էլ հանդիպում են. **գոյական մակդիր՝ «արծաթ ջրեր»** (ԵԺ-1, 57), **«անձրև արցունք»** (ԵԺ-1, 35), **«զանգակ աղբյուրներ»** (ԵԺ-1, 140), **«երազ առու»** (ԵԺ-1, 156), **«մայր հող»** (ԵԺ-1, 172), **«վարդ ամպեր»** (ԵԺ-1, 315), **«հրաշք ձի»** (ԵԺ-1, 320), **ածական մակդիր՝ «պայծառ գործ»** (ԵԺ-1, 81), **«ցողոտ աչքեր»** (ԵԺ-1, 161), **դերբայ մակդիր՝ «նազող ծփանք»** (ԵԺ-1, 184), **«հուզված գետ»** (ԵԺ-1, 133), **«մարած հայացք»** (ԵԺ-2, 133), **«հեծկլտացող քնար»** (ԵԺ-1, 148), **«զառամած երկիր»** (ԵԺ-1, 285), նաև **բառակապակցություններով՝ «մեր ջրերի հեքից քամված լույսեր»** (ԵԺ-1, 306): Սակայն Սարյանի չափաժոյի մակդիրային համակարգում կենսունակ են հիմնականում ածականով, գոյականով, դերբայով արտահայտված մակդիրները, որոնք զուտ անհատական լեզվամտածողության, ինչպես նաև նախասիրության արդյունք են:

Ընդգծված բառերը առարկաների պատկերավոր, նաև անսպասելի բնութագրություններ են, որոնք խոսքի մեջ գեղագիտական արժեք ունեն: Սարյանի ստեղծագործություններում մակդիրներն ունեն տվյալ իրադրության նկատմամբ երկի հերոսի կամ հեղինակի կողմից դրսևորվող որոշակի (դրական կամ բացասական) վերաբերմունքի արժեք: Բնության նկարագրություններում հանդիպող մակդիրները երկու տեսակ են. մի դեպքում մակդիրը լրացնում է բնության

երևույթ անվանող բառին: Օրինակ՝ «**Մարգարտաշիթ** աղբյուր» (ԵԺ-1, 89), «**նիրհուն** մարգեր» (ԵԺ-1, 53), «**դաժան** քամի» (ԵԺ-1, 94), «**անգուսպ** օվկիան» (ԵԺ-1, 72), «**թավշյա** գարուն» (ԵԺ-1, 68), «**երազ** առու» (ԵԺ-1, 156), «Թվում է, թե մռայլ մի անձրևոտ օրվա // **Տխուր** հողմն է սուլում մութ կիրճերի միջից» (ԵԺ-2, 63), «Եվ հովն է խաղում ինչպես **ծաղկաշունչ** բույրերի հոսանք, // Սահելով անցնում, փարվում հանդերի դալար կանչին...» (ԵԺ-1, 136), «Շառաչյունով թափում էր ցած // Հսկա ժայռից գահավեժ, // Ամբողջովին փրփուր դառած // **Ճերմակաբաշ** մի ջրվեժ» (ՀՄՊ, 38):

Մյուս դեպքում մակդիրը բնության երևույթ է ցույց տալիս ու այդ երևույթը փոխաբերաբար վերագրում է լրացյալին: Օրինակ՝ «**ձյունե** սավան» (ԵԺ-1, 80), «**արև** թագուհին» (ԵԺ-2, 99), «**փոթորկահույզ** հոգի» (ԵԺ-2, 219), «Իսկ շատրվանը դրսում լուսնի արծաթ շողերով // Հեկեկում էր ու թափում **աստղե** արցունքներ» (ԵԺ-2, 119), «Լուսնկան, աչքի պայծառ բիրբի պես // Մտավ **ամպե** կոպերի թարթիչների տակ...» (ԵԺ-2, 111):

Մակդիրային գործածություններն աչքի են ընկնում հատկապես այն դեպքերում, երբ նկարագրվում են հերոսների ներաշխարհում տեղի ունեցող փոփոխությունները, նրանց հոգեվիճակները: Այսպես՝ «**Պոետը**» երկում հեղինակը նկարագրում է ստեղծագործելու պահին բանաստեղծի հոգում կատարվող փոթորկումները.

Նա մռայլ է լինում երկունքի պահին,
Նրա **երկինք հոգին** ամպում է խոհերով,
Եվ հույզերի հախուռն ու ամեհի քամին
Գալարվում է նրա **ծով սրտի** ափերով (ԵԺ-1, 72):

Մեկ այլ դեպքում՝ «**Շահն ու Մեջնունը**» (գրվել է արևելյան ավանդության հիման վրա) բալլադի մի հատվածում, Իրանի արքան հանկարծ լսում է Մեջնունի սրտահույզ սիրո երգը. «Թարթիչներիդ թուրն է իջել, // Բացել սրտիս **վերքը վառ**, // Յա՛ր, դաշտերի շաղն այս գիշեր // Ես եմ լացել քեզ համար...» (ԵԺ-2, 123): Հերոսի սիրո արտահայտմանն ու զգացմունքային ներգործությանը էապես նպաստում է ընդգծված մակդիրային կառույցը:

Խոսքին պատկերավորություն ու թարմ շունչ են հաղորդում մակդիրային հականիշ կառույցները, որոնք հայտնի են **օքսիմորոն** (նրբաբանություն) անվանումով: Օքսիմորոնը կազմվում է հականիշ բառերի միջոցով: Կապակցվում են միանգամայն հակադիր և տրամաբանորեն մեկը մյուսին բացառող բառեր՝ կապակցության միտքն ավելի սուր արտահայտելու, հատկապես դրանցով արտահայտված հակադրությունն ընդգծելու համար: Օրինակ՝ «Խաղաղ տողերն իմ եղեգների պես, // **Համր շշուկով** հարց կտան իրար...» (ԵԺ-1, 90), «Կսրսփա հոգիդ **խինդավառ թախիծով**, // Եվ ասես կյանք կառնի քո դեմ ամեն մի քար» (ԵԺ-1, 277), «Պոկում եմ ես այսօրվա քո թերթիկը, օրացույց, // **խինդաշաղախ թախիծով**, հաճույքով եմ պոկում ես» (ԵԺ-1, 74):

Օքսիմորոնը հակասական երևույթների միջև ձևավորում է հատկանշային որոշակի ընդհանրություն, և հակադիր եզրերը ներքին առումով համատեղվում են հենց այդ ընդհանրության շնորհիվ:

Սարյանի երկերում գործածված մակդիրների գեղարվեստական արժեքը պայմանավորված է նրանով, որ դրանք հանդես են գալիս ոչ թե մեկուսի, առանձնացած, այլ պատկե-

րավորման ու արտահայտչական մյուս միջոցների հետ են դառնում դրանց մի անքակտելի բաղադրիչը: Օրինակ՝ «Ու քո խորքից թող որ Վճիտ քո երգը հոսի, // **Մարգարտաշիթ** աղբյուրի պես կանչի ու խոսի» (ԵԺ-1, 89): Բերված խոսքաշարում առկա են փոխաբերական մի քանի միջոցներ՝ փոխաբերություն՝ «երգը հոսի», մակդիր՝ «մարգարտաշիթ աղբյուր», համեմատություն՝ «երգը աղբյուրի պես կանչի ու խոսի»: Կամ՝ «Ես մի լուսնավառ գիշեր եմ հիշում, // Երբ հովն էր շրջում նիրհուն մարգերով» (ԵԺ-1, 53): Այս դեպքում **նիրհուն** մակդիրը ընդգծվում է անձնավորման, փոխաբերության (*հովն էր շրջում մարգերով*) համատեղ գործածությամբ: Այս միջոցների համատեղ կիրառությամբ գեղարվեստական պատկերը դառնում է ավելի տեսանելի ու արտահայտիչ:

Հայտնի է, որ ստեղծագործողները նույնությամբ չեն ընկալում կյանքի երևույթները: Կյանքի տարբեր կողմերի, երևույթների ըմբռնման անհատական, տվյալ հեղինակին յուրահատուկ խառնվածքով է պայմանավորված համապատասխան մակդիրների կիրառությունը: Մակդիրները ընդլայնում են բառիմաստի կիրառական հնարավորությունները, ընդգծում հերոսի հոգեբանության որևէ կողմը, երբեմն հանգեցնում են հատկանշային տարբեր զուգորդումների:

Բանաստեղծի երկերում մեծ տեղ ունեն հատկապես **պայծառ**, **լույս** ու **լուսե** բառերով արտահայտված մակդիրները, որոնք հեղինակը գործածում է կյանքի ամենատարբեր առարկաներ և երևույթներ բանաստեղծորեն ներկայացնելու նպատակով: Դրանք երբեմն բառային չստացված զուգորդումներ են, ինչպես՝ «**լուսե լիմոն**» (ԵԺ-1, 276), «**լուսածոր բիբեր**» (ԵԺ-1, 287), երբեմն՝ սովորական դարձած արտահայտու-

թյուններ, ինչպես՝ «**պայծառ ներկա**» (ԵԺ-1, 269), «**լույս մանուկներ**» (ԵԺ-1, 218), «**լուաաշող ժպիտ**» (ԵԺ-2, 418), «**պայծառ դար**» (ԵԺ-1, 334), «**պայծառ անուն**» (ԵԺ-2, 49), «**լույս աչքեր**» (ԵԺ-1, 117), «**լուսե պսակ**» (ԵԺ-1, 256) և այլն: Եվ կան նաև այնպիսիք, որոնք նախորդների համեմատությամբ թերևս առանձնանում են իրենց գեղագիտական բարձր որակներով: Օրինակ՝ «**շուշաններ լուսե**» (ԵԺ-1, 280), «**լուսե ուրվական**» (ԵԺ-1, 290), «**լուսե տաճար**» (ԵԺ-1, 414), «**լուսեղեն վարդեր**» (ԵԺ-1, 272), «**լույս թերթեր**» (ԵԺ-1, 156), «**լույս երես**» (ԵԺ-1, 163), «**լույս ավազներ**» (ԵԺ-1, 120), «**լուսապայծառ լեռներ**» (ԵԺ-1, 87), «**լուազվարթ սրահ**» (ԵԺ-2, 186):

Գ. Սարյանի «Իրանի» շարքի պոեմներում իրենց արտահայտչականությամբ առանձնանում են օտար բառերով կերտված մակդիրները, որոնք գրավիչ են դարձնում գեղարվեստական խոսքը: Օրինակ՝ Գյուլնարային՝ պարսկուհուն, հեղինակը նկարագրում է այսպես. «Գյուլնարա՛, սիրու՛ն Գյուլնարա // **Ղալամքյար** (գրչով քաշած, նկարած) հոնքերիդ տակին // Թախիժ կա աչքերիդ վրա...» (ԵԺ-2, 87): Կամ՝ Թառզանը երգում է իր սիրելիի մասին. «Է՛յ, **բաղամգյուլ** (նշի վարդ, ծաղիկ) չադրան վրան...» (ԵԺ-2, 98):

Ինչպես բազմիցս նշել ենք, այս դեպքում ևս նման մակդիրները մեծապես նպաստում են արևելյան միջավայրի ստեղծմանը:

Այսպիսով՝ Սարյանի ստեղծագործություններում մակդիրների տարատեսակ գործածությունները ընդլայնում են բառիմաստի կիրառական հնարավորությունները, երբեմն դառնում արտասովոր պատկերի ստեղծման հիմք:

Անձնավորում: Գեղամ Սարյանը անձնավորման միջոցով կենդանացնում է ամեն բան, շնչավորում, մարդկային հատկություններ տալիս նրանց, ինչպես՝ «Երկինքը հանդարտ **հեքիաթ է ասում...**» (ԵԺ-1, 38), «**Ժպտում էին** հանդ ու արոտ // Եվ անտառները դեղին...» (ՀՄՊ, 27), «Այն ծաղիկները ինձ **ծայն են տալիս**, // Այն կանաչները ինձ **կանչում են** տուն, // Այն աղբյուրներն իմ **կարոտն են լալիս ...**» (ԵԺ-1, 169) և այլն:

Ճիշտ է նկատված, որ «մարդու ներաշխարհի բացահայտումը, մարդ անհատի հոգևոր էության բազմակողմանի անդրադարձումը և ընդհանրապես մարդուն առնչվող և առնչակից աշխարհի գեղարվեստական լուծումը՝ անշունչ առարկաներին ու կենդանիներին մարդկային հատկանիշների ու արարքների այլաբանական վերագրումով, ինքնին գրական տեքստի ոճական կառուցման կարևոր սկզբունքներից է»⁹⁴:

Սարյանի ստեղծագործություններում պատկերավորման նշված միջոցը երբեմն ծառայեցվում է ոչ միայն նկարագրության, այլև բանաստղերը կենդանի դարձնելու, տպավորություն ստեղծելու նպատակին: Օրինակ՝

Դրսում **պարտեզն էր շնչում** ծաղիկներով բազմաբույր,
Ավազանը աստղերից **գորգեր էր հյուսել**,
Վարդերի վառ շուրթերից զեփյուռների **նուրբ համբույր**,
Իսկ **լուսինը** իր ճամփան վաղուց էր կիսել (ԵԺ-2, 111):

Բանաստեղծը շնչավորում է լուսինը: Այն մշտապես մասնակցում է տեղի ունեցող դեպքերին: Ինչպես՝ «Ճամփիս է

⁹⁴ Տե՛ս **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, էջ 404:

նայում **լուսինը** արթուն» (ԵԺ-1, 169), «Բայց, ա՛խ, մի գիշեր
աստղը ծորաց վար, // **Լուսինը** դարձավ տխուր, վշտահար, //
Եվ ամեն գիշեր երկնի անհունում // **Լուսինն** իր կորած սերն է
որոնում» (ԵԺ-1, 154), «Բայց մի գիշեր ծովը **լուսնին** // Պատ-
մում էր երբ դրա մասին, // Ափ շարտեց գաղտնիքն այդ խոր
// Չարաճճի մի քնքուշ հով» (ԵԺ-2, 92):

Անձնավորման քերականական արտահայտությունները
Սարյանի չափածոյում տարբեր են: Դրանցից ամենատարած-
վածը ստորոգյալով անձնավորումն է. ոչ անձ գոյական-են-
թակալով նախադասության ստորոգյալը անձին բնորոշ գոր-
ծողություն է ցույց տալիս: Օրինակ՝ «**Հևում էր** ծովը խոհուն
մթնշաղի կապույտում...» (Բ, 113), «...Աղբյուրները **լաց եղան**,
// Ու մորմոքով **հիշեցին**. // –Ափսո՛ւ, ափսո՛ւ այն տղան»
(ԵԺ-2, 241), «Ծաղիկները ինձ **ասացին**, // Թե աշուն է լինելու,
// Կակաչները **փսփսացին**, // –Ժամանակն է քնելու...» (ԵԺ-1,
54), «Ու մինչ **հևում էր** խանդից ողջ պարտեզը բուրավետ...»
(ԵԺ-2, 105), «Քամին քո վիշտն է **լալիս** անտառում...» (ԵԺ-1,
42), «**Խոսեց** հոգուս հետ մի կարմիր կակաչ. // –Իմ արյունա-
կի՛ց, կա՛նգ առ իմ դիմաց» (ԵԺ-1, 67), «Արևը վերից **խան-
դեց**» (ԵԺ-1, 107), «Եվ լեռները **նայեցին** իրենց հարսին ու որ-
դուն» (Բ, 108) և այլն:

Կարծում ենք՝ Սարյանի չափածոյում գերիշխող ստորոգ-
յալով անձնավորումները ավելի ամբողջանում ու ընդգծվում
են որոշիչի, հատկացուցիչի ու պարագաների գործածություն-
ներով:

Պարագաների միջոցով անձնավորման դեպքում
կարևորվում են մարդու գործողությանն առնչվող հանգա-
մանքները: Սարյանի երկերում հաճախ է հանդիպում ձևի

պարագայով անձնավորումը: Այս դեպքում պարագաներն արտահայտվում են մակբայով, գոյականով, դերբայով: Օրինակ՝ «Իսկ վեհ լեռները **հայրաբար**, // *Ասում էին* կարծես իրար. // –Թող սեր լինի բախտավոր...» (ՀՄՊ, 142), «Իսկ երկնքում լուսնի մահիկն ամպասքող // Սահելով *դուրս նայեց* ուրախ ու **տիրաբար**» (Բ, 93), «Գուցե հանկարծ նավը *սուլեց աղեկտուր...*» (Բ, 91), «Միայն մեկն է *շրջում հևքով*, // Այդ ժամանակն է արթուն» (ԵԺ-1, 120), «-Արդյոք քամի՞ն է այդ *պարում* // Փռշու սյուներ **հագած**» (Բ, 65) և այլն:

Որոշիչի միջոցով անձնավորման դեպքում անշունչ առարկային վերագրվում է անձին բնորոշ առարկայական հատկանիշ: Անհատի հոգեվիճակը, տրամադրությունը փոխանցվում են բնության երևույթներին: Անձնավորված որոշյալներն արտահայտվում են ածականով: Այսպես՝ «Առուն է հին, **լալահառաչ** // Որ *ողջունում է* նրան» (Բ, 105), «Իջավ Իրանի վրա իրիկունը **հերարձակ** // Ու ծխի պես թանձրացավ մոլոր կապտավուն» (Բ, 38), «Քայլում է...ծոցում պահած մի **լուռ** լուսանկար» (Բ, 75), «Արեգակի **ոսկեգանգուր** // Շողերն *էին փաթաթվել*» (Բ, 97), «Կար հեռավոր, հեռավոր մի կապույտ ծով, // Փիրուզափայլ ջրերի կոհակներով **գանգավարս**» (Բ, 107):

Գոյականով արտահայտված հատկացուցիչը անձնավորվում է իր բառային նշանակության մեջ անձին բնորոշ հատկացություն արտահայտող բառով՝ հատկացյալով: Օրինակ՝ «Նրանց ճամփու էր դնում հանդարտած **հևքը ծովի...**» (Բ, 110), «**Արեգակի** վերջին **հայացքն** այնտեղ հանգավ» (Բ, 90) և այլն:

Գեղամ Սարյանի պոեմներում ու բալլադներում կոչակա- նով անձնավորումը հաճախ հանդիպող ոճական միջոց է: Կո- չականով անձնավորման դեպքում հեղինակը դիմում է ան- շունչ առարկաներին, որոնք կրկին հիմնականում բնության երևույթներն են: Օրինակ՝ «**Լուսանկարը**» բալլադի մի հատ- վածում հերոսուհին շրջում է ծաղկանոցում և դիմում ծաղիկ- ներին. «Գիտե՞ք, **լույս ծաղիկներ**, իմ սիրելին գնաց. // Նա կովի դաշտ գնաց սերը սրտում. // Տեսե՛լ եք դուք նրան, նրա բույրը մնաց, // Նրա հայացքն է ձեր ամեն թերթում» (Բ, 71), «-Զարթնե՛ք, ջինջ **ծաղիկներ**, չկա իմ սիրելին. // Կովի դաշ- տում ընկավ հերոսաբար... » (Բ, 77): Կամ՝ «**Քարդիների պու- րակում**» բալլադում երկինքը դիմում է զեփյուտին. «-Բամբա- սասեր դու **զեփյուտ**, // Սուրա՛, լուր տար տղային» (Բ, 80):

Անձնավորման քերականական արտահայտության մի- ջոցները նպաստել են բանաստեղծի գեղարվեստական խոս- քի ինքնատիպ գծերի դրսևորմանը:

Ընդհանրապես գրական երկերում, հատկապես չափա- ծոյում պատկերավորման ու արտահայտչական միջոցները հանդես են գալիս միասնաբար: Եվ սարյանական երկերի պատկերային համակարգը նույնպես ոճական տարբեր մի- ջոցների **ներթափանցումների** ամբողջություն է: Հաճախ անձնավորումը գործածված է փոխաբերության հետ: Երկու պատկերամիջոց կիրառվում է միասնաբար՝ համակցված միևնույն բառական արտահայտությամբ: Օրինակ՝ փոխաբե- րությունն ու անձնավորումը միաժամանակ և զուգորդված են հանդես եկել վերոհիշյալ օրինակներում, հետևյալ օրինակնե- րում՝ ևս. «Նայեց նրանց առավոտը խաղաղ ու լուռ, // Իր ծի- րանին փռեց արևը դաշտերին» (ԵԺ-1, 397), «Լիալուսինն էր

վար ցողում // Իր լույսն իբրև օրհնություն: Իսկ վեհ լեռները
հայրաբար, // Մթնում խոհուն ու անդորր, // Ասում էին կար-
ծես իրար. // –Թող սեր լինի բախտավոր...» (ՀՄՊ, 142):

Կամ՝ երբեմն համատեղ հանդես են գալիս նաև փոխա-
բերությունը, չափազանցությունն ու անձնավորումը: Օրինակ՝
«Գարնանային առավոտ» երկում Սարյանը այսպես է նկա-
րագրում գարնան մուտքը.

Հազար գույնով է նայում արևն աշխարհին

Եվ զոնգում է ուրախ մի համանվագ,

Այդ պահին է գարունը նստում իր գահին

Մեր կապուտակ, կապուտակ ջինջ երկնքի տակ

(ԵԺ-1, 216):

Կամ՝ Հոգիս **փռվեր** փողոցներում, շենքերին,

Թափանցեր նա **անդունդները ձեր սրտի,**

Անծայրածիր երկինքները ձեր հոգու (ԵԺ-1, 332):

Կարծում ենք՝ այս կամ այն ոճական հնարի առանձին դի-
տարկումը օգնում է ընկալել գրողի նպատակադրումը, գնա-
հատել լեզվամտածողությունը, աշխարհընկալումը, իսկ
պատկերների ներթափանցումները առավել մեծ չափով են
նպաստում բանատողերի նրբերանգների փոխանցմանը և
ընթերցողի երևակայության մեջ ստեղծում են կենդանի,
առարկայական պատկերներ:

Չափազանցություն: Չափազանցությունը գիտակցվում է
ոչ թե իբրև պարզորոշ դրսևորված անհավանականություն,
այլ իբրև երևույթն ընդգծելու, ակնառու դարձնելու գեղարվես-
տական եղանակ: Թեև մեծ է դրանց ոճական-արտահայտչա-
կան նշանակությունը Սարյանի ստեղծագործություններում,

սակայն չափազանցությունները մյուս միջոցների համեմատությամբ չունեն հաճախակի գործածություն: Չափազանցության միջոցով խոսքը դառնում է հակիրճ, երբեմն մի բառը փոխարինում է շատ տողերի:

Պատկերավորման այս միջոցը բացառում է երկար բացատրությունների անհրաժեշտությունը և, որ նույնպես կարևոր է, հեղինակի ասելիքը անմիջապես ընկալելի է դարձնում: Այսպես՝ «Կըզ-Կալասի» բալլադի հատվածներից մեկում Սարյանը նկարագրում է, թե ինչպես են աննկուն բանվորները խանի հրամանով ծովի մեջ կառուցում բարձրաբերձ աշտարակ: Աշտարակի կառուցման երկարատև ընթացքը, դժվարությունը հեղինակը արտահայտում է չափազանցության միջոցով. «**Քրտինքը դարձել է հեղեղ, // Խառնվել ջրերին ծովի** // Մարդիկ են ընկել ու մեռել, // Մանուկներ մատնվել սովի» (ԵԺ-2, 95):

Գեղամ Սարյանի առաջին ծավալուն երկը «Շիրակի հարսանիքը» պոեմն է (այն հեղինակը վերամշակում և զետեղում է «Միջօրե» ժողովածուի մեջ՝ «Հեքիաթ Շիրակի մասին» խորագրով): Այս պոեմում հեղինակը հեքիաթային, այլաբանական պատկերներով նկարագրում է Շիրակի ջրանցքի կառուցումը, որը այդ օրերին նշանակալից իրադարձություն էր Հայաստանում⁹⁵: Հեքիաթային պատկերների կերտմանը օգնում են չափազանցությունների հաճախակի գործածությունները: Հեղինակը որոշ չափազանցությունների միջոցով նպաստում

⁹⁵ Հեղինակը այս մասին գրում է. «...Շիրակի այդ ջրանցքը դարձել էր պոեզիայի նյութ, և շատ բանաստեղծներ ու արձակագիրներ գրում էին դրա մասին» (ԵԺ-4, 290):

է հերոսի (Շիրակը պոեմում պատկերվում է իբրև երիտասարդ մի կին) ամուսնու նկարագրությանը.

- Շիրակի մարդը հզոր է, // Հզոր է, անահ է, – ասին:
- Որ ուզի, **կկռե, կծուլի** // **Երկինքը երկրի հետ**, – ասին:
- Որ ուզի, **կքայլի աներեր, // Աշխարհը, հողագունդը ուսին** (ԵԺ-2, 14):

Սարյանի ստեղծագործություններում հաճախադեպ են նաև **հազար** բառով կազմված չափազանցությունները, որոնք առավելապես բնորոշ են ժողովրդական մտածողությանը: Օրինակ՝ «**Հազար** սրտով օրհների ես // Թե՛ քեզ, թե՛ քո զավակներին» (ԵԺ-1, 171), «Եվ պատմվեց **հազար բերան, // Հազար մարդիկ** իրար ասին, // Որ իբրև հուշ այդ պատմության՝ // Մնացել է Կըզ-Կալասին» (ԵԺ-2, 92), «Սարեր ենք բերել **հազար ու հազար**» (ԵԺ-1, 421), «Մինչև իջնի գիշերը խոր // Եվ աստղերը նայեն վար. Մինչև քարերն **հազարավոր, // Բարձեր դառնան հոգատար**» (ԵԺ-2, 40) և այլն:

3.2. Արտահայտչական միջոցներ

Կրկնություն: Սարյանի խոսքարվեստում ոճական կարևոր արժեք ունի կրկնությունը: Չափաժո խոսքում ռիթմական միավորները հիմնականում լինում են կրկնվող բառերը, որոնք դառնում են ասույթի իմաստի ու հուզարտահայտչական լարվածության կրողները, նպաստում են խոսքի հնչյունական ներդաշնակությանն ու արտահայտչականությանը, երաժշտության տարրեր են ներմուծում խոսքի մեջ⁹⁶:

⁹⁶ Տե՛ս **Կարապետյան Ա.**, Ստորոգյալի կրկնությամբ միավորյալ նախադասության ոճական նշանակությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 11, Եր., 1983, էջ 34:

Չափաճո խոսքում կրկնությունները միահյուսում են բանաստղերը. դրանց շնորհիվ մեծանում է խոսքի հուզական ներգործությունը: Գ. Սարյանը գործածում է կրկնության հետևյալ դրսևորումները՝ **նույնասկիզբ, նույնավերջ, կցուրդ, հանգույց** և այլն: Նույնասկիզբը հատկորոշվում է բանաստեղծական տան տողերի առաջին բառերի կամ բառակապակցությունների կրկնությամբ: Բանաստեղծի երկերում կան այդպիսի բազմաթիվ գործածություններ, որոնք հեղինակի խոսքին առանձին շեշտ ու երանգ են հաղորդում: Օրինակ՝

Ոչ գիշեր լիներ հիմա, ոչ անձրև տեղար երկրին,
Ոչ զեփյուռ սուրար մեղմիկ, ոչ գիշեր լիներ հիմա

(ԵԺ-1, 35):

Թվում է՝ լսում եմ ես քո շունչը,

Թվում է՝ քո ամեն մի շունչը

Թվում է՝ ինձ մոտ ես դու էլի,

Իջնում է խաղաղ այս տողերին (ԵԺ-1, 116):

Արդեն ոչ մի ծաղիկ դու չես քաղում,

Արդեն այգիներում դու չես խաղում (ԵԺ-1, 215):

Նույնավերջը նույնասկզբի հակառակ բանադարձումն է՝ բանաստեղծության կից տողերի վերջում նույն բառի կամ բառակապակցության կրկնությունը: Սարյանի երկերում վերջությային կրկնությունը մեծացնում է խոսքի հուզականությունն ու բանաստղը դարձնում ավելի երաժշտական (հիմնականում վերջությային կրկնությամբ է պայմանավորված Գեղամ Սարյանի չափածոյում երաժշտական տարրերի առկայությունը), նպաստում է հանգավորմանը, ինչպես՝

Մեր աշխարհի նոր կոկոնած վարդն **եմ գովում, լավ լսեք ինձ**,
Սիրուն շատ կա, սիրունների զարդն **եմ գովում, լավ լսեք ինձ**,
Ես մարդու մեջ ամենից շատ մարդն **եմ գովում, լավ լսեք ինձ**,
Ժողովրդի կյանքն աշխարհում քաղցր **պահեք, լավ լսեք ինձ**,
Ձախորդ օրին սրտերը ձեր կարծր **պահեք, լավ լսեք ինձ**,
Հայրենիքի պատիվը միշտ բարձր **պահեք, լավ լսեք ինձ**

(ԵԺ-1, 163):

Սարյանի երկերում հաճախադեպ է կցուրդը՝ նախորդ բանաստեղծական տողի վերջին բառի, կապակցության կրկնությունն է հաջորդի սկզբում⁹⁷: Ուշագրավ է Սարյանի «Իմ երգերը քեզ» ստեղծագործությունը, որը սկզբից մինչև վերջ կառուցված է կցուրդներով: Այսպես՝

Իմ հույզերը, օ՛, խամրում են,
Իմ մազերը ճերմակում են,
Օ՛, խամրում ու մահանում են,
Ճերմակում ու ծերանում են,
Մահանում ու մոխրանում են,
Ծերանում ու մոխրանում են,
Մոխրանում են դեռ:
Մոխրանում են, տե՛ս

Քեզ գալիքը ողջունում է,
Օ՛, մանկի՛կ, քեզ իմ ձեռքերը,
Ողջունում է ու կանչում է,
Իմ ձեռքերը, իմ հեքերը,

⁹⁷ Տե՛ս **Խլղաթյան Ֆ.**, Ոճաբանական տերմինների բառարան-տեղեկատու, Եր., 1976, էջ 50:

Օ՛, կանչում ու ճաճանչում է ,
հմ հեքերը, իմ երգերը,
ճաճանչում է, տե՛ս:
Իմ երգերը քեզ (ԵԺ-1, 82):

«Կենաց երգը» երկի հատվածներից մեկում հեղինակը գովերգում է հայրենի հողը, հողից քաղված բարիքները.

Բարի մաղթենք **մեր հողին**,
Մեր հողի ոսկի **խաղողին**,
խաղողից գինի քամողին,
Մեր հողերն ազատ պահողին (ԵԺ-1, 401):

Կրկնության տեսակներից Սարյանը գործածում է նաև **հանգույցը**, որը շարահյուսական կառույցում նույնասկզբի ու վերջույթի համատեղումն է, օրինակ՝

Ամեն մի թուփ անմահական վարդաթերթերն է **ճամփում քեզ**,
Ամեն մանուկ իր մանկական ուրախությունն է **ճամփում քեզ**
(ԵԺ-1, 318):

Մեր հայրենի ջուրն եմ **սիրել**
Մեր արևի հուրն եմ **սիրել** (ԵԺ-1, 314) և այլն:

Կրկնության այս դրսևորումը հուզական կամ գնահատողական իմաստ է հավելում լեզվական միավորների նշանակությանը, ծառայում է չափածո խոսքի հուզարտահայտչական երանգավորմանը:

Պայմանավորված գրողի նպատակով, ասելիքի բովանդակությամբ՝ կարող են կրկնվել նախադասության տարբեր անդամներ: Այսպես, եթե հեղինակը ցանկանում է շեշտադրել հատկապես գործողությունը, ապա, բնականաբար, կրկնվում

է ստորոգյալը: Սարյանի երկերում հանդիպում են ստորոգյալի կրկնությամբ ընդարձակ հատվածներ: «Հրաշալի սերունդ» պոեմի դրվագներից մեկում նկարագրվում է, թե ինչպես են գյուղի ճարտարապետներ Նորայրը և Աշխենը մեծ ոգևորությամբ պատմում իրենց երազանքի մասին: Օրինակ՝

– **Գալու ես** դու, վսեմերազ,

Իջնելու ես այս հողին...

Գալու ես դու շքեղակուռ

Գեղաքանդակ շենքերով,

Գալու ես դու լուսասփյուռ

Փողոցներում երգելով:

Գալու ես դու ինչպես մի երգ՝

Նոր հույզերով ու սիրով,

Գալու ես դու ամենուրեք

Երջանկություն սփռելով... (ԵԺ-2, 406)

Այս կրկնություններով ավելի է ընդգծվում հերոսների՝ հայրենի գյուղը կառուցելու, նորոգելու երազանքը:

Նույն պոեմի այլ հատվածում նկարագրվում է, թե ինչպես են բանվորները քանդում Սարատափ գյուղի հին տները՝ նոր շենքեր կառուցելու նպատակով: Հեղինակը կրկնությունների միջոցով ավելի տեսանելի է դարձնում այդ գործընթացը:

Քանդում էին տները հին **Քանդում էին** եռանդուն

Բանվորներն այդ առավոտ, **Քանդում էին** հիմնահատակ

Քանդում էին նրանք արագ, Քլունգներով զրնգուն

(ՀՍՊ, 73):

Ստորոգյալների կրկնությունը թերևս նպաստում է նաև բաղադրիչ նախադասությունների կապի ամրապնդմանը:

Սարյանի երկերի պարզ ու բարդ նախադասությունների մեջ կրկնությունն ունենում է տարբեր դրսևորումներ: Նշված կառույցներում կրկնության իրացման ձևերն ու նպատակները տարբերվում են:

Պարզ նախադասության մեջ կրկնության նպատակը կոնկրետ բառի իմաստի տարանջատումն է, ընդգծումն ու առանձնացումը. «Կար **հեռավոր, հեռավոր, հեռավոր** մի կապույտ ծով, // Փիրուզափայլ ջրերի կոհակներով գանգրավարս» (ԵԺ-2, 160) և այլն:

Բարդ նախադասության մեջ, բացի տվյալ բառի իմաստի ընդգծումից, կարևորվում է նաև բաղադրիչ նախադասությունների կապակցական նշանակությունը: Բարդ նախադասության մեջ կրկնությունը առավել հաճախադեպ է: Օրինակ՝

Եվ Պիգմալիոնն սկսեց մարմին տալ իր խոհերին,

Առավ ծովի փրփուրի ճերմակությունն անարատ,

Առավ հասակը նոճու երկնասլաց ու նրբին,

Առավ երկնի աստղերից նրանց հմայքը առատ

(ԵԺ-2, 218):

Ուշագրավ է, որ նախադասության մեջ կրկնությունը կարող է ստանալ իրադարձությունը, երևույթը որոշակիացնող, ճշգրտող նշանակություն: Այսպես՝ հեղինակը հիշում է մի խավար գիշեր, երբ չջակներն են սուլել, աղեկտուր ձայներ են լսվել: Այդ ամենը խոր հետք է թողել բանաստեղծի հոգում.

Ես հիշում եմ **այն գիշերը,**

Այն գիշերը ցուրտ հունվարի,

Երբ խավարը իր փեշերը

Լուռ տարածել էր աշխարհին (ԵԺ-1, 405):

Նշենք, որ Սարյանի չափածոյում իրենց յուրահատուկ դրսևորումն ունեն հատկապես այն կցուրդները, որոնք **փոխաբերացված խոսքի** չափը, հանգն ու երաժշտականությունն են ապահովվում: Երբ կրկնվող արտահայտությունը գործածվում է **փոխաբերական** նշանակությամբ, ապա ավելի է ընդգծվում, մեծանում խոսքի արտահայտչականությունը, օրինակ՝

Ես գիտեմ՝ նա կգա **սրտերի**,
Քո օրերը **բարձրանում են**,
Սրտերի վրայով կգա նա,
Բարձրանում ու շողշողում են,
Համայնական խոսուն **արտերի**
Շողշողում ու գուրգուրում են,
Արտերի վրայով կգա նա (ԵԺ-1, 282):
Գուրգուրում են քեզ (ԵԺ-1, 82):
Քո հույզերը արթնանում են,
Արթնանում են ու ծաղկում են,
Օ՛, ծաղկում են ու բուրում են,
Ու բուրում են սե՛ր (ԵԺ-1, 82):

Սարյանի չափածոյում շարահյուսական կրկնություններն ավելի շատ ծառայում են մարդկային զգացումների, տրամադրությունների ընդգծված դրսևորմանը: Այսպիսի դեպքերում շարահյուսական կրկնություններն ակնհայտորեն ունենում են ոճական նշանակություն:

Աստիճանավորում: Գեղամ Սարյանի չափածոյում տեղ է գտել նաև փոխաբերացվող կառույցների իմաստներն առավել շեշտող լեզվաոճական հնարներից ևս մեկը՝ **աստիճանա-**

վորումը, «որի դեպքում բառերի հաջորդական դասավորությամբ ընդգծվում է նկարագրվող առարկայի կամ երևույթի աստիճանական զարգացումը, սաստկացումը, որը գնալով ուժեղացնում է տվյալ արտահայտության, խոսքի իմաստը»⁹⁸: Սարյանի չափաժողում աստիճանավորման օրինակները հաճախադեպ չեն: Սարյանի երկերում ոճական արժեք ունի հատկապես բարձրացող աստիճանավորումը: Դրա կիրառության ժամանակ ընդգծված բառերից վերջինը նախորդի իմաստը առանձնացնում է, սաստկացնում: «Մի պատկերից անմիջապես սկիզբ է առնում մեկ ուրիշը, որը խորացնում և համալրում է ընդհանուր բանաստեղծական պատկերի դիմանկարը և զուգահեռաբար նախորդի տրամաբանական շարունակությունն է դառնում»⁹⁹: Օրինակ՝ «Երկա՛ր, երկար տառապեց ու լաց եղավ իր հոգում, // **Օրեր** անցան, **շաբաթներ**, մինչև **տարին** լրացավ...» (ԵԺ-2, 163), «Հյուսել է ձեր քայլերից նա **օր**, **ամիս** ու **տարի**...» (ԵԺ-1, 221), «Այդ ուժի տակ հազար անիվ // **Ծիծաղում են, խնդում, թնդում**» (ԵԺ-1, 254), «Ննջի՛ր, անուշ իմ տղաս, // Արթուն քեզ եմ օրորում, // Որ դու **ծաղկես, մեծանաս**, // Կյանքի բոլոր բովերում, // **Հզորանաս, գորանաս** // Գալիքի նոր օրերում» (ԵԺ-1, 404), «Որոտում էին ամպերն ահարկու, // **Ճայթում, ճարճատում, դըղրդում էին**» (ԵԺ-2, 69), «Մի տեղ մետաղ են սղոցում // **Աղմուկ, շոինդ ու շառաչ...**» (ԵԺ-2, 75) և այլն:

⁹⁸ **Եզեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2003, էջ 365:

⁹⁹ **Կարապետյան Գ.**, Բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքը Հ. Շիրազի պոեզիայում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 11, նոյեմբեր, Եր., 1983, էջ 58:

Գրողը իր երկերում հաճախ է հիշում իրանում թողած տունը, որդիական երախտագիտության զգացումով է վերհիշում օտար երկրում մնացած մորը: Այսպես՝ «Ծառերը» երկում Սարյանը նորից մտովի տեղափոխվել է Թավրիզ:

Մեր հին տանն եմ կրկին, մեր հին բակում,
Ծաղկել են ծառերն առաջվա պես.
Ծաղկել՝ բայց չեն խշշում, այլ **հեկեկում**,
Հեծկլտում են նրանք իմ դեմ կարծես...
Ծանոթ ծայներ այնտեղ չեմ լսում ես,
Մայրս ընդառաջ դուրս չի գալիս... (ԵԺ-1, 234)

Այս աստիճանավորմամբ հեղինակը արտահայտում է իր հոգեկան ապրումները, հույզերը, նաև մոր անսպառ սպասումը, որը փոխանցվել է ծառերին:

Աստիճանավորումը հիմնականում գործածվում է հեղինակի խոսքում, օգնում է նրա հոգեվիճակի բացահայտմանը կամ ուղղակի ընդգծում այս կամ այն միտքը:

ՄԱՍ 4. ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆԻ ՊՈԵՄՆԵՐԻ ՈՒ ԲԱԼԼԱԴՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱԾԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղամ Սարյանի ստեղծագործական աշխատանոցը ուսումնասիրելիս կարևորել ենք հիմնականում ձեռագրերում եղած լեզվական, ոճական, արտահայտչական փոփոխությունները: Այդ փոփոխությունները ակնառու են դառնում ստեղծագործությունների ձեռագրերն ու տարբեր թվականներին լույս տեսած ժողովածուները համեմատելիս: Մեզ հատկապես հետաքրքրում են ձեռագրերում կատարված հեղինակային ուղղումները:

Այս տեսանկյունից ուշագրավ են Ս. Մելքոնյանի հետևյալ տողերը. «Միայն գրական վարպետությանը որևէ կարևորություն չտվողը կարող է ստեղծագործության վրա հեղինակի կատարած լեզվաոճական բնույթի աշխատանքին երկրորդական նշանակություն տալ կամ բոլորովին ժխտել դրա կարևորությունը՝ գտնելով, որ բառի վրա կատարած աշխատանքը կապ չունի ստեղծագործության արտահայտչականության հետ»¹⁰⁰:

Գեղամ Սարյանը այն գրողներից է, որոնք տևական մշակման են ենթարկել իրենց երկերը նախքան հրատարակելը:

Արևելահայ հեղինակներից իրենց ստեղծագործությունների նկատմամբ առավել ընդգծված քննադատական վերաբերմունք ունեցել են հատկապես Հ. Թումանյանն ու Վ. Տեր-

¹⁰⁰ Մելքոնյան Ս., Հ. Թումանյանի պոեզիայի լեզուն և ոճը, Եր., 1969, էջ 135:

յանը: Վերջինս ոչ միայն անընդհատ արտագրել ու մաքրագրել է իր բանաստեղծությունները, այլև կատարել է լեզվաոճական բնույթի կարևոր փոփոխություններ, բայց ինչպես գրել է Պ. Սևակը. «Վահան Տերյանը, դժբախտաբար, չի սիրում խոսել իր գրական աշխատանքներից ու լաբորատորիայից, իսկ խոսելիս՝ այնքան իմիջիայլոց, կարծես թե դա չէ իր կյանքի գլխավոր գործը: Տերյանական հայտնի խստապահանջության յուրովի անդրադարձումն է դա»¹⁰¹:

Ի տարբերություն Վ. Տերյանի՝ Հ. Թումանյանը մեծ ոգևորությամբ ու համոզիչ մեկնաբանություններով տարբեր առիթներով (հիմնականում իր ընկերներին ուղղված նամակներում) գրել է իր ստեղծագործական մշակումների մասին: Հ. Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանոցը հանգամանորեն ուսումնասիրել են Ս. Մելքոնյանն ու Զ. Ավետիսյանը¹⁰², որոնք առանձնակի կարևորություն են տալիս գրողի ստեղծագործական աշխատանոցի հետազոտմանը: Գեղարվեստական լեզվի քննությունը սերտորեն առնչվում է այնպիսի կարևոր հարցերին, ինչպիսիք են գրողի գաղափարական մտահղացումը, հերոսների հոգեբանությունն ու խոսքի անհատականացումը, հեղինակի վերաբերմունքի դրսևորումը, խոսքի պատկերավորության-արտահայտչական եղանակները և այլն: «Այդ բոլորի լուծման լավագույն եղանակը,– գրում է Ս. Մելքոնյանը,– դրանք իրենց սաղմնավորման, ստեղծման պրոցեսում ուսումնասիրելն է»¹⁰³:

¹⁰¹ Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 5, Եր., 1974, էջ 60:

¹⁰² Տե՛ս Ավետիսյան Զ., Թումանյանի ստեղծագործական լաբորատորիան, Եր., 1973:

¹⁰³ Մելքոնյան Ս., Հ. Թումանյանի պոեզիայի լեզուն և ոճը, Եր., 1969, էջ 14:

Գրողների ստեղծագործական աշխատանքի տեքստաբանական ուսումնասիրության տեսանկյունից առանձնահատուկ է Յու. Ավետիսյանի՝ արևմտահայ բանաստեղծների՝ Պետրոս Դուրյանի, Միսաք Մեծարենցի, Դանիել Վարուժանի ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական քննությանը նվիրված մենագրությունը։ Հեղինակային մշակումների տեքստաբանական վերլուծությունները կարևորելով՝ Յու. Ավետիսյանը կատարում է ուշագրավ մի դիտարկում. «Գրողի ստեղծագործական աշխատանոցի ուսումնասիրությունը մեծ չափով օգնում է բացահայտելու գրողի գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունները, ճշգրտելու այս կամ այն երկի ստեղծագործական պատմությունը։ Բացահայտվում են աշխարհընկալման նոր որակներ ու սկզբունքներ, հաստատվում և ամրապնդվում են գրողի նկարագրին բնորոշ գույներ ու նրբերանգներ»¹⁰⁴։

Ռուս լեզվաբանական գրականության մեջ տեքստաբանության հարցերը առավել կարևորվել են դեռևս 1964 թ.։ Դ. Լիխաչովը նշել է, որ տեքստի ստեղծման պատմության ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս թափանցել գեղարվեստական ստեղծագործության խորքը¹⁰⁵։

Ռուս մեծանուն գրողներից շատերի ստեղծագործական աշխատանքն արժանացել է տեքստաբանական ուսումնասիրության։ Այս տեսանկյունից թերևս առանձնահատուկ է Մ. Գորկու ստեղծագործության ուսումնասիրությունը¹⁰⁶։

¹⁰⁴ Տե՛ս **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծների ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական վերլուծություններ, Եր., 2012, էջ 4։

¹⁰⁵ Տե՛ս **Лихачёв Д.**, Текстология: Краткий очерк, М., 1964, էջ 5։

¹⁰⁶ Տե՛ս **Прохоров Е.**, Текстология художественных произведений М. Горького, М., 1983։

Ե. Պրոխորովը գրում է. «Տեքստաբանության մեջ ուսումնասիրվում են գրողի կյանքի և ստեղծագործության բոլոր կողմերը. այդ թվում՝ նաև լեզվի և ոճի հարցերը»¹⁰⁷:

Սարյանի ձեռագրերը պահվում են Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում: Գ. Սարյանի ձեռագրերի հարուստ աշխարհը բազում չափումնասիրված շերտեր է պարունակում: Այն իր ընդգրկմամբ բավականին ընդարձակ է ու հետաքրքիր: Բանաստեղծի ստեղծագործական լաբորատորիայի ուսումնասիրության համար հիմնական աղբյուրներն են՝ հեղինակի ձեռագրերը¹⁰⁸, պոեմների ու բալլադների հրատարակված ժողովածուների մի քանի տարբերակները¹⁰⁹, հոդվածները, նամակները և այլն:

Բազմաթիվ են բանաստեղծի երկերի հրատարակությունները, նրա ստեղծագործության մասին գրված աշխատությունները: Սակայն մինչև այժմ առանձին ուսումնասիրության նյութ չի դարձել Գեղամ Սարյանի ստեղծագործական աշխատանոցը, որտեղ կան հետաքրքիր լեզվաոճական իրողություններ:

Հեղինակի տևական մշակումները հիմնականում ունեն երկը կատարելագործելու նպատակադրում: Ընդ որում, դա արտահայտվում է ոչ միայն նրա վերջին շրջանի (1955-1965-ական թթ.) գործերում, այլև հների վերամշակման, առանձին տողերի ու բառերի հղկման, փոփոխման աշխատանքներում:

¹⁰⁷ Տե՛ս **Прохоров Е.**, Текстология художественных произведений М. Горького, М., 1983, էջ 3:

¹⁰⁸ Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Ս.-ի ֆոնդ, թիվ 42-315:

¹⁰⁹ Տե՛ս **Սարյան Գ.**, Բանաստեղծություններ, Եր., 1940, էջ 151-267, Բալլադներ, Եր., 1957, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Եր., 1969:

«Շիրակի հարսանիքը», «Հրաշալի սերունդ», «Իրանի» պոեմների ձեռագրերը ենթարկվել են արմատական վերամշակումների:

Պոեմների ու բալլադների ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Սարյանն իր երկերում եղած լեզվաոճական անհարթությունները հղկել է, մշակել, երբեմն վերաշարադրել: Կան գործեր, որոնց նախնական շարադրանքը զգալիորեն տարբերվում է վերջնական խմբագրումից: Նշենք նաև, որ առավել հետաքրքիր ու կարևոր է հատկապես այն պոեմների ու բալլադների ուսումնասիրությունը, որոնք ունեն մշակման, տևական աշխատանքի մի քանի տարբերակներ: Ինչպես գրում են որոշ հետազոտողներ, արդյունավետ է երկի մշակումների, տարբերակների ուսումնասիրությունը, երբ այն հանգամանալից ու համակարգված է կատարվում, ապա քննական միտքն առավել պարզ է դիտարկում վերջնական մշակման մեջ հանդիպած ամենատարբեր փոփոխությունները, տատանումներն ու առնչությունները: Դրանք օգնում են ավելի որոշակիորեն տեսնելու վերջնական տարբերակին բնորոշ առանձնահատկությունները¹¹⁰:

Մեկ այլ հեղինակ կարևորում է հատկապես բառերի իմաստային փոփոխությունների դերը գրողի ստեղծագործական մշակումների տարբերակներում¹¹¹:

Սարյանն իր մշակումների տարբերակները անվանել է «սևագրություններ» և դասակարգել է թվային հաջորդականությամբ: Երբ թերթում ենք դրանք, համոզվում ենք, որ նա

¹¹⁰ Տե՛ս Weller Rene, Warren Austin, Theory of literature, New York, 1956, էջ 79:

¹¹¹ Տե՛ս Bowers F., Textual and literary criticism, N. Y. -London, 1966, էջ 11:

գրել է դժվարընթեռնելի ձեռագրով, անփութորեն, նորից ու նորից արտագրել է սևագիր օրինակները: Պոեմների և բալլադների ձեռագրերում կատարվել են անթիվ ջնջումներ, ուղղումներ: Բանաստեղծը թանաքի թավ շերտի տակ թողել է ոչ միայն առանձին բառեր, այլև ամբողջական նախադասություններ: Այդ ամենը անհասկանալի է դարձնում գրողի նախական մտահղացումները:

Սարյանի անսպառ աշխատասիրության մասին տեղեկանում ենք նրա արխիվի լրացուցիչ նյութերից, որտեղ «անհայտ» հեղինակը գրում է հետևյալը. «Գեղամ Սարյանը մինչև 1935 թիվը պաշտոնավարում էր չորս տեղ: Նա գիշերները այնքան էր աշխատում, որ առավոտյան երբեմն խմբագրություն չէր գնում՝ ասելով, որ հրաժարվում է իր 2 ռուբլուց, որ կարողանա մի քիչ քնել: Շատ անգամ այնքան էր աշխատում գիշերները, որ երբ ես արթնանում էի աշխատանքի գնալու, նա նստած գրում էր, սենյակը ամբողջությամբ ծխով լցված»¹¹²:

Սարյանի պոեմների ու բալլադների ստեղծագործական մշակումներում ոչ միայն տարբեր են լեզվական, ոճական բնույթի փոփոխությունները, այլև շատ բազմաբովանդակ են, մի հանգամանք, որ չի կարող որոշակի դժվարություններ չառաջացնել այդ ամենը խմբավորելու և ներկայացնելու համար:

Հեղինակային մշակումներում կան տարբեր փոփոխություններ, որոնք կատարվել են ինչպես բանաստեղծի բովանդակությունը առավել հարստացնելու, այնպես էլ խոսքի հան-

¹¹² Գրականության և արվեստի թանգարան, Գեղամ Սարյանի ֆոնդ, արխիվի լրացուցիչ նյութեր, ցուցակ 2, թիվ 220, էջ 2:

գավորումը, սեղմությունը, բարեհնչությունը ապահովելու նպատակով: Չափն ու հանգը կից տողերի հետ պահպանելու համար բանաստեղծը դիմել է առանձին բառերի հոմանշային հարմար տարբերակների ընտրությանը: Փոփոխությունների են ենթարկվել նաև որոշ քերականական (շարադասական) իրողություններ: Փոխվել են նաև որոշ երկերի վերնագրեր: Սակայն նշենք՝ միշտ չէ, որ հնարավոր է դառնում ճշգրտորեն բացահայտել Սարյանի կատարած փոփոխությունների նպատակը:

Գեղամ Սարյանը հմտությամբ է գործածում բառերի իմաստային բոլոր նրբերանգները: Հեղինակային մշակումներում զգալի տեղ են գրավում գեղարվեստական խոսքի կատարելագործմանը նպաստող փոփոխությունները: Փորձել ենք այդ փոփոխությունները մեկնաբանել՝ հաշվի առնելով բանաստեղծի ստեղծագործությանը, հուզաշխարհին բնորոշ իրողությունները: Այդ փոփոխությունների կարևորությունը երևում է միայն տվյալ խոսքաշարում, տվյալ երկի ամբողջականության մեջ: Օրինակ՝

«**Դեպի կառափնարան**» բալլադի առաջին սևագրության մեջ կան էական փոփոխություններ: Այդ երկում Սարյանը պատկերում է երկու հարյուր հայ մտավորականների ողբերգական ճակատագիրը, որոնց մեջ էին հանճարեղ Կոմիտասը, Վարուժանն ու Սիամանթոն.

Այստեղ էին նրանք... Վարուժանը խոհուն,
Սիամանթոն՝ հայացքն ուղղած դեպի եթեր,
Եվ ո՞վ գիտի թե **այդ պահին** ի՞նչ էր խորհում
Կոմիտասը՝ հոգում պահած բազում երգեր...

Հեղինակը նախնական տարբերակի մեջ **թե այդ պահին** արտահայտությունը փոխել է **արդյոք** բառով, որի կրկնությանմբ ավելի է սաստկացրել հերոսի մտորումի նկարագրությունը.

Եվ ո՞վ գիտի **արդյոք, արդյոք** ի՞նչ էր խորհում
Կոմիտասը՝ հոգում պահած բազում երգեր...

Մշակումներ կատարելիս Սարյանը վերափոխել է նկարագրությունները, ավելի խորացրել է փոխաբերության իմաստը: Այսպես, նույն բալլադի նախնական տարբերակում գրել է.

Փռվեց ծովի վրա **իրիկնաժամ ահեղ**
Վերջալույսի վերջին շողերն այդտեղ **հանգան**
Գողգոթայի նման իր լռությամբ դաժան
Կանգնել էր ափի մոտ խորհրդավոր մի նավ:
Մշակման արդյունքում դարձրել է՝
Փռվեց ծովի վրա **ահեղ իրիկնաժամ,**
Արեգակի վերջին հայացքն այնտեղ **հանգավ,**
Գողգոթայի նման իր լռությամբ դաժան
Կանգնել էր ափի մոտ խորհրդավոր մի նավ:

Բառային փոփոխության միջոցով երկրորդ տողում ստեղծվել է փոխաբերություն, իսկ քերականական փոփոխությունը (հանգան=>հանգավ) նպաստել է բանատողերի հանգավորմանը: Գրողին հաջողվում է այս փոփոխությամբ վերստեղծել այդ տխուր պատմության ամբողջ ողբերգությունը. արեգակի վերջին հայացքը խորհրդանշում է հայ մտավորականների անխուսափելի մահը:

Winnipeg - Winnipeg

Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people

Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people

Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people

Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people

Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people

Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people
Winnipeg for the State and the people

«**Երգիչ Սալվարին**» բալլադի մի դրվագում նկարագրվում է, որ երգիչ Սալվարին Նադիր շահի պալատից մոայլված գնում է տուն: Նրա կինը հարցնում է տխրության պատճառը: Այս բալլադի երկրորդ սևագրության մեջ հետաքրքիր են հենց այդ տողի վերամշակումները.

«Ինչո՞ւ ես դու տխուր այդպես => Ասա, այդ ինչ թախիծ է, որ իջել է քո աչքերին => Ասա, քեզ ի՞նչն է վրդովել՝ մթագնելով քո հոգին => Գուցե քո սի՞րտն է հրդեհվում մի զույգ այրվող աչքերում, // Եվ նրա ծուխն է թուխսպի պես իջել քո ջինջ հայացքին...»

Գեղամ Սարյանին հաջողվել է մի քանի փոփոխություններից հետո ստեղծել փոխաբերական ինքնատիպ պատկերներ:

Բառի փոխաբերական նշանակությունը խտացնելու, խոսքի արտահայտչականությանը նպաստելու նպատակով են կատարվել հետևյալ փոփոխությունները.

«Թարթիչներից լույս է **ծորում**» => «Թարթիչներից լույս է **կաթում**», «Դուռն են ծեծում... **արթնացավ** նա» => «Դուռն են ծեծում...**դողում է** նա», «Եվ համբավն այդ **հողմասուրաց** ծավալվեցավ քաղաքում» => «Եվ համբավն այդ **ահագնաձայն** ծավալվեցավ քաղաքում», «**Հեռվում՝** ծովը փրփրած» => «**Ընկերը՝** ծովը փրփրած», «Եվ **հուր վառվեց** երիտասարդ աչքերում» => «Եվ **կրակ ցուլաց** երիտասարդ աչքերում»:

Յուրաքանչյուր գրողի համար կարևոր է գտնել դիպուկ բառը և հասնել առավելագույն արտահայտչականության: Այս սկզբունքով է Սարյանը մշակել իր գրած երկերը: Ձեռագրերում հանդիպում են բառային, իմաստային ճշգրտման տեղին շտկումներ: Օրինակ՝

Այդտեղ էին նրանք... Այդ չարագույժ նավում,
Հայոց **արվեստների** վարպետները բոլոր:

Հեղինակը դարձրել է՝ Հայոց **քնարների** վարպետները բոլոր:

Առաջին տարբերակում կա որոշակի իմաստային անհարթություն: **Արվեստներ** բառը առավել լայն իմաստ ունի, ընդգրկում է նաև արվեստի տարբեր բնագավառների ներկայացուցիչների, մինչդեռ հեղինակը այդ բազմությունից առանձնացնում է միայն Դանիել Վարուժանին, Սիամանթոյին, Կոմիտասին: Սարյանը մշակված տարբերակում **արվեստներ**-ը փոխարինել է **քնարներ** բառով, որը նշանակում է **բանաստեղծական ձիրքի՝ տաղանդի խորհրդանիշներ**¹¹³, **վարպետներ**: Այս փոխված բառը թերևս ավելի բանաստեղծական է և համոզիչ:

Նույն բալլադի հետևյալ հատվածի նախնական տարբերակը եղել է.

Եվ ո՞վ գիտի արդյոք աչքերն ուղղած ջրին՝
Ի՞նչ խոր **մտքեր** էին պաշարել նրան,
Որոնք նրա հոգին վշտով լցնում էին,
Մթնշաղին ծովի շշուկների նման...

Հեղինակը վերջնական տարբերակում **մտքեր** բառը (բառաձևը) փոխարինել է **հույզեր** բառով (բառաձևով), որը ավելի ազդեցիկ է դարձնում նկարագրությունը՝ Կոմիտասի հոգում կատարվող փոթորկումը: Պարզ է, որ միտքը մտածելու, դատողություն անելու կարողությունն է, իսկ հույզը հենց հո-

¹¹³ Տե՛ս **Աղայան Է.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, հ. 1, Եր., 1976, էջ 141:

գեկան ապրումն է, զգացմունքը, նաև ունի ալեկոծության իմաստ:

Հետաքրքիր են նաև նախնական տարբերակներում կատարված հետևյալ ուղղումները:

Երգում էր նա... Եվ այդ // **ամեն ամեն սրտից** // **վշտամորմոք, տխուր** // հառաչանք էր պոկում => Երգում էր նա... **Եվ ափին կանգնած ժողովրդի սրտից աղոթածայն հառաչանք էր պոկում:**

Առաջին փոփոխությունն ունի մասնավորը ընդհանրացնելու նշանակություն: Իսկ **վշտամորմոք, տխուր** բառերի փոխարինելը **աղոթածայն** բառով է՛լ ավելի տպավորիչ է դարձնում երգելու պահի նկարագրությունը:

Կամ՝ Եվ **մղկտաց ցավից** բազմությունը ափին => Եվ **խուլ տնքաց** բազմությունը ափին:

Մշակման արդյունքում ստեղծվում է տեսարանի իրական նկարագրություն:

Արդեն նշել ենք, որ Գ. Սարյանի 1920-1930-ական թվականների ստեղծագործություններում առանձնակի տեղ են գրավում արևելյան թեմաներով գրված պոեմներն ու բալլադները:

Արևելքին անդրադառնալը Սարյանի համար օրինաչափ էր նախ այն պատճառով, որ բանաստեղծը լավ գիտեր Արևելքը, և հետո դա առատ նյութ էր տալիս հակադրելու միմյանց երկու կյանք, երկու աշխարհ. այն, ինչ թողել էր բանաստեղծը, և այն, ինչով ապրում էր ներկայում:

Արևելյան մի շարք պոեմներ ունեն սևագիր տարբերակներ, որոնց մեջ առկա են հեղինակային տարաբնույթ փոփոխություններ. դրանք նպաստել են հատկապես գեղարվես-

տական խոսքի կատարելագործմանը: Այսպես՝ Իրանի շարքից «Դելֆրոշ և Էլ-Նուրի» բալլադի առաջին ինքնագրում հեղինակը գրել է.

Քո հայացքից **նվազ** սիրտս

Մի պարտեզ է ամայի:

Բանաստեղծը զգացել է, որ **նվազ սիրտ** բառակապակցությունը առանձնապես հուզական մեծ ազդեցություն չի թողնում, չի արտահայտում սիրահար սրտի ողջ սպասումը: Ուստի այս փոփոխությունը միանգամայն արդարացված է:

Դարձրել է՝ Քո հայացքից **կարոտ** սիրտս

Մի պարտեզ է ամայի:

Այս բալլադում կան հատվածներ, որոնք հեղինակը ամբողջությամբ ջնջել է:

Նախնական տարբերակ

Էլ-Նուրին ես ճանաչում եմ,

Որդին ես մեր բրուտի,

Բայց սիրել եմ ու կանչում եմ

Ես մի ուրիշ իգիթի...

Այս նույն հատվածի երկրորդ տարբերակը ևս ջնջել է և թողել է միայն երրորդը՝ նորից որոշակի շտկումներով:

Նախնական տարբերակ

–Դու **թափառական** => **շրջմուլիկ** Էլ-Նուրին ես,

Լավ է հանգիստ գնա տուն,

Դու ջահել ես, դու սիրուն ես,

Բայց օտար ես իմ հոգուն:

Այս քառատողում **թափառական** բառի փոխարեն հեղինակը գրել է **շրջմոլիկ**, իսկ դրան հաջորդող հատվածում **շրջմոլիկ** բառը փոխարինել է **կեղծավոր** բառով, որն ունի կրկնությունից խուսափելու նպատակ:

Մշակված տարբերակ

Դու **կեղծավոր** էլ-Նուրին ես,
Եվ սեր չկա քո սրտում,
Դու խաբում ես, թե սիրում ես,
Քո սիրույն չեմ հավատում...

Այդ բառերի փոփոխությամբ արտահայտվում են նաև հերոսուհու վերաբերմունքի տարբեր դրսևորումներ:

Գեղամ Սարյանի ստեղծագործական աշխատանոցի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու, ճշգրտելու պոեմների, բալլադների ստեղծագործական պատմությունը, որը ոչ պակաս նախապայման է տվյալ երկը քննելու և վերլուծություններ անելու համար: Առավել հետաքրքիր է, երբ հենց հեղինակն է բացահայտում այդ պատմությունները: Սարյանը վերը նշված բալլադի ստեղծման մասին գրում է. «Քննադատներից ոմանք կարծում են, որ այս բալլադի նյութը ժողովրդական է, և ես մշակել եմ: Մինչդեռ դա ոչ մի ժողովրդական հիմք չունի: Այդ միանգամայն ինքնուրույն բալլադ է»¹¹⁴:

«Իրանի» շարքից «**Երգիչ Սավարին**» բալլադն ունի ինքնագրերի չորս օրինակ: Առաջին ու երկրորդ սևագրությունների մեջ կան գրեթե հիմնովին փոխված հատվածներ: Եղել է՝

¹¹⁴ ԳԱԹ, Գեղամ Սարյանի ֆոնդ, արխիվի լրացուցիչ նյութեր, ցուցակ 2, թիվ 62, կարևոր բացատրությունների տեսրակ, էջ 4:

Նզովք եմ ես կարդում նրան, **արքա**, ով այս աշխարհում
Հոգում խորունկ գաղտնիքը խոր կվստահի իր կնոջ,
Նա **սիրելով** թե **նենգությամբ դավելով** իր սիրտը բաց է
անում

Եվ իմանում գաղտնիքն այդ արդեն աշխարհին ամբողջ:

Դարձրել է՝

Նզովք եմ ես կարդում **հավետ**, նրան՝ ով այս աշխարհում
Սրտում պահած գաղտնիքը խոր կվստահի իր կնոջ,
Կինը սիրուց կամ սարսափից իր սիրտը բաց է անում
Եվ իմանում գաղտնիքն այդ արդեն աշխարհին ամբողջ:

Այս փոփոխությունները կատարվել են որոշակի խոս-
քային անհարթություններ ուղղելու համար: Նախնական
տարբերակի երկրորդ տողի **խորունկ** բառի փոփոխությունը
ունի նմանահնչությունից խուսափելու նպատակ՝ **խորունկ
գաղտնիքը խոր** => **սրտում պահած գաղտնիքը խոր**:

Այս փոփոխությամբ է պայմանավորված նաև տողի սա-
հուն արտասանությունը:

Նույն բալլադի առաջին սևագիր տարբերակի մեջ հեղի-
նակը կատարել է հետաքրքիր բառընտրություն.

Ու փսփսուքը ծայր առավ, դարձավ շշուկ, դարձավ ձայն,
Ու մարդուց մարդ ու տնից տուն դարձավ արդեն աղաղակ,
Որոտ դարձավ հետզհետե թնդաց քաղաքը համայն

Ու երբ Նադիր շահին հասավ՝ դարձավ **վառող** => **հրդեհ**
=> **սարսափ** => **ցասում ու կրակ**:

Հեղինակին հաջողվում է փսփսուքի աստիճանական
զարգացումը (**փսփսուք** => **շշուկ** => **ձայն** => **աղաղակ** =>

որոտ) հասցնել վերջնակետին, այնուհետև **վառող** => **հրդեհ** => **սարսափ** => **ցասում ու կրակ** տարբերակներից ընտրում է **ցասում ու կրակ**-ը, որն ամբողջացնում է պատկերը, նկարագրությունը:

«**Փառքի տաճարը**» բալլադի առաջին սևագրության մեջ կա իմաստային անճշտության օրինակ, որը հեղինակը ուղղել է: Եղել է՝

Եվ գնաց նա **մտորելու** շքեղ ձև
Ընտիր քարեր հայրենական լեռներում
Գույներ, զարդեր և արծիվներ սրաթև,
Որ անմոռաց մնան հավերժ դարերում:

Ինչպես պարզ երևում է, առաջին տողից սկսվում է իմաստային անհարթությունը (**մտորելու** ընտիր քարեր հայրենական լեռներում): Հեղինակը մշակման ժամանակ **մտորել** բառը փոխարինել է **որոնել** բառով, որը համապատասխանում է ամբողջ խոսքաշարի իմաստին.

Եվ գնաց նա **որոնելու** շքեղ ձև
Ընտիր քարեր հայրենական լեռներում...

Ակնհայտ է, որ Սարյանը խուսափում է բառային կուտակումներից: Բանաստեղծին հաճախ է հաջողվում գեղարվեստական պատկեր ստեղծել մեկ բառով: «Գեղարվեստական խոսքի գեղեցկությունը, արտահայտչականությունը,– ինչպես գրում է Հ. Հարությունյանը,– ոչ թե բառերի քանակով են պայմանավորված, այլ բառի տեղին գործածությամբ»¹¹⁵:

¹¹⁵ Հարությունյան Հ., Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 95:

Այսպես, նույն բալլադի մեկ այլ մշակման մեջ կա հետևյալ օրինակը.

Հասավ նրա ականջին մեղմ, մեղմ մի երգ

Եվ հնչյունները **հուզաթաթավ, հեծկլտացող** քնարի:

Բանաստեղծը այս երկուսից ընտրել է վերջինը, որով ցանկացել է ավելի տպավորիչ դարձնել քնարի հնչյունների ազդեցությունը:

Գրեթե բոլոր մշակումներում հեղինակը **տխուր** բառը փոխարինել է այլ բառերով: Կարելի է ասել, որ այդ բառի փոփոխությունը պայմանավորված է բանաստեղծի նախասիրությամբ: Օրինակ՝ «Եվ արթնացավ հոգին **տխուր** => **մռայլ**, սիրտն ամպոտ», «**Տխուր** => **Անհաղորդ** կանգնել էր իշխանն ինչպես ավեր մի դղյակ»:

Մշակումներում գրեթե միշտ **սիրտ** բառը փոխարինված է **հոգի** բառով: Կարծես հեղինակը չի կարողանում կողմնորոշվել, գտնել, թե որ բառի արտահայտած իմաստն է ավելի ընդգրկուն, որ բառն է առանձնապես հուզական մեծ տպավորություն թողնում:

Եվ ծովն էր նրա լույս **հոգու** => **սրտի** => **հոգու** մեջ փոթորկվում

Եվ բազմաթիվ սրտեր նրա հետ միասին:

Կամ՝ Իսկ քո **սիրտը** => **հոգին** աղոթում է:

«**Դրաստամատը**» բալլադը Սարյանի այն գործերից է, որի ստեղծագործական պատմությանը անդրադարձել է հեղինակն իր գրառումներում: Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմությունից» Դրաստամատի վերաբերյալ հատվածը

գրելու, վերամշակելու մտահղացումը Մամիկոն Գևորգյանինն է եղել, որը չափազանց սիրել է այդ պատմությունը: «Նա այդ պատմություն չէր համարում, այլ գեղարվեստական գրականություն»¹¹⁶, – հիշում է Գ. Սարյանը:

Պահպանվել են բալլադի սևագիր ու մաքրագիր բնօրինակները: Հեղինակը մաքրագիր տարբերակում նույնպես փոփոխություններ է կատարել: Այսպես, սկզբում գրել է.

Գինու գավերն էին լցվում ու դատարկվում,
Եվ **հողի** մեջ գինու բույրն էր հայրենական:

Զարմանալի է, որ այս իմաստային անճշտությունը հեղինակը սկզբում չի նկատել: Նկարագրությունից պարզ է դառնում, որ գինու գավերն էին լցվում ու դատարկվում, և գինին խմելիս պետք էր զգալ հողի բույրը, այլ ոչ թե հակառակը: Փոփոխության արդյունքում ստեղծվել է իրական պատկեր:

Մշակված տարբերակ

Գինու գավերն էին լցվում ու դատարկվում,
Եվ **գինու** մեջ **հողի** բույրն էր հայրենական:

Նույնպիսի իմաստային ճշգրտում կա «Սայաթ-Նովան» պոեմի ինքնագրում: Այսպես՝

Եվ **արցունքը** => **լացը** զսպելով խնջույքը թողեց Աննան,
Ու գնաց՝ մենության մեջ իր վիշտը հեկեկաց:

Այս փոփոխությունը ևս նպաստել է խոսքի ճշգրտությանը, իրական պատկեր ստեղծելուն: **Արցունքը զսպել** արտա-

¹¹⁶ ԳԱԹ, Գ. Սարյանի ֆոնդ, Կարևոր բացատրությունների տետրակ, արխիվի լրացուցիչ նյութեր, էջ 15:

հայտությունը համոզիչ չէ (**արցունքը հոսում է**), իսկ լացը զսպել հնարավոր է:

Գրողների ստեղծագործական լաբորատորիայի բազմազան բաղադրիչներին անդրադառնալով՝ Յու. Ավետիսյանը գրում է. «Այդ բաղադրիչներից մեկն էլ տեքստի ստեղծագործական մշակման ընթացքում կատարված լեզվաոճական փոփոխություններն են՝ լեզվական միջոցների ընտրությունը: Երկի գեղարվեստական համակարգը քննության առարկա է դառնում զուգահեռաբար, այնքանով, որքանով առնչվում է լեզվաոճական կառուցվածքին՝ որպես շարադրանքի ընդհանուր բաղադրատարր»¹¹⁷:

Հեղինակային մշակումներում Գեղամ Սարյանը կատարել է նաև ոճական-արտահայտչական բնույթի որոշ փոփոխություններ, որոնք բանաստեղծի ստեղծագործական աշխատանոցի կարևոր մասն են:

Լեզվաբանները նշում են, որ սերտ առնչության մեջ լինելով բառընտրության ու խոսքի բովանդակության ինչ-ինչ կողմերի հետ՝ բաղաձայնույթը ոչ միայն ստեղծում է բազմաձայնություն, այլև նպաստում է ձայնապատկերի կառուցմանը, ընթերցողի ուշադրությունը հոգեբանորեն կենտրոնացնում է այս կամ այն մտքի կամ գեղարվեստական պատկերի վրա¹¹⁸: Գ. Սարյանի երկերում բաղաձայնույթը պատկերի ստեղծման խթան չի դարձել:

¹¹⁷ **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծների ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական վերլուծություններ, Եր., 2012, էջ 3-4:

¹¹⁸ Տե՛ս **Զաքարյան Հ., Ավետիսյան Յու.**, Ոճագիտություն: Տեքստագիտություն: Հայոց լեզվի պատմություն, Եր., 2018, էջ 17:

Ինչպես արդեն երևաց նախորդ մի քանի օրինակներից, վերամշակումներ կատարելիս գրողը մշտապես ձգտել է հասնել խոսքի առավելագույն բարեհնչունության, հրաժարվել է նաև անհարկի նմանահնչությունից: Օրինակ՝ «**Իրանի**» պոեմի առաջին հրատարակության մեջ գրված է.

Ու զայրույթը՝ **վանդակած վագրի** նման մոլեգին՝

Նրա կրծքի **վանդակին** դադար չի տալիս¹¹⁹:

Նախ **վանդակած** ու **վանդակին** բառերի՝ մոտ տողերում լինելը բարեհունչ չէ, ապա ստեղծվել է միատեսակ հնչյունների անտեղի կուտակում: Այստեղ կա նաև անհաջող համեմատություն: Մշակված տարբերակում (մյուս հրատարակության մեջ)¹²⁰ հեղինակը դարձրել է՝

Ու զայրույթը իր **սրտում վագրի նման մոլեգին**:

Կամ մեկ այլ սևագիր տարբերակում գրել է՝

Չի վստահի իր վաղեմի ընկերոջը իր կյանքն անգամ:

Դարձրել է՝ **Իր ընկերոջը մանկության չի վստահի** կյանքն անգամ:

Հեղինակային մշակումներում կան նաև նմանահնչությունից խուսափելու այլ օրինակներ. «**-Ալլահ, ստեղծող, ալլահ,-** մրմնջում էր Նաջիբան» => «**-Ով ստեղծող արարիչ,-** մրմնջում էր Նաջիբան», «Ինչպես **ասի,- ասի՝ չասի...**» => «միտք էր անում,- **ասի՝ չասի**», «Երբ արևը **նայեց նորից** աշխարհին» => «Երբ արևը **նայեց հայոց** աշխարհին»:

¹¹⁹ Տե՛ս Սարյան Գ., Բանաստեղծություններ, Եր., 1940, էջ 250:

¹²⁰ Տե՛ս Սարյան Գ., Բալլադներ, Եր., 1957, էջ 31:

Գեղամ Սարյանի պոեմներից շատերը փոքրածավալ են: Պատճառն այն է, որ հեղինակը պոեմներում նկարագրում է դեպքերի հիմնական օղակները՝ մի կողմ թողնելով որոշ մանրամասնություններ: Դրանով Սարյանը նպաստում է ասելիքի սեղմությանը, որը խոսքի կարևորագույն արժանիքներից է¹²¹: Բանաստեղծը հետևել է այդ սկզբունքին և վերամշակելիս ջնջել է մի շարք բառեր: Օրինակ՝ «Դե ի՞նչ, թե մայր, թե հայրենիք, Երկու բան կա իմ սրտում» => «Քանի որ մայր ու հայրենիք միաձուլվել են իմ սրտում», «Սակայն արքան ոտքի ելավ՝ դեմքին անզուսպ մի զայրույթ ու հուզում» => «Դեմքին անզուսպ մի ցասում», «Ու Զեյնալի կրծքի տակ սիրտը թռչունի պես թպրտաց ու այրող ջերմություն զգաց նա այտերի վրա» => «Ու Զեյնալի սիրտը թռչունի պես թպրտաց ու ջերմություն զգաց այտերի վրա», «Հայոց ոգին կոփող, հղկված քարերով» => «Հայոց ոգին մարմնավորող քարերով»:

Սարյանը հաճախ մշակված տարբերակներում ջնջել է անհարկի կրկնությունները, երբ դրանք չեն նպաստել տողերի սահունությանն ու հուզական երանգավորմանը: Օրինակ՝ «Դեֆրոշը **պատուհանից, պատուհանից** նայեց Էլ-Նուրուն» => «Դեֆրոշը **պատուհանից** ասավ դժբախտ Էլ-Նուրուն», «**Դու** խաբում ես, թե **դու** սիրում ես» => «Խաբում ես՝ թե **դու** սիրում ես» => «Խաբում ես՝ թե սիրում ես», «Յոթ շաբաթ **անց նորից եկավ, նորից եկավ Էլ-Նուրին**» => «**Յոթ շաբաթ անց երազ դարձավ, նորից եկավ Էլ-Նուրին**», «Այնպիսի մի **ճշմարիտ** խոսք ասա մեզ, Որ **ճշմարիտ** է եղել, Եվ **ճշմարիտ** է մնալու» => «Այնպիսի մի **իմաստուն** խոսք ասա մեզ»,

¹²¹ Տե՛ս Ավետիսյան Յու., Ներսեսյան Գ. և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, Եր., 2021, էջ 158:

«**Վարպետ**, վարպետ կհասնենք քեզ, **Վարպետ**, ես քեզ կհաղթեմ» => «**Վարպետ**, սիրտս չի համբերում, Աշխատանքի պայքարում»:

Սարյանի ձեռագրերում կան մի քանի ինքնագրեր, որոնցում ոչ մի ջնջում, շտկում չկա: Դրանք ստեղծվել են միանգամից և փոփոխման չեն ենթարկվել, ինչպես՝ «Պրոփոր Իվանով» բալլադը, «Քաղղեկը» պոեմը:

Գեղամ Սարյանը ստեղծագործելիս խուսափում է որոշիչների կրկնությունից: Վերամշակումներում շատ են հատկապես որոշային մի քանի տարբերակների ընտրությանը առնչվող փոփոխությունները: Օրինակ՝ «Աբդուլ խանի հոյաշեն պարտեզում **վարդաբույր** => **անսահման**», «Եվ խնջույքի նստած **փարթամ** => **շքեղ** սեղանին», «Ինչպես **շքեղ** => **վսեմ** Արարատը ձյունափառ», «Մի **հնամենի** => **հողե** => **կավաշեն** => **հին** խրճիթ էր կանգնած»:

Այս հետևողական աշխատանքի արդյունքում ընտրված բառերը տվյալ նկարագրությունը դարձնում են ավելի բնական ու արտահայտիչ:

Երբեմն բանաստեղծը մեկ բառի հավելմամբ կարողացել է փոխել, աշխուժացնել նկարագրությունը, օրինակ՝

Եվ կանչում էին, ձայնում իրար

Կաղնիներն էին շառաչում անվերջ:

Սևագրության երկրորդ տարբերակում հեղինակը արքայի որսի տեսարանը ավելի տպավորիչ դարձնելու նպատակով ավելացնում է **աղմկել** բայը, որը շատ բնորոշ է որսի դուրս եկած մարդկանց:

Եվ կանչում էին, ձայնում, **աղմկում...**

Ստեղծագործությունները մշակելիս Սարյանը կատարել է նաև այնպիսի փոփոխություններ, որոնք պայմանավորված են պոեմի, բալլադի թեմայով, ժամանակաշրջանով, միջավայրի նկարագրությամբ, հերոսների խոսքի ոճավորմամբ: Այսպես՝ «**Սոնա**» հայրենասիրական բալլադում նկարագրվում է, թե ինչպես է համանուն հերոսուհին անհանգստանում միակ որդու համար, որը մեկնել է ռազմաճակատ: Գյուղացի կինը իր որդուն պատկերացնում է տարբեր իրավիճակներում: Հեղինակը համապատասխան միջավայր ստեղծելու, հերոսուհուն անհատականացնելու նպատակով «**Որդի, ինչ եղավ քեզ**» գրական աշխարհաբարով կազմությունը փոխարինել է բարբառային տարբերակով. «**Յարաք ընկա՛ր, իմ որդի**»: Կամ՝ «– Ախ, քո **մայրը** մի հավք...» => «– Ախ, քո **մերը** մի հավք, // Դեմդ թոչեր գիրկը բաց»:

Խոսակցական բառաշերտում գործածական բառերը փոխարինել է գրական տարբերակներով. «Դև-Բեդի զուլալ ջրերի ափին, Կանգնած էր նա իր **բալիկների** => **մանուկների** հետ», «**Ոնց** => **Որպես** աշնան մի ամպամած օր», «Եվ բոցերի մեջ կայրենք **«Երգերի գիրքը» իրա** => **իր** գրած»:

«Փառքի տաճարը» ու «Դրաստամատը» բալլադներում նկարագրվում են չորրորդ դարի որոշ դեպքեր: Նշված բալլադներում հեղինակը աշխարհաբարյան բառերը փոխարինել է գրաբարյան բառերով: Այդ փոփոխությունները ունեն ռճական նպատակադրում, այն է՝ համոզիչ դարձնել նկարագրվող պատմական ժամանակաշրջանը: Օրինակ՝ «Եվ **կանգնեց** ճարտարապետը իշխանի դեմ հանդիման» => «Եվ **խոնարհվեցավ** ճարտարապետը իշխանի դեմ հանդիման», «Եվ ներշնչումն իր հոյաշեն հմայքով **մատուցեց** => **մատուցանեց**

Մամիկոնյան իշխանին», «Դրաստամատը **լսեց** => **անսաց** խոնարհ, գլուխը կախ, // Մտքով սլացավ նա աշխարհը հայրենի»:

Բանաստեղծի համար կարևոր նշանակություն են ունեցել տաղաչափական խնդիրները: Նախնական ու մշակված տարբերակների համեմատություններից երևում է, որ Սարյանը հաճախ շտկել է չափի, հանգի գործածությունները: Այդ նպատակով կատարվել են նաև շարադասական փոփոխություններ:

Նախնական տարբերակ

Սիրող սրտերը խանդում են,
Զի գիջում սերն ուրիշի,
Իսկ քո հոգին աղոթում է
Ռուհուլլայի համար դեռ...

Ծնվեց մի աղջիկ **այդ հին**
խրճիթում

Ուրախությունը այդ աղքատիկ տան,
Ու տարեց կինը բարուրը ձեռքին
Օրինեց սրտահույզ նորածին մանկան:

Եվ թափանցեց **մտքով**
զանգվածը լեռան,

Մշակված տարբերակ

Սիրող սրտերը խանդում են,
Ուրիշին չեն գիջում սեր,
Իսկ քո հոգին աղոթում է
Ռուհուլլայի համար **դեռ...**

Ծնվեց մի աղջիկ **խրճիթում**
այդ հին,

Ուրախությունը այդ աղքատիկ տան
Ու տարեց կինը բարուրը **ձեռքին**
Օրինեց սրտահույզ նորածին մանկան:

Եվ թափանցեց **լեռան զանգ-**
վածը մտքով,

Հյուսեց այնտեղ սյուներ, կա-
մարներ,
Տեսավ հոգում Արարատի
կեցվածքով
Բոլորածն մի տաճարի վեհ
պատկեր...

Հյուսեց այնտեղ սյուներ, կա-
մարներ,
Տեսավ հոգում Արարատի
կեցվածքով
Բոլորածն մի տաճարի վեհ
պատկեր...

Գեղամ Սարյանի ձեռագրերում հանդիպում են նաև փո-
փոխություններ, որոնք այնքան էլ նպատակային չեն: Ինչպես՝
«Մատաղ **լինիմ** => մատաղ **դառնամ** ես քո բարուն, քո չա-
րին», «Իսկ ջինջ առուն ասես մոր պես **շնջում էր իբրև լաց**
=> **շնջում էր սրընթաց** լաց», «-Դու մեր հարձակման աչքն
ես սրատես, Քո **տեսածից** => **աչքերից** է կախված ամեն
բան», «Գալիս է վաղ առավոտյան, **Ուշ գիշերին** գնում տուն
=> **Վաստակներով** գնում տուն»:

Անշուշտ, սրանց վերջնական տարբերակները իմաստով
և արտահայտչականությամբ զիջում են նախորդներին:

Բանաստեղծը փոխել է նաև նախապես ընտրված վեր-
նագրերը. դրանք փոխարինել է մեկ այլ տարբերակով: Օրի-
նակ՝ «**Մարմարակերտ գեղուհին**» բալլադը սկզբնական
տարբերակում ունեցել է «Փղոսկրյա գեղուհին» անվանումը:
Ինչպես նշել ենք, այս երկի հիմքում հունական առասպելն է:
Այնտեղ նկարագրվում է, որ Կիպրոսի մեծ արվեստագետ
Պիգմալիոնը շողշողուն փղոսկրից մի գեղեցիկ աղջկա ար-
ձան է քանդակում¹²²: Առասպելը ենթարկելով գեղարվեստա-
կան մշակման՝ Սարյանը փղոսկրյա արձանը փոխարինում է

¹²² Տե՛ս **Կուն Ն.**, Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, Եր.,
1979, էջ 56:

մարմարյա արձանով, որին ավելի ուշ համապատասխանեցվում է վերնագիրը:

«Կիպարիսը» բալլադը գրվել է համանուն հունական առասպելի հիման վրա: Սկզբում հեղինակը բալլադը վերնագրել է «Ապոլլոն և Կիպարիս», այնուհետև՝ «Կիպարիս», քանի որ գործողությունների ողջ շղթան առավելապես պատվում է Կիպարիսի շուրջ: Ապոլլոնի կերպարը այս բալլադում հետ է մղված:

Իր հողվածներում ու նամակներում բանաստեղծը գրեթե ոչ մի տող չի գրել իր մշակումներում կատարած փոփոխությունների մասին:

Այսպիսով՝ Սարյանը տքնաջան աշխատել է՝ վերափոխելով, կատարելագործելով պոեմներն ու բալլադները: Կարծում ենք՝ բավական ակնհայտ են հեղինակի ստեղծագործական աշխատանոցի հիմնական սկզբունքները, ինչպես նաև նրա՝ իբրև բանաստեղծի կայացման ընթացքը: Նա կատարել է իմաստային, լեզվաոճական, արտահայտչական, տաղաչափական ուղղումներ, որոնք նպաստել են գեղարվեստական խոսքի կատարելագործմանը: «Ստեղծագործական կեղծ որոնումները և սուտ գյուտերը,– ինչպես գրում է Դ. Դեմիրճյանը,– օտար են եղել Գ. Սարյանի թե՛ բնավորությանը, թե՛ պրակտիկային»¹²³: Իսկ Հ. Մկրտչյանը նշում է, որ բանաստեղծը վարպետորեն օգտվել է մեր լեզվի հարուստ գանձարանից, խնամքով մշակել է յուրաքանչյուր տողը¹²⁴:

¹²³ Դեմիրճյան Դ., Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. 12, Եր., 1985, էջ 361:

¹²⁴ Տե՛ս Մկրտչյան Հ., Գրական դեմքեր, Եր., 1953, էջ 316:

Այսպիսով՝ Գեղամ Սարյանի քնարերգությունը ևս հայ գրականության զարգացման օրինաչափ ընթացքի արդյունքն է, իսկ լեզվական զարգացման առումով՝ նրա շղթայի օղակներից մեկը, որն ունի ոճական ինքնատիպություն:

Գեղամ Սարյանը պատկերի կառուցման ինքնատիպ հնարներով ու ոճական առանձին ձևերի հմուտ կիրառությամբ որոշակի դերակատարություն է ունեցել մեր գեղարվեստական գրականության լեզվի մշակման գործում: Կյանքի տարբեր երևույթները ներկայացնելիս Գեղամ Սարյանի խոսքարվեստը ձեռք է բերում զանազան նրբերանգներ, որոնք արտահայտվում են հետաքրքիր բառագործածություններով, ծավալվում են փոխաբերական բազմաթիվ պատկերներում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս մենագրությունը կարևոր է ոչ միայն սարյանական խոսքարվեստի, այլև ընդհանրապես չափածոյի ոճագիտական, լեզվական դրսևորումների ուսումնասիրության, վերլուծության առումներով: Գրքում որոշակի կառուցվածքով («Բառապաշարի շերտերի լեզվաոճական գործածություններ», «Քերականական իրողությունների լեզվաոճական գործածություններ», «Պատկերավորման և արտահայտչական միջոցներ», «Գեղամ Սարյանի պոեմների և բալլադների ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական քննություն») ներկայացվում են այն կարևոր իրողությունները, որոնք Սարյանի չափածոյի խոսքարվեստի հիմնական բնութագրիչներն են, դրանց քննությամբ բացահայտվում են գրողի դերն ու նշանակությունը ժամանակակից հայ գեղարվեստական գրականության լեզվի զարգացման ասպարեզում:

Գ. Սարյանի չափածոյում համագործածական բառերի փոխաբերական կիրառությունները, իմաստային անսովոր զուգորդումները թեև զգալիորեն քիչ են, սակայն կան առանձին գործածություններ, որոնք համեմատաբար հաջող են և ունեն ոճական որոշակի արժեք:

Հեղինակի լեզվամտածողության ինքնատիպ դրսևորումներից են նորակազմ բառերը: Դրանց մի մասը բարեհունչ է, նպաստում է գեղարվեստական պատկերի կառուցմանը: Մյուսները թեև կազմված են հայերենի բառակազմական օրինաչափություններով, սակայն իմաստային առումով անհաջող բառեր են. դրանցով երբեմն ձևավորվում են ոչ բանաստեղծական պատկերներ, էապես թուլանում է բովան-

դակության գեղագիտական ընկալումը: Մեր համոզմամբ՝ այդ բառերը առավելապես ստեղծվել են հանգավորման նպատակով:

Բանաստեղծի խոսքարվեստում էական դեր ունեն էկզոտիզմներն ու օտարաբանությունները: Անփոխարինելի է էկզոտիզմների (տարաշխարհիկ բառերի) դերը. դրանք մեծ մասամբ գործածվում են հեղինակի խոսքում (հեղինակը դրանք կիրառել է հատկապես «Դրանի» շարքի պոեմներում և բալլադներում) և ստեղծում են մահմեդական ժողովուրդներին, մասնավորապես պարսիկներին բնորոշ միջավայրի ամբողջական պատկերը: Ի տարբերություն էկզոտիզմների՝ օտարաբանությունները մեծ մասամբ բնորոշ են հերոսների խոսքին: Դրանց միջոցով գրողին հաջողվում է ստեղծել տարաշխարհիկ միջավայրին հարազատ կերպարներ:

Պատմական թեմայով գրված բալլադներում, բնականաբար, ոճական յուրահատուկ արժեք ունեն հնաբանությունները, հատկապես պատմաբառերը: Դրանք հիմնականում գործածվում են հերոսների խոսքում, նպաստում են պատմական միջավայրի ստեղծմանը և այդ միջավայրում հերոսների խոսքի համապատասխան ոճավորմանը: Դրանց շնորհիվ պատմական դեմքերն ու դեպքերը դառնում են առավել համոզիչ:

Սարյանի երկերում ժողովրդախոսակցական և բարբառային բառերը գործածվում են և՛ հեղինակի, և՛ հերոսների խոսքում: Այդ գործածությունները ոճականորեն ճիշտ են և արդարացված. նպաստում են գրողի խոսքի ժողովրդայնացմանը, ստեղծում առավել մտերմիկ և կենդանի միջավայր: Հեղինակը գործածում է ինչպես ժողովրդին ծանոթ, հայտնի,

այնպես էլ իրենց գրական համարժեքը չունեցող խոսակցական, բարբառային բառերից, որոնք ոչ միայն շեշտում են կերպարների սոցիալական նկարագիրը, այլև երբեմն օգնում են բանատողերի հանգավորմանը: Հայրենական պատերազմից առաջ և դրանից հետո գրված երկերի (հիմնականում բալլադների («Բալլադ սիրո և հերոսության մասին», «Մայրը», «Բարդիների պուրակում», «Հետախույզը» և այլն)) լեզվաոճական առանձնահատկությունների համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ պատերազմից հետո գրված գործերի լեզուն ավելի մշակված է, և բարբառային բառերի անհարկի գործածությունները էական որակ չեն կազմում: Դարձվածքների կիրառությունները Սարյանի գեղարվեստական խոսքին հաղորդում են զուսպ անմիջականություն, նկարագրություն-պատկերները դառնում են առավել կենդանի ու սեղմ: Եվ քանի որ հեղինակը հաճախ է պատկերում գյուղաշխարհը, այդ աշխարհում ապրող մարդուն, ուստի նրա երկերում միանգամայն պատճառաբանված է ժողովրդական դարձվածքների հաճախակի գործածությունը:

Սարյանի երկերում շատ են ձևաբանական զուգաձևությունները՝ արտահայտված հոլովի, թվի, առկայացման քերականական կարգերում և խոնարհման համակարգում: Ընդ որում, նկատելի է, որ գրողը նախապատվություն է տալիս քերականական ոչ կանոնական ձևերին: Սա թերևս պայմանավորված է ոչ միայն գրողի նախասիրությամբ ու ճաշակով, այլև երկերի թեմատիկ-բովանդակային յուրահատկությամբ:

Գրողի պոեմների ու բալլադների լեզվում գերակշռում են դիմավոր միակազմ, անշաղկապ բարդ նախադասությունները և շրջուն շարադասությամբ կառույցները, որոնք հիմնա-

կանում հանդես են գալիս միասնաբար: Դրանց զուգակցումով խոսքը դառնում է առավել սեղմ, գործողությունները՝ համեմատաբար սրընթաց, լուծվում են նաև տաղաչափական խնդիրներ:

Յուրօրինակ ու ինքնատիպ են պատկերավորման միջոցների (փոխաբերության, համեմատության, մակդիրի, անձնավորման) և արտահայտչական միջոցների (կրկնության, աստիճանավորման) կիրառությունները: Խոսքի բանաստեղծականացմանը առավել օգնում են համեմատությունը, անձնավորումը, կրկնությունը: Համեմատությունները նկարագրությունը դարձնում են ավելի առարկայական ու ազդեցիկ, անձնավորումը շունչ ու կենդանություն է տալիս քնարական պատկերներին, կրկնության տարատեսակ դրսևորումները ապահովում են խոսքի ռիթմը, հանգը, բանատողերին հաղորդում են մեղեդայնություն:

Սարյանն այն գրողներից է, որոնք իրենց երկերը նախքան հրատարակելը էական մշակման են ենթարկել: Բառային, քերականական և ոճական փոփոխությունները հիմնականում նպատակ են ունեցել երկերի ոճական կառույցն ու բովանդակությունը հղկելու, կատարելագործելու, սրբագրումներն ու ճշգրտումները օգնել են գրողին կերտելու գեղարվեստական առավել հաջողված պատկերներ, նպաստել են խոսքի բանաստեղծականացմանը, լուծել են տաղաչափական ամենաբազմազան խնդիրներ: Դա նկատելի է ինչպես գրողի վերջին, այնպես էլ համեմատաբար վաղ շրջանի երկերի մշակումներում: Սարյանի ստեղծագործական լաբորատորիայի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ոչ միայն փոխվել են որոշ բառեր, բանատողեր, այլև էական փոփոխություններով

վերաշարադրվել են երկեր. ստեղծվել են նույն երկի մի քանի տարբերակներ:

Գեղամ Սարյանը թեև չունի իր որոշ ժամանակակիցների տաղանդի ուժը և ստեղծագործական բացառիկ կարողություններ, սակայն պատկերի կառուցման ինքնատիպ հնարներով և ոճական առանձին ձևերի հմուտ կիրառությամբ որոշակի դերակատարություն է ունեցել մեր գեղարվեստական գրականության լեզվի մշակման գործում:

SUMMARY

THE SPEECH ART OF GEGHAM SARYAN'S POETRY

Lilit Papikyan

In spite of the fact that many scientific works had been created over the fiction of famous Armenian poet Gegham Saryan, the **linguo-stylistic means of poets' works, especially that of his poems and ballads are not investigated**. Taking into consideration this fact, as the subject of this investigation we **took speech art of G. Saryans' poetry**.

The first part is named "*Linguo-Stylistic Characteristics of Word-Stock Layer*". Here thoroughly are being analyzed **linguo-stylistic functions of combined words, archaisms, neologies, borrowings, exotizms (alien words), barbarisms**.

The second part is named "*The Lingvo-Stylistic Usage or Grammatical Realias*". In this part the grammatical structure of **Saryan's rhyme had been investigated**. In the sub part of "*Morphological Characteristics*" **the deviations from literary language and changes are analyzed, which in general had been expressed in the noun declension, number, subject grammatical categories and in the structure of verb declension**. In the sub part of "*Syntactical Characteristics*" **some syntactical realities, which have special significance in poet's speech of art are being investigated**. Here we deal with the of personal simple sentences, complex sentences without conjunctions, rotating syntaxes, etc.

The third part has the name “*Stylistic and Expressive Means*”. In the sub part “*Stylistic Means*” the metaphor, an epithet, a simile, a comparison, personification were analyzed. In the part “*Expressive Means*” different types and ways of repetition, graduation, and rotation are discussed.

To the forth part we gave the name “*The Lingvo-Stylistic Investigation of Saryan’s Poems and Ballads*”. Till now the creative laboratory of G. Saryan had not been a subject of separate investigation. Here we gave importance to linguistic, stylistic changes of poet’s works. For us, it is especially important the author’s corrections.

РЕЗЮМЕ

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ ГЕГАМА САРЬЯНА

Папикян Лилиит

Об известном писателе XX века Гегаме Сарьяне и о различных вопросах его художественного наследия созданы многочисленные научные исследования, однако остались все еще недосконально исследованными стилистические аспекты его произведений. Исходя из этого, темой нашего исследования стали лингвостилистические особенности поэзии Г. Сарьяна. В книге на основании исследования лексических пластов произведений Сарьяна (общеупотребительные слова, неологизмы, заимствованная лексика, просторечие и др.) было показано мастерство автора, проявляющееся в выборе и использовании лексических единиц; представлено лингвостилистическое использование грамматических категорий.

Первая часть названа ***“Лингвостилистические особенности лексических пластов”***. Здесь подробно анализируются лингвостилистические особенности использования общеупотребительных и устаревших слов, неологизмов, заимствованных слов, экзотизмов, варваризмов, просторечных и диалектных слов.

Вторая часть названа ***“Лингвостилистическое использование грамматических реалий”***. Здесь исследована грамматическая система поэзии Сарьяна, которая состоит из

двух частей: *“Морфологические особенности”* и *“Синтаксические особенности”*.

Третья часть озаглавлена *“Образные и выразительные средства”*. Часть состоит из двух подглав: *“Образные средства”* и *“Выразительные средства”*. В этой части книги исследованы наиболее характерные для творчества Сарьяна образные и выразительные средства.

Четвертая часть названа *“Лингвостилистический анализ творческой обработки поэм и баллад Г. Сарьяна”*. До настоящего времени нет исследования, посвященного творческой лаборатории Сарьяна, изучая ее мы выделили главным образом языковые и стилистические изменения, имеющие место в рукописях автора. Нас особо интересовала обработка Сарьяном своих произведений, в основном преследовавшая цель совершенствования сочинений.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Ա. Մենագրություններ, ուսումնասիրություններ, հոդվածներ

1. **Աթայան Է.**, Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1981, 391 էջ:
2. **Ալեքսանյան Վ.**, Սովետահայ պոեզիայի լեզվական մի քանի առանձնահատկությունների մասին, «Պատմա-բանասիրական» հանդես, №3, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1965:
3. **Աղայան Էդ.**, Լեզվաբանության հիմունքներ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1987, 736 էջ:
4. **Առաքելյան Վ.**, Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճաբանական առանձնահատկությունները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1954, 260 էջ:
5. **Ավագյան Մ.**, Նաիրի Զարյանի ստեղծագործության լեզուն և ոճը, Երևան, «Հայպետհրատ», 1961, 228 էջ:
6. **Ավետիսյան Զ.**, Թումանյանի ստեղծագործական լաբորատորիան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, 210 էջ:
7. **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2002, 504 էջ:
8. **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծների ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական վերլուծություններ, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2012, 120 էջ:
9. **Ավետիսյան Յու., Թեյլան Լ., Սարգսյան Ա.** և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2019, 288 էջ:
10. **Ավետիսյան Յու., Ներսեսյան Գ.** և ուրիշներ, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, ձեռնարկ բուհերի բնագիտամաթեմատիկական ֆակուլտետների համար, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2021, 332 էջ:
11. **Բադիկյան Խ.**, Դարձվածային ոճաբանություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2000, 208 էջ:

12. **Բազյան Ս.**, Երեք ուրվագիծ, Երևան, «Հայպետհրատ», 1941, 270 էջ:
13. **Եզեկյան Լ.**, Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմավեպի լեզուն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1990, 448 էջ:
14. **Եզեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2003, 376 էջ:
15. **Եզեկյան Լ.**, Րաֆֆու ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1975, 223 էջ:
16. **Զաքարյան Հ., Ավետիսյան Յու.**, Ոճագիտություն: Տեքստագիտություն: Հայոց լեզվի պատմություն, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2018, 292 էջ:
17. **Էլոյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1989, 258 էջ:
18. **Թամրազյան Հր.**, Սովետահայ գրականության պատմություն, Երևան, «Լույս» հրատ., 1984, 608 էջ:
19. **Թամրազյան Հր.**, Գրական դիմանկարներ, հ. 1, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1975, 429 էջ:
20. **Իշխանյան Ռ.**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1978, 427 էջ:
21. **Կանայան Խ.**, Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծության լեզուն, Երևան, «Արմֆան» հրատ., 1940, 111 էջ:
22. **Կարապետյան Ա.**, Ստորոգյալի կրկնությամբ միավորյալ նախադասության ոճական նշանակությունը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 11, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
23. **Կարապետյան Գ.**, Բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքը Հովհ. Շիրազի պոեզիայում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 11, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
24. **Կոզմոյան Ա.**, Հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան (10-16 դդ), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1997, 224 էջ:

25. **Կուն Ն.**, Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979, 589 էջ:
26. **Հայրապետյան Լ.**, Վահագն Դավթյանի խոսքարվեստը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1999, 148 էջ:
27. **Հարությունյան Հ.**, Գեղարվեստական խոսք, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, 288 էջ:
28. **Հարությունյան Ս.**, Սիլվա Կապուտիկյանի չափաձոյի լեզուն և ոճը, Երևան, «Լույս» հրատ., 1992, 167 էջ:
29. **Հովհաննիսյան Լ.**, Հայերենի իրանական փոխառությունները, Երևան, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1990, 304 էջ:
30. **Մանուկյան Ս.**, Գեղամ Սարյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1954, 133 էջ:
31. **Մարգարյան Ալ.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1993, 232 էջ:
32. **Մարության Ա.**, Հայոց լեզվի ոճաբանություն, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2000, 244 էջ:
33. **Մելքոնյան Ս.**, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Երևան, «Լույս» հրատ., 1984, 248 էջ:
34. **Մելքոնյան Ս.**, Հովհաննես Թումանյանի պոեզիայի լեզուն և ոճը, Երևան, «Միտք» հրատ., 1969, 210 էջ:
35. **Մելքոնյան Ս.**, Հովհաննես Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Երևան, «Լույս» հրատ., 1986, 319 էջ:
36. **Մկրտչյան Հ.**, Գրական դեմքեր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1953, 319 էջ:
37. **Մկրտչյան Ռ.**, Գեղամ Սարյանի պոեզիայի լեզուն և ոճը (ատենախոսություն), Երևան, 1953, 275 էջ:
38. **Մկրտչյան Ռ.**, Ժամանակակից հայերենի ձևաբանական ոճաբանություն, Երևան, ՀԳԱ հրատ., 1992, 342 էջ:
39. **Մնացականյան Վ.**, Գեղամ Սարյանի պոեզիան, Երևան, «Հայպետհրատ», 1963, 279 էջ:

40. **Ներսիսյան Ն.**, Շարահյուսական կառույցները և դրանց ոճական արժեքը Ակսել Բակունցի պատմվածքներում, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2008, 122 էջ:
41. **Շահվերդյան Թ.**, Ոճագիտություն, Երևան, «Լուսակն» հրատ., 2010, 272 էջ:
42. **Շահվերդյան Թ.**, Դասական գրաբարի շարահյուսական ոճաբանություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2007, 310 էջ:
43. **Պապոյան Ա.**, Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը, Երևան, «Լույս» հրատ., 1970, 324 էջ:
44. **Պապոյան Ա.**, Չափածոյի լեզվական արվեստի հարցեր, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1976, 305 էջ:
45. **Պապոյան Ա.**, Պարույր Սևակի չափածոյի բառապաշարը, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1970, 158 էջ:
46. **Պապոյան Ա.**, Ակնարկներ Պարույր Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1991, 187 էջ:
47. **Պառնասյան Ն.**, Շարահյուսական համանիշները ժամանակակից հայերենում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, 308 էջ:
48. **Պետրոսյան Ա.**, Նորաբանությունները Վ. Փափագյանի «Հետադարձ հայացք» հուշագրության բառապաշարում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1(94), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1998, էջ 70-77:
49. **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, 2 գրքով, գ.1, գ. 2, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1990, 1991, գ. 1, 422 էջ, գ. 2, 396 էջ:
50. **Ջահուկյան Գ., Աղայան Էդ., Առաքելյան Վ., Քոսյան Վ.**, Հայոց լեզու, հ.1, Երևան, «Լույս» հրատ., 1980, 528 էջ:
51. **Ռշտունի Հ.**, Գեղամ Սարյան, Երևան, «Հայպետհրատ», 1958, 190 էջ:
52. **Սարհատյան Ա.**, Շարահյուսական կապակցման միջոցները և նրանց ոճական արժեքը Պ. Զեյթունցյանի արձակում, Երևան, «Լիմուշ» հրատ., 2008, 167 էջ:

53. **Սուքիասյան Ա.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1999, 352 էջ:
54. **Սևակ Գ.**, Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1948, 277 էջ:
55. **Սևակ Գ.**, Մեր գրական լեզվի և բեմական խոսքի կուլտուրայի մասին, Մեր լեզվի անցյալը և ներկան, «Սովետական գրականություն» գրական-գեղարվեստական, տեսական- քննադատական հանդես, № 4-5 (ապրիլ, մայիս), Երևան, «Հայպետհրատ», 1943:
56. **Սևակ Պ.**, Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, հ. 5, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1974, 413 էջ:
57. **Օհանյան Հ.**, Ժամանակակից հայոց լեզվի բառապաշարը և նրա հարստացման միջոցները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982, 362 էջ:
58. **Бельчиков Ю.**, Лексическая стилистика: проблемы изучения и обучения, Москва, изд. "Русский язык", 1988, 157 стр.
59. **Виноградов В.**, Проблемы русской стилистики, Москва, изд. "Высшая школа" 1981, 320 стр.
60. **Введенская Л., Павлова Л.**, Риторика и культура речи, Ростов-на –Дону, изд. «Феникс», 2012, 537 стр.
61. **Гвоздев А.**, Очерки по стилистике русского языка, издание 3-е, Москва, изд. "Просвещение", 1965, 408 стр. и издание 2-е, Москва, изд. "Учебно-Педагогическое", 1955, стр. 464.
62. **Зачевский Е., Ковалевская Е.**, Общее и национальное в лексике языков народов СССР, Москва, изд. "Просвещение", 1983, 111 стр.
63. **Крысин Л.**, Иноязычные слова в современном русском языке, Москва, изд. "Наука" 1968, 206 стр.
64. **Лихачёв Д.**, Текстология. Краткий очерк, Москва –Ленинград, изд. "Наука", 1964, 101 стр.
65. **Потебня А.**, Из записок по русской грамматике, том 1-2, Москва, изд. "Учпедгиз", 1958, 536 стр.

66. **Прохоров Е.**, Текстология художественных произведений М. Горького, Москва, изд. "Наука", 1983, 278 стр.
67. **Рахманов Л., Суздальцова В.**, Современный русский язык, Москва, изд. МГУ (ЧеРо), 1997, 480 стр.
68. **Щерба Л.**, Избранные работы по русскому языку, Москва, изд. "Просвещение РСФСР", 1957, 186 стр.
69. Bowers F., Textual and literary criticism, N.Y.-London, Cambridge University Press, 1966, 186 p.
70. Rene Wellek, Austin Warren, Theory of literature, Harcourt, Brece and Word, 1956, 374p.

Բ. Գեղարվեստական գրականություն

1. **Դեմիրճյան Դ.**, Երկերի ժողովածու, 14 հատորով, հ. 12, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, 431 էջ:
2. **Զարյան Ն.**, Երկեր, հ. 4, Երևան, «Հայպետհրատ», 1949, 336 էջ:
3. Հայ հին և միջնադարյան քնարերգություն, Երևան, «Լույս» հրատ., 1987, 463 էջ:
4. **Շիրազ Հ.**, Սիամանթո և Խջեգարե, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1979, 116 էջ:
5. **Սարյան Գ.**, Բանաստեղծություններ, Երևան, «Հայպետհրատ», 1940, 303 էջ:
6. **Սարյան Գ.**, Բալլադներ, Երևան, ՀՍՍՌ հրատ., 1957, 137 էջ:
7. **Սարյան Գ.**, Հրաշալի սերունդ, Երևան, «Հայպետհրատ», 1950, 146 էջ:
8. **Սարյան Գ.**, Հատընտիր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1945, 216 էջ:
9. **Սարյան Գ.**, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. 1, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 453 էջ, հ. 2, 1969, 410 էջ, հ. 3, 1970, 442 էջ, հ. 4., 1971, 462 էջ, հ. 5, 1972, 413 էջ:
10. **Սարյան Գ.**, Հատընտիր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1951, 271 էջ:
11. **Սարյան Գ.**, Բալլադներ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1977, 138 էջ:

Գ. Սկզբնաղբյուրներ, պարբերական մամուլ, համացանցային աղբյուրներ

1. Ձեռագիր նյութեր. Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող պոեմների և բալլադների ինքնագրերը (Գեղամ Սարյանի ֆոնդ, թիվ 42-315), ինչպես նաև՝ արխիվի լրացուցիչ նյութեր՝ ցուցակ 1, 2, հոդվածներ, նամակներ:
2. «Գրական թերթ», Երևան, 1976, թիվ 48, 19 նոյեմբերի:
3. «Գրական թերթ», Երևան, 1962, թիվ 8, 23 փետրվարի:
4. «Սովետական գրականություն և արվեստ», Երևան, 1953, թիվ 6:
5. «Սովետական գրականություն և արվեստ», Երևան, 1944, թիվ 9:
6. «Սովետական գրականություն և արվեստ», Երևան, 1943, թիվ 1:
7. «Սովետական գրականություն և արվեստ», Երևան, 1950, թիվ 5:
8. «Սովետական գրականություն և արվեստ», Երևան, 1951, թիվ 9:
9. Խաչատրյան Գ., Միակազմ նախադասությունների ոճական արժեքը հայրեններում, [http://lraber.asj-oa.am/6087/1/2011-4_\(157\).pdf](http://lraber.asj-oa.am/6087/1/2011-4_(157).pdf)
10. В.Виноградов О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски), http://febweb.ru/feb/classics/critics/vinogradov_v/v76/v7-62367-.htm.

Դ. Բառարաններ

1. Աղայան Է., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, 2 հատորով, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1976, հ. 1, 931 էջ, հ. 2, 1615 էջ:
2. Բաղիկյան Խ., Ուսումնական դարձվածաբանական բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2002, 736 էջ:
3. Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., հ.1, 1969, 601 էջ, հ.2, 1972, 714 էջ, հ.3, 1974, 574 էջ, հ.4, 1980, 828 էջ:

4. **Խլղաթյան Ֆ.**, Ոճաբանական տերմինների բառարան-տեղեկատու, Երևան, «Լույս» հրատ., 1976, 110 էջ:
5. **Խլղաթյան Ֆ.**, Ոճաբանական բառարան, Երևան, «Զանգակ - 97» հրատ., 2000, 192 էջ:
6. Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., հ. Ա, 2001, 427 էջ, հ. Բ, 2002, 451 էջ, հ. Գ, 2004, 425 էջ, հ. Դ, 2007, 451 էջ, հ. Ե, 2008, 420 էջ, հ. Զ, 2010, 407 էջ:
7. **Մախասեանց Ս.**, Հայերեն բացատրական բառարան, Երևան, ՀՍՍՌ Պետհրատ, 1944, հ.1, 608 էջ, հ. 2, 512 էջ, հ. 3, 614 էջ, 1945, հ. 4, 646 էջ:
8. **Մարգարյան Ա., Հայրապետյան Ա.**, Օտար բառերի բացատրական բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2004, 504 էջ:
9. **Նալբանդյան Մ.**, Պարսկերեն-հայերեն բառարան, Երևան, «Լույս» հրատ., 1987, 667 էջ:
10. **Պետրոսյան Հ.**, Հայերենագիտական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1987, 686 էջ:
11. **Սուքիասյան Ա., Գալստյան Ս.**, Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1975, 614 էջ:
12. Большой энциклопедический словарь, Языкознание, (под ред. В. Ярцевой), Москва, изд. "Большая Российская энциклопедия", 1998, 685 стр.
13. **Жеребило Т.**, Словарь лингвистических терминов, изд. 5-е, испр. и доп., Назрань, изд. ООО "Пилигпим", 2010, 486 стр.
14. **Миллер Б., Росторгуева В.**, Персидско-русский словарь, Москва, изд. "Государственное", 1953, 668 стр.

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԱՀԲԲ – Արդի հայերենի բացատրական բառարան

Բ – Բալլադներ

ԳԱԹ – Գրականության և արվեստի թանգարան

ԵԺ-1 – Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 1

ԵԺ-2 – Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 2

ԵԺ-3 – Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 3

ԵԺ-4 – Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 4

ԵԺ-5 – Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 5

ԺՀԼԲԲ – Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան

ՀԲԲ – Հայերեն բացատրական բառարան

ՀԼԲԲ – Հայոց լեզվի բարբառային բառարան

ՀՍՊ – «Հրաշալի սերունդ» պոեմ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԻԼԻԹ ՄՀԵՐԻ ՊԱՊԻԿՅԱՆ

**ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆԻ
ՉԱՓԱԾՈՅԻ
ԽՈՍՔԱՐՎԵՍՏԸ**

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Հեղինակը հաստատում է, որ ծանոթ է «ԵՊՀ գրահրատարակչական քաղաքականությանը», և գրքում առկա փաստերը, դիրքորոշումները, կարծիքները շարադրված են հեղինակային իրավունքի ու էթիկայի միջազգայնորեն ընդունված սկզբունքների պահպանմամբ:

Ստորագրված է տպագրության՝ 12.11.2025:
Չափսը՝ 60x84 $\frac{1}{16}$: Տպ. մամուլը՝ 10.625:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.yso.am



publishing.ysu.am