

**ՌԻԹՄԱՄԵՂԵԴԱՅԻՆ ԳԱԳԱԹԸ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑԱՅԻՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ**

ԱՐՄԻՆԵ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

Գաղտնիք չէ, որ յուրաքանչյուր քնարական ստեղծագործությունն բնորոշվում է որոշակի ժանրային, ոճական առանձնահատկություններով, և նրա հնչողությունն էլ պայմանավորված է ռիթմով ու չափով: Սակայն, ինչպես Մ. Աբեղյանն է նշում, «երբ արտասանում ենք մի ոտանավոր, նախ այն նկատի ունենք, որ *արտասանումը* համեմատ լինի *մտքին*...»: Առանց այն էլ «գրությունը խոսվածքի նկատմամբ հաճախ անկատար է»¹: Չափածո ստեղծագործությունը *ռիթմամեղեդայնության և իմաստային արտահայտության դաշնակն է* միաժամանակ: Նրա ընկալումը, ինչպես նաև վերարտադրումը պետք է համապատասխանեն հեղինակի հաղորդակցական նպատակներին:

Պոեզիա, երգահանի համար լսողական տարերքը, անշուշտ, առաջնային է մնում: Նրանք ասես «ընդունիչ» են, «բախտավոր ընթերցող», որ ի վերուստ լսում են իրենց «հասցեագրված» մեղեդին:

Պոեզիան և երաժշտությունը ստեղծվում են ոչ թե աչքի, այլ ականջի համար: Այսպես՝ գերմանացի լեզվաբան Էդ. Սիվերսը «տեսողության բանասիրությանը» (Augenphilologie) վճռականորեն հակադրում էր «լսողության բանասիրությունը» (Ohrenphilologie): Վերջինս հատկապես էական է բանաստեղծական խոսքի վերլուծության համար. հնչյուններն այստեղ ոչ թե ինքնաբերաբար ուղեկցում են իմաստը, այլ իրենք են երբեմն ձեռք բերում գեղագիտական իմաստ²: Պոեզիան ծագել է երաժշտությունից. ինչպես վկայում է Վ. Մայակովսկու ինքնահաշվետվության փորձը, բանաստեղծությունն ամենևին էլ բառերն իրար կպցնելով չի գոյանում. նրա սկիզբն ու հիմքը նույն այն «զվվոց-աղմուկն» է, որի միջից հետո միայն դուրս են ելնում բառերը³: Նույնանման է և Շիլլերի ինքնազգացողությունը. «Երբ ես նստում էի բանաստեղծություն գրելու, նրա երաժշտական կողմն ավելի հաճախ էր «հնչում» իմ հոգում, քան նրա բովանդակության մասին պարզ պատկերացումը...»⁴: Է. Աթայանն էլ, մտորելով կերպարվեստ – երաժշտություն – բանաստեղծություն եռանդամի շուրջ, հաստատում է Ռուսոյի այն միտքը, թե երաժշտությունն է ծագել խոսքի հնչերանգից. «Պոեզիային նա (երաժշտությունը – Ա. Մ.) հաղորդում է կշռույթի (չափի) այդ երաժշտական ինքնակարգապահությունը, ինչպես նաև պրետական երաժշտականության մյուս հատկորոշումները»⁵:

¹ Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Եր., 1933, էջ 22:

² Տե՛ս «Հնչերանգը և շեշտը ժամանակակից հայերենում», Եր., 1978, էջ 64-65:

³ Տե՛ս **Маяковский В. В.** Как делать стихи // **Маяковский В. В.** Сочинения в одном томе. М., 1941:

⁴ **Жирмунский В. М.** Теория лигеартуры. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

⁵ Է. Աթայան. Հոգի և ազատություն, Եր., 2005, էջ 39:

3. Թուճանյանի քառյակների ու նրանց ռուսերեն թարգմանությունների հիման վրա փորձենք վեր հանել հնչերանգի հիմնահարցին վերաբերող որոշ տաղաչափական երևույթներ:

Ա. Ռիթմանդեղային գագաթ հասկացությունը

Ինչպես նշվում է մասնագիտական գրականության մեջ, հնչերանգը բարդ, խրթին, միևնույն ժամանակ և համալիր հիմնահարց է⁶: Տարբեր մասնագետներ այն բաղադրում են զանազան տարրերից: Ըստ Ս. Ղուկասյանի՝ «Յուրաքանչյուր լեզվի համակարգը սերտորեն կապված է այդ լեզվի շարահյուսական առանձնահատկությունների հետ: Եվ քանի որ առանց հնչերանգի չկա հնչադասություն⁷ (ֆրագ), ուստի հնչերանգի առաջին և հիմնական շարահյուսական գործառույթը **հնչադասականությունն** է՝ լեզվական տարբեր միավորների կապակցումը հնչյունական իմաստային և հաղորդակցային մեկ միավորի մեջ: Երկրորդը **շարահյուսական իմաստադրություն**ը գործառույթն է, երբ միևնույն շարահյուսական կառույցում հնչերանգի որևէ բաղադրիչի կամ բաղադրիչների փոփոխությամբ հնարավոր է արտահայտել հաղորդակցային տարբեր իմաստներ՝ հարցում, հաստատում, բացականչություն: Հնչերանգի ամենաեական բաղադրիչը հիմնական տոնն է (մեղեդին և նրա ձայնատիրությունը)»: Այդպիսով, «առանց խոսքային հնչերանգի բացառվում է ամմիջական ամեն մի հաղորդակցում»⁸:

Լեզվաբանները պարզաբանում են հնչերանգը՝ հաշվի առնելով հետևյալ գործոնները.

ա) Բաղադրիչների քանակը. բոլորն ընդունում են *հիմնական տոնի* ուժգնացումն ու տևողությունը, մասնակի է, սակայն, *տեմբրի, դադարի, ռիթմի, շեշտի* հանդեպ վերաբերմունքը⁹:

բ) Ուսումնասիրության տարբեր նպատակադրումները. լեզվաբանները տարակարծիք են *հնչերանգի տեսակների ձևավորման և տարբերակման* հարցերում. հիմնականում ուշադրություն են դարձնում *մեղեդու* փոփոխությանը¹⁰:

գ) Հնչերանգի գործառույթների ընտրությունը. առանձնացվում են երկուսը՝ *քերականական և զգացական*¹¹, որի հիմքում ընկած են մարդու հուզական

⁶ Տե՛ս **Николаева Т. М.** Интонация сложного предложения в славянских языках. М., 1969, էջ 10-14:

⁷ «Հնչադասություն» եզրը հայագիտության մեջ առաջին անգամ օգտագործել է Գ. Ջահուկյանը «Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքներ» գրքում (Եր., 1974, էջ 79):

⁸ **Ս. Ղուկասյան**, Հնչերանգ // Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 6, Եր., 1980, էջ 496:

⁹ Տե՛ս «Հնչերանգը և շեշտը ժամանակակից հայերենում»:

¹⁰ Ի դեմս Ֆայկի ամերիկյան լեզվաբաններն արտասանվածքը բաժանում են չորս մակարդակի (զերբարձր, բարձր, միջին և ցածր), իսկ Դ. Բոլինջերը, համակարծիք լինելով բրիտանացի հնչյունաբանների հետ, հնչերանգը հետազոտում է ըստ ամբողջական հաղորդաշղթաների (տոնի շարժման ուղղությունը շարույթի վերջում և դրանց տարբերակներն ըստ ձայնատիրության): Դա արվում է համաշխարհային հաղորդակցման լեզուն անգլերենը, հանրամատչելի դարձնելու համար: Ռուս գիտնականները հակված են հնչերանգի տեսակների դասակարգմանը, կառույցի և հնչերանգի հարաբերակցմանը:

¹¹ Ա. Ռեֆորմատսկին դասակարգել է հնչերանգային գործառույթները. 1. նույն շարադասության դեպքում նախադասության՝ պատմողականի, բացականչականի կամ հարցականի վերածվելը, 2. երանգավորումների արտահայտումը տոնի բարձրության, հաճախականության և տեմպի տեղաշարժմամբ, 3. դադարների տեղադրումը, նրանց աստիճանը, 4. դադարների միջոցով բարդ և պարզ նախադասությունների զանազա-

այն դրսևորումները, որոնք ուղեկցում են խոսքը և արտահայտում խոսողի գանազան հոգեվիճակները՝ ունենալով նաև սուբյեկտիվ երանգավորում¹²:

Մ. Աբեղյանը գտնում է, որ մարդկային խոսքը, լինի խոսակցական լեզու, արձակ կամ չափածո գրվածք, բնորոշվում է ռիթմային հատկությամբ, ուստի և տաղաչափական ուսումնասիրության ժամանակ վերջինիս համար ելակետային է լեզվի՝ որպես այդպիսին ռիթմիկան և երաժշտականությունը: «Կընշանակե՛ տաղաչափության խնդիրը այն չէ միայն, թե ինչպես է առաջ գալիս երաժշտական ռիթմը լեզվի մեջ... այլ նաև թե որչափ կարելի է երաժշտական ռիթմ առաջ բերել ընդհանրապես լեզվի և մասնավորապես մի **առանձին լեզվի միջոցներով**»: Ապա եզրահանգում է. «Տաղաչափությունը... լեզվական ուսումնասիրություն է»¹³: Նման տեսակետի պաշտպանն է և ռուս գրականագետ Վ. Ե. Խոլշևնիկովը՝ պնդելով, որ բանաստեղծական հնչերանգն ստեղծվում է շարահյուսական, բառապաշարային և չափական գործոնների փոխազդեցությամբ միայն¹⁴: Իսկ Ռ. Պապայանն էլ գտնում է, որ բանաստեղծական խոսքի հնչերանգային առանձնահատկություններն առաջին հերթին կապված են չափական կազմակերպվածության հետ և դրա շնորհիվ կարող են դիտվել լեզվաբանականից տարբերվող առանձին հիմնահարց¹⁵:

Քերականական գործառույթի կարևոր դրսևորումներից է հնչաշարայինների առանձնացումը՝ դադարների՝ *հնչման ընդհատման* կամ էլ *հիմնական տոնի կտրուկ փոփոխմամբ*¹⁶:

Հայ լեզվաբանության մեջ չկա *հնչադասային անվանվող շեշտի* առանձին ըմբռնում. այն ընկալվում է իբրև *իմաստային շեշտ*, որը նույնպես հստակորեն չի սահմանագատվում և փոխարինվում է *տրամաբանական շեշտ* հասկացությամբ¹⁷: Այն նախադասության մեջ որևէ բառի ընդգծումն է նախադասության մյուս բառերի համեմատությամբ, որով *իմաստային որոշ երանգավորում է* տրվում նախադասությանը: Տրամաբանական շեշտի տեղադրումը պայմանավորված է հաղորդակցական նպատակներով: Կոչականների, հարցման, բացականչության, հրաման արտահայտող բառերի շուրջն են ծավալվում մյուս, առավել ցածր ձայնելևջումները:

Ըստ մեզ՝ ցանկացած չափածո ստեղծագործության մեղեդայնությունը կառուցվում է իմաստային շեշտի շուրջ: *Հնչողության տեսակետից*

նումը, 5. տեմպի արագությամբ և բնականոն հնչյունային ալիքի անկումով միջանկյալ բառերի առանձնացումը, 6. նախադասության որևէ տարրի առանձնացումը հնչադասական, այսինքն՝ տրամաբանական շեշտի գործածությամբ (տե՛ս **Реформатский А. А.** Введение в языковедение. М., 2007, էջ 37):

¹² Ըստ Ս. Ռեֆորմատսկու՝ վերոհիշյալ քերականական գործառույթներին չի առնչվում այն երևույթը, որն արտահայտում է մարդկային տարբեր հույզեր՝ ուրախություն, վրդովմունք: Հնչերանգում ներառվում է մի քանի տարր, այդ թվում՝ *ընդհանուր տեմպը, ձայնային տեմպը* (մռայլ, վախվորած, զարմացած, ուրախ ևն, տե՛ս **Реформатский А. А.**, նշվ. աշխ., էջ 191):

¹³ **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, էջ 15-16:

¹⁴ Տե՛ս **Холшевников В. Е.** Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. М., 1964, էջ 27:

¹⁵ Տե՛ս **Папаян Р. А.** Сравнительная типология национального стиха (русский и армянский стих). Ер., 1980, էջ 22:

¹⁶ Տե՛ս **Ռ. Թոխմախյան**, ժամանակակից հայերենի շեշտաբանությունը, Եր., 1983, էջ 159:

¹⁷ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 160:

տրամաբանական շեշտակիրը մեղեդային պատկերի **գագաթն է** (կուլմի-նացիան)։ **ռիթմամեղեդային գագաթով** էլ առանձնանում է հեղինակի կողմից հատուկ նշանավորված, իմաստային արժեք ունեցող այս կամ այն միավորը։ Վերջինիս ընկալումն օժանդակում է չափածո ստեղծագործության ուսումնասիրության և դրա վերարտադրության՝ արտասանության, վերլուծության, մեկնաբանման, այդ թվում և թարգմանության քննության ժամանակ։ Թումանյանական քառյակների և նրանց ռուսերեն թարգմանությունների ուսումնասիրությունը վկայում է, որ չափածո տեքստի յուրատիպ հնչողությունն ապահովում են նաև տաղաչափական այլ երևույթներ, որոնց «գորեդ» ազդեցությունը հնչերանգի վրա անժխտելի է։

Բ. Տաղաչափական որոշ երևույթներ բնագրում և թարգմանություններում:

1. Քառյակ–նախադասություն հարաբերություն և նրանով պայմանավորված դադարները:

Ասույթի ձևավորման համար կարևոր են նախադասությունների քանակը, նրանց փոխադարձ հարաբերությունները, իսկ չափածոյում՝ նաև նրանց տեղաբաշխումը տողերում։ Տեքստի այս իմաստակազմիչ տարրերը ներազդում են նրա հնչերանգի՝ առաջին հերթին դադարի և տևողության վրա։ Այսպես, երբ բանաստեղծն «ընտրում է» **մեկ ստորոգում ունեցող նախադասություն**, ակնկալում է սահուն, թեկուզ փոքր դադարներով, սակայն մեկ հիմնական շերտով հնչերանգ։ Իսկ երբ նա կառուցում է բարդ նախադասություն, ապա մեկ տեքստի սահմաններում միավորում է տարբեր տեսակի և բնույթի, բազմապիսի փոխհարաբերությամբ **մի քանի հնչադասություններ**, որոնցից յուրաքանչյուրը, ունենալով իր հնչադասական շեշտը, պայմանավորում է նախադասության ոչ միալար հնչերանգը։ Նշված երկու կառույցները տարբերվում են **ռիթմամեղեդային գագաթներով**։ Համեմատենք հետևյալ տեքստերը¹⁸։

Երկու դարի արանքում,
Երկու քարի արանքում,
Հոգնե՛լ եմ նոր ընկերի

Меж двумя веками я,

Меж двумя камнями я,

Ու հին ցավի արանքում:

Все мечусь меж новым днем

И былыми днями я.

(թարգմ` Կ. Լիպսկերով)

Уста́л метаться меж двумя мирами,

Как между мельничными жерновами,

Между моими новыми друзьями,

И прежними великими царями. (թարգմ` Ն. Գրեբնև)¹⁹

¹⁸ Ասվածն ավելի ակնառու ներկայացնելու համար դիմել ենք երաժշտագիտության մեջ ընդունված գրառման ձևերին՝ ձայնի՝ դեպի ուժգնացում գնացող, և հակառակը՝ ուժգնացումից դեպի մարում գնացող:

¹⁹ Մեջբերումներն ըստ՝ **Ա. Մարտիրոսյան**, Հովհաննես Թումանյանի քառյակները, Четверостишия Ованнеса Туманяна. Եր., 2006:

4. Լիպակերովը շեշտի տակ է դրել *դարեր, քարեր և ես* բառերը, այլ ոչ թե *հոգնել եմ* ստորոգյալը (ի դեպ, այն իր իմաստային նշանակությամբ հնչում է այլ քառյակում՝ «Առատ, անհատ՝ Աստծու նման միշտ տեղալուց *հոգնել եմ ես...*»): Ն. Գրեբնը պահպանել է հնչազագաթը շրջուն շարահասությանը՝ քառյակի սկզբում:

Բարդ նախադասության կառուցման դեպքում մեկ տեքստի սահմաններում միավորվում են տարբեր տեսակի և բնույթի փոխհարաբերությամբ հնչադասություններ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր շեշտը, դրանցից վեր էլ կա հիմնական ռիթմամեղեդային գագաթ:

Իհարկե, թե՛ պարզ, թե՛ բարդ նախադասությունները մտքի արտահայտման, հաղորդակցման նվազագույն միավորներ են, բնորոշվում են որպես իմաստային և հնչյունային տեսակետից ավարտուն շարահյուսական կառույցներ: Գ. Լ. Գարեգինյանը այսպես է տարբերակում պարզ և բարդ նախադասությունները. «Բարդ նախադասությունը, պարզի համեմատությամբ, քերականական ավելի բարձր վերացության արդյունք է, մտածողության ու դատողության զարգացման մի նոր աստիճանի լեզվական արտահայտություն»²⁰: Նա հաստատում է, որ բարդ նախադասությունը պարզ նախադասությունների մեխանիկական գումարը չէ, այլ նախադասությունների այնպիսի շարահյուսական կապակցություն, որի մեջ նրանք զրկվում են նախադասության բնորոշ հատկանիշներից, իմաստային, հնչերանգային ինքնուրույնությունից²¹: Բարդ նախադասությունը, սակայն, ներառելով և միավորելով մեկից ավելի պարզ նախադասություններ, մեկ ավարտված միտք է արտահայտում և ձևավորվում է մեկ ավարտահնչերանգով, ձայնի տոնի՝ մտքի ավարտն ակնարկող յուրահատուկ իջեցմամբ: Այս բնութագիրը, ի դեպ, ինչպես նշում է Գ. Գարեգինյանը, ընդհանուր է թե՛ հայերենի և թե՛ ռուսերենի համար²²: Այսպիսով՝ բարդ համադասական նախադասության մեջ ներառված պարզ նախադասություններից մեկի հնչերանգային «կենտրոնը» դառնում է ողջ նախադասության *ռիթմամեղեդային գագաթը*:

Եթե պարզ նախադասություններն ինքնուրույն են, ունեն իրենց ավարտահնչերանգը, ապա միավորվելով բարդի մեջ՝ կորցնում են այդ հատկությունը: Ավարտահնչերանգի կորստի հետ մեկտեղ նվազում է այդ պարզ նախադասության ստորոգյալի կամ որևէ այլ՝ հեղինակի կողմից կարևորված անդամի առաջնայնությունը:

Ստորև ներկայացվող քառյակում շեշտվում է իմաստային առումով ամենակարևոր ստորոգյալը: Հարկ է նշել, որ առոգանության նշաններ կրող բառերը հնչաշարայնությամբ արդեն իսկ առանձնանում են յուրահատուկ ուժգնությամբ:

Ազատ օրը, ազատ սերը, ամեն բարիք իր ձեռքին,
Տանջում, տանջվում, որոնում է ու դժբախտ է նա կըրկին.

Է՛յ, անխելք մարդ, ե՞րբ տի թողնես ապրողն ապրի սըրտալի,
Ե՞րբ տի ապրես ու վայելես էս աշխարհքը շեն ու լի:

²⁰ Գ. Գարեգինյան, Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., 1991, էջ 3-4:

²¹ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 8:

²² Հմմտ նաև՝ Валгина Н. С., Розенталь Д. Э., Фомина М. И., Цапкевич В. В. Синтаксис. М., 1973, էջ 5:

Свободен день, вольна любовь, и всем добром владеет он,
Но мучает и страждет он, и сам *несчастьем поражен*.

Так сделай, злобный человек, чтобы живые жить могли,
И сам живи, вкушая мир обильной, благодистой земли.

(թարգմ` Կ. Լիպսկերով)

Коль есть свобода и любовь, нужны ль иные блага?
Чего ж ты ищешь; и без мук не ступишь ты и шага?

Глупец, когда настанет час, чтоб ты не мучась мог
Взять все, чем мы одарены пусть на ненадолгий срок?

(թարգմ` Ս. Կարմենյան)

Свободный во времени, вольный в любви, щедро всем одаренный.

Он ждет, скорбит, *недовольный* всегда и всегда удрученный.

Безумный! Когда же позволишь ты другим быть довольным жизнью?"

Когда же ты сам будешь жить, красотой упоенный?

(թարգմ` Ա. Կուլեբյակին)

Բնագրում բացահայտվում է «մարդու կրկին դժբախտ լինելը»: Այն նաև 1-ին, 2-րդ և 3-րդ, 4-րդ տողերի մտքերը կապող օղակն է: Ըստ հեղինակի՝ մարդը դժբախտ է, որովհետև անընդհատ որոնում է, տանջվում, տանջում, և վերջապես դժբախտ է, որովհետև չի ապրում «սրբտալի» և վայելում «էս աշխարհքը շեն ու լի»: Կարմենյանի թարգմանական տեքստում այս ստորոգյալը, չգիտես ինչու, դարձել է հարցական: Բայց Լիպսկերովը ոչ միայն պահպանել է, այլև շեշտադրել՝ նույնությամբ տեղադրելով այն համապատասխան դիրքում: Կուլեբյակինի տարբերակում առկա են մի քանի ստորոգյալներ, հետևաբար շեշտերն էլ շատ են, սակայն իմաստային առումով կարելի է ասել՝ հաղորդումն իրականացել է:

Լեզվում բարդ և պարզ նախադասությունների համար, ի թիվս այլ առանձնահատկությունների, գոյություն ունեն կանոնակարգված հնչերանգներ: Նախադասության տեսակները բազմաթիվ են՝ պարզ (համառոտ, ընդարձակ, այդ թվում՝ դերբայական դարձվածով), բարդ (համադասական, ստորադասական, բազմաբարդ): Բնականաբար, բոլորն էլ ունեն տարբեր հնչողություն, տարբեր հնչերանգային պատկերներ:

Այն հանգամանքը, թե նախադասության կառուցվածքային որ տիպերն են ավելի հաճախական, նույնպես նշանակալից է թունանյանական տեքստի հնչողության առումով: Ըստ մեր հաշվումների՝ քառյակներում գերակշռող են բարդ համադասական նախադասությունները: Պարզ համառոտ նախադասություններ բնագիր տեքստերում քիչ են հանդիպում, բացառությամբ հինգ քառյակների (№ 2 «Անց կացան...», № 3 «Վերջացավ...», № 4 «Ո՞ւր կորան...», № 8 «Ե՛տ եկե՛ք...», № 50 «Ե՛տ չեկավ...»), որոնց առաջին տողերը պարզ համառոտ են, ընդ որում՝ զեղչված ենթակայով: Թարգմանված քառյակների հիմնական մասին բնորոշ է մեկ քառյակ – մեկ նախադասություն պատկերը: Թարգմանական տարբերակներում նախադասությունների քանակը և կառուցվածքային տիպերը ճշգրտորեն չեն վերարտադրված. պարզը բարդացվել է, համադասականը վերածվել է ստորադասականի և այլն:

№ 3 «Վերջացավ...»

Все, что светом считалось, давно отмелькало...

(թարգմ` Ն. Գրեբնև)

2. Տող-նախադասություն հարաբերությունը և նրանով պայմանավորված դադարները:

Չափածոյի հնչողության համար «բախտորոշ» է **նախադասության և բանաստեղծության տողի սահմանների համընկնելը կամ չհամընկնելը**: Գոյություն ունի բանաստեղծական տողի ավարտն ազդարարող հատուկ հնչերանգ և դադար: Ռիթմային կառուցումից բացի՝ գործում է նաև լեզվականը: Երբեմն այս երկու «տարերքները» համահունչ են, երբեմն էլ՝ ոչ: Նախադասության և տողի եզրերի բացարձակ համընկումը հնարավոր է, բայց խիստ հազվադեպ: Այս համընկման խախտումները մենք բաժանել ենք սկզբունքորեն տարբեր երկու խմբերի:

ա) *Նախադասությունը, սկսվելով տողի սկզբում, ծավալվում է և ավարտվում հաջորդ տողի (կամ տողերի) վերջում:*

Հիմնականում նման ձևով են կառուցված թունանյանի քառյակները:

Իմ տ՛ւր, արթուն ականջում

Мой чуткий слух в ночи не спит.

Մի խոր ձեն է միշտ հնչում:

Глубокий голос ему звучит.

(թարգմ` Կ. Լիպսկերով)

Где б ни был, что б ни делал, – постоянно

Мне слышится какой-то голос странный, –

(թարգմ` Ն. Գրեբնև)

В остром и чутком слухе моем

Голос глубокий слышится вечно.

(թարգմ` Ա. Կուլեբյակին)

բ) Մեկ տողում սկսված հնչադասությունը տողադարձվում է մյուս տող վերջնային դադարով:

Դա տողանց է՝ անժաբեններ²³, որին բնորոշ է մեկ տողում սկսված հնչադասության տողադարձը մյուս տող՝ կառուցվածքային վերջնային դադարով²⁴:

Ցավոտ աշխարհքն եկավ լըցվեց բովանդակ
Իմ սիրտը բաց, իմ սիրտը մեծ մեր դարում:

Боль всех сердец в одну соединилась
И на меня легла в наш трудный век.

(թարգմ` Ն. Գրեբև)

Այս յուրատեսակ շարահյուսական-տաղաչափական երևույթը գոյանում է երկու տարաբնույթ դադարների չհամընկնելուց: Մեկը գլխավորապես մտքից, բովանդակությունից կախված դադարն է, երբ, ինչպես ձևակերպում է Մ. Աբեղյանը, «որտեղ մտքի մի որոշ հատված վերջանում է, այնտեղ առաջ է գալիս դադար, հնչյուններով չլցված մի ժամանակամաս»²⁵, իսկ մյուսը տողի ավարտով պայմանավորված դադարն է: Այլ խոսքով՝ տողանցը տողում հնչադասական անդամատման և չափական անդամատման չհամընկնելն է²⁶: Այսպես՝ հնչերանգի բաղադրիչը՝ դադարը, նման տեքստերում դառնում է հնչակերտ:

Մի հավք զարկի ես մի օր,
Թռավ, գնաց վիրավոր:

Однажды я выстрелил в птицу, – и вот
Я раненой птицы увидел полет.

(թարգմ` Կ. Լիսակերով)

Երագումըս մի մաքի
Մտորս եկավ հարցնունքի.

Снилось мне: овца домой
Принесла вопрос немой.

(թարգմ` Ա. Սահրադյան)

Աշնան ամպին ու զամպին
Մոլոր նրստած իր ճըմբին...

Сел жаворонок; он в упор
Глядит на мой размытый путь.

(թարգմ` Օ. Ռումեր)

²³ Տողանցը ֆրանսիական մոդեռնիստական պոեզիային բնորոշ երևույթ է (ֆր.՝ «քայլանցում»), հանդիպում է նաև եզրույթի այլ տարբերակով՝ սինաֆիա (հուն.՝ «առնչակից, հարևան») (տե՛ս **Տարիչենոկ Վ. Դ.** Большой лингвистический словарь. Ростов-на-Дону, 2008, էջ 543): Հայերենի տաղաչափական տեսության մեջ եզրը մտցրել է Մ. Աբեղյանը՝ նաև ներկայացնելով հայերեն տաղաչափական նմուշներ (տե՛ս **Մ. Աբեղյան**, նշվ. աշխ., էջ 148-150):

²⁴ Տե՛ս **Квятковский А. Т.** Поэтический словарь. М., 1966, էջ 206-209:

²⁵ **Մ. Աբեղյան**, նշվ. աշխ., էջ 145:

²⁶ Ըստ Ա. Կվյատկովսկու և Ա. Կարպովի՝ գոյություն ունի տողանցի երեք տեսակ՝ տողի, բանաստեղծական տան և վանկի (տե՛ս **Карпов А.** Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, էջ 16), և բոլորն էլ հեղինակային զգացականության մատնանշման և արտահայտման միջոցներ են, որ բանաստեղծական խոսքը դարձնում են ոչ սովորական, դադարներով, հատու (Վ. Մայակովսկին, Ե. Չարենցը, Մ. Ցվետանան սանդուղքի ձևով են շարադրել որոշ ստեղծագործություններ՝ ավելի ընդգծելու առանձին տողում գտնվող բառերը և կտրտված ռիթմը):

Թումանյանի ոճը գրեթե բացառում է բանաստեղծական կառուցման նման ձևերը: Հեղինակն ինքը, խոսելով քառյակների արարման դրդապատճառների, ժամանակաշրջանի, ժանրի, ինչպես նաև թեմատիկայի ընտրության, փիլիսոփայական ուղղվածության մասին, նաև պարտադրել է ճիշտ ընթերցել՝ հանգիստ, ընդգծումով: Իր քառյակներում նա մշակել է կրկնությունների²⁷, ինչպես նաև տարբեր երկարության փոքր դադարների համակարգեր՝ վարպետորեն խաղարկելով միջակետի, բութի և ստորակետի դերերի զանազանումը: Թումանյանը տեքստի հիմնական ասելիքն առաջին գիծ մղելու նպատակով չի տրոհում, օրինակ՝ ստորադասական շաղկապը, կամ որևէ բառի իմաստայնությունը շեշտում է առոգանության նշանների միջոցով:

... Թախծում են պաղ ու խորհում
Թե՛ *ի՛նչ տարան* աշխարհիքից:

Ի՛նչ ես թըռչում, խև-դև սի՛րտ,

Հագար բանի ետև, սի՛րտ...

Ե՛տ *եկե՛ք...*

Գարնան վարար գետ *եկե՛ք...*

Չհավակնելով տաղաչափական ամբողջական նկարագիր տալու՝ այստեղ կանգ առանք մի քանի այնպիսի երևույթների վրա, որոնք ակնառու են, խստորեն ապահովում են տեքստային յուրահատուկ հնչողությունը, միևնույն ժամանակ և օբյեկտիվորեն կարող են պահպանվել վերստեղծվող տեքստում՝ անկախ տարբեր լեզուների հնարավորություններից և չափական օրինակարգություններից:

Կ. Ի. Չուկովսկին իրավացիորեն գտնում է. «Հիրավի ճշգրիտ կարող է լինել միայն այն բանաստեղծական թարգմանությունը, որի մեջ իմաստից, ոճից, բնորոշ հնչյունաբանությունից, ռիթմիկայից գատ՝ մատուցվում է նաև բնագրի հնչերանգային յուրահատկությունը: Եթե դա բացակայում է, թարգմանությունը դատապարտված է. թարգմանության մյուս սխալները երբեմն կարելի է շտկել, բայց այդ մեկը ենթակա չէ ոչ մի տեսակ շտկումների»²⁸: Նրա ընկալմամբ՝ «խոսքի հնչերանգը նրա իսկ զգացմունքայնությունն է, նրա հոգին»²⁹: Ըստ Թումանյանի՝ թարգմանչի հիմնական խնդիրը «բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը» այլ լեզվի միջոցներով վերարտադրելն է՝ այն զուգակցելով արտահայտության բնականոնության, ազատության և մատչելիության հետ³⁰: «Չէ՛ որ բանաստեղծության թարգմանությունը, էն էլ

²⁷ Լ. Տիմոֆեևը նշում է, որ առանձին հնչյունների կրկնությունը կապակցում է այդ կրկնությունները պարունակող բառերը և առանձնացնում դրանք խոսքային հոսքի մեջ ուղղորդությունը հրավիրելով դեպի իրենց, քանի որ շեշտված են արտասանվում և ձեռք են բերում որոշակի հնչերանգային նշանակություն (տե՛ս Тимофеев Л. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, էջ 88):

²⁸ К. И. Чуковский Собрание сочинений в шести томах. Т. III. М., 1966, с. 437.

²⁹ Նույն տեղում, էջ 426:

³⁰ Տե՛ս Զ. Թումանյան, ԵԼԺ տասը հատորով, հ. 2, Եր., 1990, էջ 580:

առանձին համ ու հոտ, շունչ ու ոճ ունեցող բանաստեղծության թարգմանությունը շատ է դժար ու հազվագյուտ բան է: Բանաստեղծության նույնիսկ լավ թարգմանության համար ասված է, թե նա մի վարդ է, որ ապակու տակ է դրված: Այսինքն թե՛ ձևը կտեսնես, բայց բուրմունքը չես զգալ: Ինչքան շնորհք է հարկավոր, որ ոչ միայն հարազատ ձևը ցույց տա, այլև ինքնուրույն բուրմունքը հաղորդի: Եվ շնորհքի հետ ինչքան սեր...»³¹:

Նույնացնելով Թումանյանի հիշատակած «ձևը» քառյակ-կառույցի հետ՝ համարձակվում ենք ասել, որ «բուրմունքն» էլ հնչերանգն է՝ այս չափածո փոքրածավալ գործերի սավառնող հոգին:

АРМИНЭ МАРТИРОСЯН – *Ритмомелодическая кульминация в процессе поэтической коммуникации.* – Четверостишия Ованеса Туманяна и их переводы на русский язык рассматриваются в статье с точки зрения предложенной автором ритмомелодической кульминации. Поскольку интонация – явление комплексное, были выделены такие конструкции, чья связь с интонацией не вызывает сомнений. Ритмомелодическая кульминация представляет собой логическое или смысловое ударение, а также важнейший интонационный компонент, выражающий коммуникативные цели автора. Под этим ракурсом и рассмотрены четверостишия Туманяна и русские их переводы, а кроме того, сопоставлены между собой такие синтаксические конструкции, как предложение-четверостишие, предложение-строка и обусловленные ими паузы (в особенности анжамбеманы), важные для звучания поэтических произведений. Такого рода явления присущи также другим языкам и, следовательно, могут быть адекватно воспроизведены при переводе. Поэтому интонационная эквивалентность с точки зрения ритмомелодической кульминации предложена как дополнительный критерий адекватного перевода.

ARMINE MARTIROSYAN – *Rhythmic Tunefulness Peak in the Process of Poetical Communication.* – In the present article H. Toumanyan's quatrains and their Russian translations based on "rhythmic tunefulness peak" suggested by the author are discussed. The "rhythmic tunefulness peak" is the logical or semantic stress which is an important component or timber manifestations of the author's communicative aims. Analyzing Toumanyan's quatrains from this point of view we have singled out such phenomena as quatrain-sentence, line-sentence and stops accounted by them the perception of which is important in phono-semantic sense. These phenomena are inherent in other languages as well and, hence, can adequately be reproduced in translations. This suggests a new criterion of analyzing poetic verses and finding their translation equivalence. This criterion is phonetic / timbre equivalence according to rhythmic tunefulness peaks.

³¹ Նույն տեղում, էջ 152: