

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՆԵՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ*

Բանալի բառեր – բանաստեղծական կայուն ձևեր, սոնետ, կոդայով («պոչավոր») սոնետ, քատրեն, տերցետ, օկտավ, սոնետների պսակ, Մխիթարյան պոեզիա, սինվոլիստական պոեզիա, օղակաձև հանգավորում:

Մուտք

Սոնետը՝ որպես բանաստեղծական կայուն սկզբունքներ ունեցող ձև, առաջացել է 13-րդ դարի կեսերին Իտալիայում «սիցիլիական դպրոցի» պոետների ստեղծագործության մեջ, այնուհետև 16-րդ դարից լայն տարածում է գտել ֆրանսիական պոեզիայում՝ հետագայում նվաճելով արևմտաեվրոպական գրեթե ողջ գրականությունը: Ռուսաստանում առաջին սոնետները երևան են եկել 18-րդ դարում՝ իսկ հայ բանաստեղծներն այս ձևի հանդեպ սկսել են հետաքրքրություն ցուցաբերել 19-րդ դարի կեսերից:

Հայ պոեզիայում սոնետի դրսևորման տարբեր ձևերն այս կամ այն չափով ուսումնասիրվել են առանձին բանաստեղծների (Մեծարենց, Տերյան, Թեքեյան, Չարենց և այլք) երկերի քննության ընթացքում, սակայն հայկական սոնետի ամբողջական պատկերը մինչև օրս չի տրվել: Այս ուսումնասիրության մեջ առաջին անգամ փորձ է արվում ամբողջացնել հայկական սոնետի շուրջ մեկուկեսդարյա պատմությունը՝ իհարկե, հենվելով առավել նշանակալի դեմքերի վրա, միևնույն ժամանակ ցույց տալ այն տաղաչափական ու կառուցվածքային առանձնահատկությունները, որոնք բնորոշ են այս կամ այն ժամանակաշրջանին կամ որևէ հեղինակի ստեղծագործությանը:

1. Եվրոպական սոնետի ծագումն ու կառուցվածքը

Համաշխարհային պոեզիայում լայն տարածում գտած սոնետը համարվում է տրուբադուրների սիրած բանաստեղծական տեսակներից մե-

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 15.02.2014:

1 Ռուսական սոնետի քիչ թե շատ ամբողջական պատկերը տես Русский сонет, XVIII – начало XX века, М., 1983.

կի՝ կանցոնի պարզեցված տարբերակը: Կանցոնը չուներ տների կայուն քանակ, բայց բոլոր տները եռանդամ էին և ունեին հանգավորման նույն եղանակը: Ժամանակի ընթացքում ստեղծվում են կանցոնի ամենատարբեր ձևեր, որոնցից առավել պարզը սոնետն էր (13-րդ դար): Սոնետի կառուցվածքային հիմնական սկզբունքը կանցոնի եռանդամության հատկանիշն էր (4+4+6): Հանգավորումը սկզբնապես շատ պարզ էր՝ փոխառված իտալական ժողովրդական երգերից՝ abab + abab + cdcdcd: Մի փոքր ավելի ուշ՝ 13-14-րդ դարերի սահմանագծին, հատկապես **Գանտեի** և **Պետրարկայի** պոեզիայում սոնետը սկսում է կանոնավորվել՝ ձեռք բերելով որոշակի կայուն հատկանիշներ. քառատողերը հանգավորվում են օղակաձև՝ որպես կանոն ընդամենը երկու հանգով, իսկ վեցատող հատվածը բաժանվում է երկու եռատողերի՝ ստանալով հանգավորման ամենատարբեր ձևեր և ունենալով երեք հանգ:

Ֆրանսիայում (16-րդ դար) սոնետը ձեռք է բերում կառուցման այլ եղանակներ, իսկ Անգլիայում, մասնավորապես **Շեքսպիրի** պոեզիայում (17-րդ դար) սոնետը հանդես է գալիս խիստ պարզեցված տարբերակով՝ երեք քառատող և մեկ երկտող (abab + cdcd + efef + gg). վերջին երկտողը կոչվում էր **սոնետի բանալի**: Ըստ էության, այստեղ սոնետի բուն հատկանիշներից պահպանված էր միայն 14 տողը: Եվրոպական սոնետի առավել բուռն ծաղկման շրջաններն են եղել Վերածնունդն ու Բարոկկոն, այնուհետև՝ ժամանակից ու սիմվոլիզմը²:

Բառացի թարգմանությամբ **սոնետ** (իտալ.՝ **sonetto**) նշանակում է **հնչուն, հնչեղ**, և պատահական չէ, որ արևմտահայերն այն անվանել են **հնչյակ**: Բանաստեղծական այս ձևից իրոք պահանջվել է երաժշտական բարեհնչունություն, որի համար էլ ոչ մի կարևոր, նշանակալի բառ բանաստեղծության մեջ չպետք է կրկնվեր (սոնետի հենց այս բարեհնչունությունն է նաև գրավել սիմվոլիստ բանաստեղծներին, որոնք պոեզիայում ձգտում էին առաջին հերթին երաժշտականության դրսևորման): Ինչպես նկատել է **Լ. Գրոսսմանը**, «սոնետը, չնայած իր բարդությանը և սեղմությանը, հնարավորություն է տալիս հրաշալիորեն դրսևորելու բանաստեղծական լեզվի ողջ հարստությունը: Բանաստեղծական այս տեսակն անվանող տերմինն իսկ խոսում է բանաստեղծական բարձր որակի մասին»³: Ուսումնասիրողներից շատերը սոնետի մեջ տեսել են յուրօրինակ «դիալեկտիկ խաղ», որտեղ թեման պետք է դրվեր առաջին քառատողում (դրույթ), զարգանար երկրորդում (հակադրույթ), իսկ եռատողերը պետք է դառնային եզրափակիչ ակորդ (համադրույթ)՝ թեմայի յուրօրինակ լուծում: Ըստ **Իոհաննես Բեյսերի**՝ «Դրույթը, հակադրույթը առաջին երկու քատրեններում և նրանց լուծումը երկու տերցետ զբաղեցնող եզրակացության մեջ բնութագրում են սոնետի մաքուր ձևը»⁴: Մեկ այլ մոտեցման համաձայն՝ սոնետի բովանդակության զարգացման սխեման կարելի է լավագույն ձևով արտահայտել «ըստ նրա չորս տների. դրույթ – դրույթի

2 Եվրոպական սոնետի առավել հանգամանալից պատմությունը տես **Гаспаров М. Л.**, Очерк истории европейского стиха, М., 1989, с. 149-150.

3 **Л. Гроссман**, Собрание сочинений, т. 4, М., 1928, с. 329.

4 **И. Бехер**, Философия сонета, или малое наставление по сонету: – В книге: **И. Бехер**, Любовь моя, поэзия. О литературе и искусстве, М., 1965, с. 457

ԳՐԱՎԱՆԱԿԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) Գարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014
ՎԷՆ համահայկական հանդես

զարգացում – հակադրույթ – համադրույթ: Ամենավառ, պատկերավոր միտքը դրված է վերջին երկու տողերում, այսպես կոչված՝ **սոնետի բանալիում**⁵:

Իր «Բանաստեղծի վարպետությունը» հողվածում, խոսելով բանաստեղծական կայուն ձևերի մասին, **Վալերի Բրյուսովը** գրում է. «Մխալ է կարծել, թե այդ ձևերը բանաստեղծների համար միայն խաղալիք են, գլուխկոտրուկ զվարճանք, տեխնիկական առաջադրանք: Կարելի է ապացուցել, որ անհնար է, օրինակ, ավելի կատարյալ ձևով դասավորել տասնչորս տողը, քան դա արված է սոնետում...»⁶:

Տարբեր ազգային գրականություններում սոնետը հանդես է եկել տարբեր ժամանակաշրջաններում, բայց, այնուամենայնիվ, կարելի է որոշ ընդհանուր գծեր տեսնել սոնետի աշխուժացման և դրա նկատմամբ հետաքրքրության անկման առումով: Այսպես, եթե Եվրոպայում բանաստեղծական այդ տեսակը ձևավորվում է Միջնադարում, ապա ռուսական առաջին սոնետները գրվել են 18-րդ դարի 30-ական թթ., ընդ որում՝ դրանք և՛ ինքնուրույն սոնետներ էին, և՛ թարգմանական երկեր: 19-րդ դարի կեսերից Ռուսաստանում սոնետի մասսայականությունն աստիճանաբար նվազում է, իսկ 20-րդ դարի սկզբին՝ սիմվոլիզմի աշխուժացման շրջանում, այն ապրում է իր «երկրորդ վերածնունդը»:

2. Սոնետի առաջին փորձերը հայ գրականության մեջ

Հայկական պոեզիայում սոնետի սկզբնավորումը կապվում է **Մխիթարյան բանաստեղծների** անվան հետ: Եվ դա պատահական չէ. Մխիթարյան պոետները, իրենց ակունքներով կապված լինելով հայ միջնադարյան գրականության հետ, միևնույն ժամանակ սնունդ էին ստանում նաև հին հռոմեական և իտալական գրականությունից, և սոնետը՝ իբրև բանաստեղծության մաքուր իտալական տեսակ, չէր կարող իր որոշակի ազդեցությունը չունենալ Վենետիկում ստեղծագործող հայ բանաստեղծների վրա: Դանտեի և Պետրարկայի պոետական ժառանգությամբ սնված հայկական մշակույթի այս հատվածը, բնականաբար, չէր կարող անտարբեր մնալ բանաստեղծության այնպիսի սիրված և մասսայականություն վայելող տեսակի հանդեպ, ինչպիսին սոնետն էր: Բացի այդ, եվրոպական և ռուսական պոեզիան նույնպես արձանագրում էր սոնետի աշխուժացում հենց կլասիցիզմի շրջանում:

«Տաղք Մխիթարյան վարդապետաց» եռահատոր ժողովածուի հինգ հեղինակներից միայն երեքն են գրել սոնետներ՝ **Ա. Բագրատունին** (5), **Մ. Զախչախյանը** (10) և **Էդ. Հյուրմյուզյանը** (24): Հյուրմյուզյանի թարգմանություններից մեկը նույնպես սոնետ է (ընդհանուր թվով՝ Մխիթարյան բանաստեղծների ժողովածուներում կա 40 սոնետ): Բանաստեղծության այս տեսակը Մխիթարյաններն անվանել են **նուագ**, որը իտալերեն բառի առաջին, նախնական թարգմանությունն էր մեզանում⁷: Ճիշտ է, որոշ դեպ-

5 Русский сонет. XVIII – начало XX века, М., 1983, с. 493.

6 В. Брюсов, Избранные сочинения, М., 1955, с. 313.

7 Հետագայում արևմտահայ բանաստեղծներն այն կոչեցին տարբեր կերպ՝ «ձայնակ».

քերում «նուագ» խորագիրը բացակայում է, սակայն ակնհայտ է, որ գործ ունենք իսկական տոնետի հետ: Բայց եթե իտալական և ֆրանսիական դասական տոնետն ուներ բավական հստակ մշակված սկզբունքներ, ապա Մխիթարյանների մոտ դրանք գրեթե բացակայում են: Վերջիններս նոր- նոր էին մեզանում մշակում տոնետի կառուցման տեխնիկան՝ դիմելով ամենատարբեր ձևերի: Հատկապես մեծ բազմազանություն ենք նկատում Էդվարդ Հյուրմյուզյանի տոնետներում: Նրա մոտ բանաստեղծության այդ ձևն արդեն հասնում է գեղարվեստական մշակվածության բավական բարձր աստիճանի: Քառատողերի օղակաձև հանգավորումը, որը գալիս էր իտալական դասական տոնետի ավանդույթներից, հանդիպում ենք միայն Հյուրմյուզյանի տոնետներում, ինչը վկայում է այդ ձևի հանդեպ նրա հատուկ ուշադրության մասին: Եվ սա պատահական չէր. Հյուրմյուզյանն իր «Առձեռն բանաստեղծութիւն» (Վենետիկ, 1839) տեսական աշխատության մեջ, բնութագրելով կլասիցիզմին բնորոշ մի շարք բանաստեղծական ժանրեր, հատուկ անդրադառնում է նաև **նուագին**՝ նշելով դրա կառուցվածքի և տաղաչափության մի շարք առանձնահատկություններ:

Ինչ վերաբերում է տոնետի տողաչափերին, ապա հայ կլասիցիստները հիմնականում փորձել են հավատարիմ մնալ եվրոպական պոեզիայում ընդունված ձևերին. իտալական և իսպանական տոնետի ամենատարածված չափը 11 վանկանի տողն էր, ֆրանսիականինը՝ 12 վանկանի ալեքսանդրյան ոտանավորը, իսկ գերմանական, անգլիական և ռուսական տոնետինը՝ հնգոտնյա կամ վեցոտնյա յամբը, որի տողը տատանվում էր 10-13 վանկերի սահմաններում: Ինչպես կարելի է նկատել, տողի այսպիսի երկարությունն առավել հարմար էր տոնետի բովանդակության դրսևորման, թեմայի արծարծման ու զարգացման համար: Դիտարկելով Մխիթարյանների տոնետները՝ կարելի է ասել, որ դրանց ուղիղ կեսը գրվել է 10-12 վանկանի տողաչափերով, ինչը մոտավորապես համապատասխանում է եվրոպական տոնետի չափին: Բայց, միևնույն ժամանակ, պետք է նաև նշել, որ Մխիթարյանների պոեզիայում տոնետը հաճախ ոչ այնքան բովանդակությունից բխող բանաստեղծական ձև է, որքան տողերը որոշակի սկզբունքով դասավորելու վարժանք, իտալական պոեզիայի ձևերին նմանվելու ձգտում: Եվ դա է թերևս պատճառը, որ Մխիթարյանների ժողովածուներում շատ են հանդիպում նաև փոքր, կարճ տողաչափերով «նուագներ», ինչը հակասում էր տոնետի ավանդական ձևին և միևնույն ժամանակ՝ խախտում նրա բովանդակային սկզբունքներն ու բուն միտվածությունը:

3. Սոնետը արևմտահայ պոեզիայում

Հետագա տասնամյակներին՝ 19-րդ դարի 80-ականներից մինչև 20-րդ դարասկիզբը, արևմտահայ պոեզիայում տոնետն աստիճանաբար աշխուժանում է և կայուն դիրքեր նվաճում՝ դառնալով բանաստեղծների ամենասիրված ձևերից մեկը: Այս հանգամանքը մեծ չափով կապված էր պոլսահայ գրական միջավայրում սիմվոլիստական միտումների աշխու-

«հնչյակ» և այլն՝ բառացի թարգմանելով իտալերենից:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) Գարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014
ՎԷՆ ԽԱՆՈՒՄԿԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՄ

Ժացման, եվրոպական և մասնավորապես ֆրանսիական գրականության նկատմամբ դրսևորած բուռն հետաքրքրության հետ: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ արևմտահայ իրականության մեջ մեկը մյուսի հետևից ասպարեզ են իջնում բազում տաղանդավոր բանաստեղծներ, մամուլը ողողվում է նրանց քերթվածքներով: Շատերը հաճախ հանդես են գալիս ոչ թե մեկ, այլ մի քանի բանաստեղծական ժողովածուներով:

Արշակ Չոպանյանը, որի գրական նախափորձերը սկսում են մամուլում երևալ դեռ 1880-ականներից, 1908-ին հրատարակում է իր «Քերթվածքներ» բանաստեղծական ժողովածուն, որտեղ նկատվում է որոշակի հետաքրքրություն բանաստեղծության կայուն ձևերի (ռոնդոյի, վիլլանելի, տերցինի, քառյակի) և հատկապես հնչյակի նկատմամբ: Չոպանյանը պահպանում է սոնետում գերակշռող երաժշտականությունը, պատկերների նրբությունն ու գունագեղությունը: Չոպանյանի սոնետների ընդհանուր թիվն անցնում է մեկ տասնյակից. դրանց մի մասում բանաստեղծը խստորեն հետևել է իտալական սոնետի հանգավորման սկզբունքներին («Վերհիշում», «Կապույտ հնչյակ», «Մեայլ հնչյակ», «Իմ փունջ», «Կինը», «Պետտրիչե»), մյուսներում («Ճերմակ հնչյակ», «Լռին երաժշտություն», «Լուսինը», «Հնչյակ») հանգավորումն ավելի ազատ է: Հետաքրքիր է, որ ֆրանսիացի սիմվոլիստների, մասնավորապես **Ա. Ռենյոյի** սմանությամբ Չոպանյանն իր որոշ սոնետների վերնագրերի տվել է գունային մակդիրներ՝ դրանով իսկ ուժեղացնելով պատկերային համակարգի սիմվոլիկան: Ահա «Ճերմակ հնչյակից» մի հատված.

**Ու երագներն իրենց ձերմակ թևով թույլ
Կուզան շոյել զայն երգերով մեղմասույլ.
Աչքերը փակ՝ կժպտի կույսն անարատ...⁸**

Մխաված չենք լինի, եթե ասենք, որ այդ շրջանի արևմտահայ բանաստեղծների մեծ մասն իր ուժերը փորձել է սոնետի ասպարեզում⁹: Այդ ձևով ստեղծագործել է **Սիպիլը** («Օրորումներ», «Հնչյակ» և այլն), սակայն հետաքրքիր է, որ նրա «Ամպը» բանաստեղծությունը, որը ոչ թե «իսկական», այլ անգլիական սոնետ է (4+4+4+2), Վ. Բրյուսովի կազմած «Поэзия Армении» նշանավոր անթոլոգիայում թարգմանաբար ներկայացված է իբրև հայ պոեզիայի քնարական գոհարներից մեկը՝ վերածված «կանոնիկ» սոնետի՝ քառատողերի ու եռատողերի համապատասխան հանգավորմամբ¹⁰:

Ինքնատիպ են **Թովմաս Թերզյանի** սոնետները, որտեղ կիրառված են հանգավորման ամենատարբեր ձևեր, այդ թվում և անհանգ (ամուրի) տողեր: Այդպես են գրված «Կյանքի մատյան», «Մրտիս գաղտնի մի խորշն», «Առ Աստված (սուագ)» և մի շարք այլ սոնետներ, որտեղ քառատողերի

8 **Արշակ Չոպանյան**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող», էջ 84:

9 Հետաքրքիր է, որ **Սիամանթոն (Ատոմ Յարճանյանը)**, որը խորապես կապված էր ֆրանսիական սիմվոլիզմի հետ, բանաստեղծական այս ձևին բոլորովին չի անդրադարձել, քանի որ սոնետը չէր կարող տեղավորվել նրա ստեղծագործության ընդհանուր համատեքստում և ազատ ոտանավորի տաղաչափական ձևի մեջ:

10 Տե՛ս Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, М., Изд. Московского Армянского комитета, 1916, с. 450.

կենտ, իսկ եռատողերի երկրորդ տողերը մնում են անհանգ: Ի դեպ, Թերզյանն իր որոշ սոնետներ անվանել է «նուագներ», ինչպես Մխիթարյանները: Թերզյանի սոնետներում հանդիպում ենք նաև «նուագի» հազվադեպ տեսակների՝ վերջում մեկ լրացուցիչ եռատող ունեցող 17 տողանի «պոչավոր» սոնետի («Առ անմոռանալին», Նուագ Բ), «անգլուխ» պոչավոր սոնետի («Անհուսություն Բ») և այլն:

Սոնետի հանդեպ հատուկ հետաքրքրություն է դրսևորել **Վահան Մալեգյանը**, որն իր «Կերոններ» ժողովածուում (1912) սոնետները դասավորել է առանձին շարքերում՝ «Հին հնչյակներ» (25 սոնետ), «Հոգիին ժեսթեր» (33 սոնետ. ընդհանուր թվով՝ 58 սոնետ):

Այդպիսի սոնետային շարք է նաև **Ինտրայի (Տիրան Չրաքյանի)** «Նոճաստանը»՝ գրված 1905–1908 թթ. (ընդհանուր թվով՝ 34 սոնետ), որտեղ նա ձգտել է պահպանել դասական սոնետի կառուցվածքը, քառատողերի օղակաձև հանգավորումը և տողաչափերի ընդունված կարգը: Շարքում գերիշխող մռայլ ու հռեթետական տրամադրությունները լավագույնս զուգակցվում են սոնետի ձևի մեղեդայնության, նրա նուրբ հնչողականության հետ: Սակայն պետք է նշել, որ «Նոճաստանի» սոնետները հեռու են գեղարվեստական կատարելությունից: Իզուր չէ, որ **Միսաք Մեծարենցը** կտրուկ մերժում էր քննադատների այն կարծիքը, թե ինքն ազդվել է Ինտրայից¹¹, և իր հողվածներից մեկում նրան համարում էր ֆրանսիացի բանաստեղծ **Մալարմեի** «եսապաշտ, մենամոլ, ամուլ տիպար»-ի¹² հետևորդներից մեկը: Իսկ այդ հատկանիշները խորթ էին Մեծարենցի ստեղծագործությանը:

Արևմտահայ մեկ այլ նշանավոր բանաստեղծի՝ **Արտաշես Հարությունյանի** պոեզիայում սոնետի մշակույթն ակնհայտորեն պայմանավորված էր եվրոպական սիմվոլիզմի հետ սերտ կապերով: Բավական է նշել, որ Ա. Հարությունյանը ոչ միայն ազատորեն տիրապետում էր օտար լեզուների, բնագրով կարդում եվրոպական գրողներին և հանդես գալիս նրանց մասին քննական վերլուծություններով, այլև անձնական նամակագրություններ աշխարհահռչակ սիմվոլիստներ **Է. Վերհառնի** և **Մ. Մետեոլինկի** հետ: Ա. Հարությունյանի քնարերգության մեջ բավական կարևոր տեղ են գրավում սոնետները («Պրիսմակ», «Ճակատագրական ուխտ», «Ներշնչում», «Պետրոս Դուրյան», «Երկրախտ» և այլն), որոնք գրեթե բոլորն էլ գրված են կանոնիկ ձևով, խաչաձև հանգավորմամբ և սոնետին այնքան բնորոշ 11(4+4+3) չափով:

Սիմվոլիստական պոեզիայի հետ առնչություններով էր պայմանավորված նաև մեր մեծագույն քնարերգուներից մեկի՝ **Միսաք Մեծարենցի** հետաքրքրությունը սոնետի հանդեպ: Ժամանակակիցները հիշում են, որ նա շատ էր կարդում ֆրանսիացի և անգլիացի սիմվոլիստներին (**Ուայլդ**, **Բողլեր**, **Մալարմե**, **Վեռլեն**, **Մորեաս** և ուրիշներ)՝ ձիշտ է, շատ անգամ քննադատաբար վերաբերվելով նրանց ստեղծագործության որոշ սկզբունքների: Մեծարենցը լավագույնս ծանոթ էր եվրոպական դասական սոնետի կառուցվածքին: Իր «Ինքնադատության փորձ մը «Ծիածան»-ին առիթով»

11 Տե՛ս **Միսաք Մեծարենց**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 264:
12 Նույն տեղում, էջ 249:

հողվածում Մեծարենցն անդրադառնում է նաև «Ծիածան» ժողովածուում տեղ գտած սոնետներին՝ համոզված լինելով, որ այդ ձևին արժե դիմել միայն այն դեպքում, եթե պահպանում ես սոնետի կառուցման որոշակի կանոններ: «Իր ձայնյակները անըստգյուտ հորինված մը ունին,- գրում է բանաստեղծը,- կարծեմ ասիկա դրական արժանիք մը չէ անշուշտ, բայց մեկը, որ ձայնյակներ (sonnet) գրել կ'ուզե՝ հարգելու է եղած կանոնները և կամ հրաժարվելու է ձայնյակ գրած ըլլալու հավակնությունեն՝ որ մագի չափ իսկ արժեք չունի»¹³: Այսինքն՝ Մեծարենցի կարծիքով, սոնետի ձևին դիմելն ինքնանպատակ չի կարող լինել և որևէ արժեք չի ունենա, եթե շեղվես ընդունված նորմերից: Հետաքրքրիչ է, որ Մեծարենցից անկախ՝ սոնետի նկատմամբ գրեթե նույն մոտեցումն ուներ նաև **Վահան Տերյանը** արևելահայ իրականության մեջ:

Այն, որ Մեծարենցի հետաքրքրությունը մեծ էր սոնետի կամ, ինչպես ինքն էր անվանում, «ձայնյակի» նկատմամբ, վկայում են մի շարք փաստեր: Նախ, սոնետներ Մեծարենցը գրել է դեռևս իր ստեղծագործության ամենավաղ փուլերում. բավական է նշել, որ նրան ճանաչում բերած առաջին բանաստեղծություններից մեկը՝ «Մարմնի վերք, սրտի վերք»-ը (1901), սոնետ է: Մեծարենցի ստեղծագործության համատեքստում սոնետների թիվը բավական պատկառելի է՝ քերթվածքների շուրջ 20 տոկոսը (130 բանաստեղծություններից 24-ը): Բացի այդ, նա գրել է ոչ միայն սովորական սոնետներ, այլև «պոչավոր» (կողայով) սոնետներ, շրջուն սոնետ («Խոնջ իրիկունն արագորեն...»), խառը սոնետ՝ քառատողերը սկզբից և վերջից, իսկ եռատողերը՝ մեջտեղում («Եկուր»): Մի շարք սոնետներ, այդ թվում և «Մարմնի վերք, սրտի վերք»-ը, գրված են նույնահանգ քառատողերով՝ aaaa+bbbb+cde+ede, իսկ ավելի հասուն շրջանի սոնետներում Մեծարենցը կիրառում է գերազանցապես օղակաձև հանգեր՝ դրանք երբեմն զուգորդելով խաչաձև հանգերի հետ (abba+baba): Առավել ինքնատիպ և բարձրարժեք են Մեծարենցի «պոչավոր» սոնետները, որոնք ունեն մեկ լրացուցիչ՝ 15-րդ տող, որը սոնետի առաջին տողի կրկնությունն է: Այդպիսի սոնետները երեքն են՝ «Իրիկվան իղձ», «Կիրակնուտք» և «Աքսաիաներու շուքին տակ», որի վերջին տողն արդեն կրկնվում է մասնակի փոփոխությամբ. «Ծաղիկներեն հուշիկ թերթեր կը թափե» տողը վերջում կրկնվում է իբրև «Ծաղիկներեն հովը թերթեր կը թափե...»: Սոնետներում Մեծարենցի նախընտրած չափը 11(4+4+3) վանկանի տողն է, բայց կան նաև 10, 12, 14, 15 և 16 վանկանի տողաչափով գրված սոնետներ: Մեծարենցի ամենաերկար տողաչափ ունեցող սոնետը «Ցնորոտ անդորրություններն» է (16 վանկանի), որի կառուցվածքը համահունչ է բանաստեղծության տրամագին, խոհական տրամադրությանը.

**Շանթե աչքեր, բոցե թներ մըտածումիս կ'անցնին քովն.
Եվ հուրիներ՝ նոր հոլանած ալապաստրը իրենց կուրծքին՝
Որոնց համար շրթունքներըս անթիվ իղձեր կը թոթովեն**¹⁴:

13 Նույն տեղում, էջ 245:

14 Նույն տեղում, էջ 46:

Իսկ 11(4+4+3) վանկանի տողն ավելի հարմար է դյուրիչ բնապատկերների և քնքշագին տրամադրությունների արտահայտման համար, ինչպիսին է «Աքասիաներու շուքին տակ»-ը, «Միտք Ու Բնություն»-ը, «Վայրկյաններ»-ը.

**Հրրայրքիս մեջ գիշերը զայն կ'երագեմ,
Շրթունքներս պատրաստ իր մեղկ համբույրին.
Բայց ժըխորին մեջ կը մոռնամ վերստին
Այն պահերն՝ ուր զայն սիրած եմ մոլեգին¹⁵:**

Ինքնատիպ ու գեղեցիկ են նաև արևմտահայ մեկ այլ նշանավոր բանաստեղծի՝ **Ռուբեն Սևակի** սոնետները: Նա գրել է ոչ միայն սովորական, այլև «պոչավոր» սոնետներ, որտեղ, ինչպես Մեծարենցի մոտ, վերջին՝ 15-րդ տողը առաջինի կրկնությունն է նույնությամբ («Հոգիս», «Սիրո մրմունջը», «Պոռնիկը») կամ փոքրիկ փոփոխություններով («Այդ գիշեր», «Ծեր բորենի»): Սևակի «Չհասկցվածները» շարքը կազմված է հինգ սոնետներից («Վերջին արքան», «Պիտի մեռնի...», «Իժը», «Չղջիկը», «Հայրը»), որոնք բոլորն էլ գրված են 14 վանկանի տողերով և ունեն 14(4+3//4+3) կառուցվածքը: Այդ չափով է գրված Ռուբեն Սևակի սոնետների գերակշիռ մասը. սրանք ավելի երկարաշունչ տողեր են, որոնք թույլ են տալիս զուտ քնարական ապրումը զուգակցել պատումային ինչ-ինչ տարրերի հետ.

**Անոնք գացին խորհուրդով ու գաղտնիքով բեռնավոր,
Գացին նավերը սիրույս իմ աչքերուս առջևն,
Ցրռուկնին վեր, դեպի մույթ եզերքները հեռավոր,
Առագաստները գինով, մայրամուտի գաղջ հովեն¹⁶:**

Ռուբեն Սևակը նաև թարգմանել է օտարագգի բանաստեղծների (**Ալբեր Սամեն, Ա. Բյուսն**) մի շարք սոնետներ: Մի հետաքրքիր դիտարկում. Սևակը, որքան էլ զարմանալի է, սոնետներում չի կիրառել այնքան ընդունված օղակաձև հանգավորումը. նա առավել նախընտրում էր կից կամ խաչաձև հանգավորում՝ հիմնականում պահպանելով քառատողերում երկու հանգի առկայությունը, իսկ եռատողերը հանգավորված են ամենատարբեր եղանակներով:

Հատուկ քննության նյութ կարող են դառնալ **Դանիել Վարուժանի** սոնետները, որոնք, ճիշտ է, թվով փոքրաթիվ են (դրանց թիվը չի հասնում 10-ի), բայց կարևորագույն տեղ ունեն նրա բանաստեղծական համակարգում: Այս առումով կարելի է հետաքրքիր դիտարկում կատարել: Վարուժանի առաջին երկու ժողովածուներում («Սարսուռներ», «Ցեղին սիրտը») սոնետներ չկան, իսկ արդեն «Հերթանոս երգեր»-ից դրանց տեսակարար կշիռը սկսում է աճել: Բավական է նշել, որ Վարուժանի վերջին երկու ժողովածուներն էլ բացվում են սոնետներով՝ «Գեղեցկության արձանին» և «Մուսային»: Դրանք ծրագրային բանաստեղծություններ են, և,

15 Նույն տեղում, էջ 59:

16 **Ռուբեն Սևակ**, Երկեր, Եր., «Հայպետհրատ», 1955, էջ 37:

ըստ երևույթին, սոնետի կառուցիկ ձևը առավել հարմար է եղել բանաստեղծական շարքի ողջ ոգին և տրամադրությունն ամփոփ կերպով արտահայտելու համար: Ահա «Հացին երգը» բացող «Մուսային» բանաստեղծության ավարտը.

**Սորվեցուր ինձ. Պսակե քընարս հասկերով,
Զի կալին մեջ, զով շուքին տակ ուտիին
Ահա կը նստիմ, ու նըվագներս կը ծընին¹⁷:**

Ընդհանուր առմամբ «Հեթանոս երգերում» ընդգրկված է երկու, իսկ «Հացին երգը» շարքում՝ չորս սոնետ: Վարուժանը սոնետներ ունի նաև շարքերից դուրս բանաստեղծություններում. դրանք աչքի են ընկնում կառուցման կուռ սկզբունքներով և «սոնետային տողաչափերի» կիրառությամբ:

Արևմտահայ և ընդհանրապես հայ պոեզիայում չի եղել սոնետի ավելի մեծ նվիրյալ, քան **Վահան Թեքեյանը**: Նրան իրավամբ անվանել են «հնչյակների արքա», քանի որ բանաստեղծական բոլոր ձևերից նա նախապատվությունը տվել է հատկապես սոնետին: 1901 թ. Փարիզում լույս է տեսնում Վ. Թեքեյանի «Հոգեր» անդրանիկ ժողովածուն, որի մեջ ամփոփված բանաստեղծություններից շատերը սոնետներ են: Սոնետի ձևը նա վերցրել էր ֆրանսիական պոեզիայից՝ **Բողերից, Վեռլենից** և այլ բանաստեղծներից: Իսկ արդեն 1914 թ. լույս տեսած «Հրաշալի հարություն» ժողովածուի 151 բանաստեղծություններից 92-ը սոնետներ են: Ինչպես նկատում է **Լ. Ամարյանը**, «Եթե «Հոգերում» նա սոնետը բարդացնում և խճողում էր, ապա «Հրաշալի հարությունում» ձգտում է մտքի հստակության: Դա ցույց է տալիս, որ Թեքեյանը ձևը օգտագործում է իբրև ներդաշնակության ստեղծման միջոց»¹⁸: Նրա համար սոնետը լավագույն կաղապարն էր՝ հասնելու բանաստեղծական ձևի և բովանդակության կատարյալ ներդաշնակության: Թեքեյանը սոնետներ է գրել ամենատարբեր թեմաներով՝ սիրային, հայրենասիրական, փիլիսոփայական: Դրանք աչքի են ընկնում բանաստեղծական կուռ կառույցով, թեմայի և դրա արտահայտման ձևի արտակարգ ներդաշնակությամբ:

Թեքեյանի սոնետների հանդեպ վերաբերմունքը եղել է երբեմն շատ հակասական: **Մինաս Թեոյոյանի** կարծիքով՝ Թեքեյանի որոշ բանաստեղծություններ հաջողված չեն հենց սոնետի ձևն իբրև կաղապար կիրառելու պատճառով: «Հնչեակներու դժուարին կեդրոնացումին մէջ, ան յաճախ տառապած է ի խնդիր ճարտարապետական կառուցվածքի և յանգաւորումի, - գրում է նա: - Այդ իսկ է պատճառը, որ մէկ քանի քերթուածներու մէջ լայնցող ու համատարած շունչը դանակի հարուածներ կը ստանա»¹⁹: Սակայն Թեոյոյանի կարծիքը համոզիչ չէ, քանի որ նույն Թեքեյանն ունի հրաշալի սոնետներ, որոնք հենց իր՝ Թեոյոյանի ուշադրությունից չեն վրիպել: Հետևաբար, բանաստեղծությունների անհա-

17 **Դանիել Վարուժան**, ԵԼԺ երեք հատրով, հատ. 2, Եր., 1986, էջ 161:

18 **Լ. Ամարյան**, Վահան Թեքեյան. Հայ նոր գրականության պատմություն, հատ. 5, Եր., 1979, էջ 579:

19 **Մինաս Թեօլեօեան**, Վահան Թեքեյան, Սթամպուլ, 1933, էջ 10:

ջող լինելու պատճառն ամենևին էլ տոնետի ձևն ու չափը չեն:

Հետաքրքիր է պարզել, թե հատկապես տոնետի որ տեսակին է նախընտրություն տվել «հնչյակների արքան»: Պետք է նշել, որ տոնետի բազմազան տեսակներից Թեքեյանը նախապատվությունը տվել է իտալական և ֆրանսիական տոնետին: Ընդ որում, ի տարբերություն որոշ բանաստեղծների, նա խստորեն չի պահպանել «իսկական տոնետի» կառուցվածքը, այլ ավելի ազատ է եղել քառատողերի հանգավորման մեջ: Այսպես, տոնետների գերակշիռ մասում Թեքեյանը քառատողերում կիրառել է ոչ թե երկու, այլ չորս հանգ՝ օղակաձև, իսկ ավելի հաճախ՝ խաչաձև հանգավորմամբ՝ abab/cdcd կամ abba/cddc, շատ հազվադեպ՝ կից հանգավորմամբ: Հետաքրքիր է, որ երկու հանգային վերջույթ նա կիրառել է բավական փոքր թվով տոնետներում (իսկ դա ընդունված սկզբունք էր եվրոպական տոնետում): Այդպիսիք են «Կարավանը» (abba/abba), «Տարիքը» (abab/abab) «Եվ հմայքով մը հանկարծ...» (abab/baba), «Կայմեր» (aaaa/bbbb) տոնետները: Ավելի կանոնիկ և եվրոպական տոնետին մոտ է տերցետների հանգավորումը. Թեքեյանը եռատողերում մեծ մասամբ կիրառում է երեք հանգ՝ ամենատարբեր դասավորությամբ՝ aab/ccb, aba/bcc, aab/bcc, aab/cbc, abb/acc և այլն: Եվ միայն շատ հազվադեպ է նա եռատողերը հանգավորում երկու հանգով՝ aaa/bbb, aba/bab և այլն:

Թեքեյանը երբեմն դիմում է այսպես կոչված «պոչավոր» տասնհինգատողանի տոնետին (շուրջ յոթ տոնետ), ընդ որում՝ որոշ դեպքերում տասնհինգերորդ տողը նույնությամբ կամ որոշ փոփոխություններով կրկնում է տոնետի առաջին տողը, իսկ որոշ դեպքերում էլ դա միանգամայն ինքնուրույն տող է: «Գարնան գիշեր» տոնետում առաջին տողը՝ «Օդը գաղջ է այս գիշեր՝ առագաստի մը նման» կրկնվում է իբրև վերջին տող՝ «Օդը քաղցր է այս գիշեր՝ առագաստի մը նման»՝ ստեղծելով պատկերային և զգացմունքային յուրօրինակ հակադրություն: Մնացած դեպքերում վերջին տողն ինքնուրույն է և ընկալվում է իբրև միտքը եզրափակող ակորդ: Սոնետներից մեկն էլ՝ «Գիտակցությունը», թեև 15 տողանի է, բայց «պոչավոր» չէ, քանի որ բաղկացած է երեք քառատողերից և մեկ եռատողից. սա կարելի է համարել տոնետի նոր՝ «թեքեյանական» տեսակ: Անգլիական տոնետին Թեքեյանը դիմել է ընդամենը մեկ անգամ («Տկարություն»): Ինչ վերաբերում է տոնետների գրաֆիկական բաժանմանը, ապա Թեքեյանը միշտ հստակորեն սահմանազատել է քառատողերն ու եռատողերը (նաև երկտողը): Սոնետի վերջաբանը նա միշտ ներկայացրել է երկու տերցետներով և ոչ թե մեկ սեքստետով, ինչպես Վ. Տերյանը: Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Թեքեյանի տոնետները հիմնականում գրված են դասական տոնետի կանոններով, և նա շեղումներ գրեթե չէր հանդուրժում: Այն, որ Թեքեյանը բանաստեղծական կառույցի մեջ գերադասում էր կանոնավորությունն ու համաչափությունը, վկայել են նրա ստեղծագործությունն ուսումնասիրողները: Ահա թե ինչ է գրում **Նազարեթ Թոփայանը**. «Թեքեյան անգիջող էր, խստապահանջ՝ բոլոր կանոններուն յարգումին հանդէպ, հաւասարապէս: ...Գեղագիտական ստեղծագործութեան մը ոգիին հակառակ է մեղանչումը այդ կանոններուն դէմ, որոնք կը կաղապարեն կերպարը ստեղծագործական երկին: Անոնց խախտումը կը

ԳՐԱՎԱՆԱԿԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Զ (ԺԲ) ԳՐԱՎԱՆԱԿՐ, ԹԻՎ 1 (45) ԽՈՒՄԱՐ-ՄԱՍՐ, 2014

ՎԷՆ ԽԱՄԱԿԱՅՎԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՆ

հանդիսանայ՝ գեղեցիկին տրուած սրբապիղծ հարուած մը»²⁰:

Ինչ վերաբերում է տնետների տողաչափերին, ապա Թեքեյանը գերադասում է երկար տողերը, որոնք թույլ են տալիս միտքն ազատորեն շարադրելու և ծավալելու: Նրա սոնետների գերակշիռ մասը գրված է 14(7/4+3/+7/4+3/) տողաչափով, որը մտքի և զգացմունքի ազատ հորդման հնարավորություն է տալիս բանաստեղծին: Այդպես են գրված «Տարիքը», «Փոթորիկը», «Պոլիս», «Գաղտնիք», «Իմ սիրո տենչս», «Նոր սենյակ», «Տեսանելիք» և շատ այլ սոնետներ:

Թեքեյանի լայնորեն կիրառած չափերից են նաև 11/4+4+3/ և 10/5+5/ կառուցվածքն ունեցող տողերը, որոնք հայկական պոեզիայի ամենատարածված չափերն են և լավագույնս համապատասխանում են տնետի ձևաբովանդակային դրսևորմանը: Ի տարբերություն 14 տողանի չափի՝ սրանք ավելի դինամիկ, շարժուն ընթացք են տալիս սոնետին և թույլ են տալիս պատկերն ամբողջացնելու ավելի կարճ հատվածում: Ահա մեկական օրինակ այդ տողաչափերով գրված սոնետներից.

**Տերևաթափ ծառերուն տակ իրիկուն...
Աչնան օրվան արևի մը՝ մայրական
Մեկնումն անվերջ, ու փափկաքայլ ու խոհուն,
Ջերթ սենյակն մ'ուր քնացավ իր տղան...²¹**

**Քու ցավիդ մոայլ երեսին վրա,-
Նեխած, բորբոսած լճի մը նման,-
Երբ հանկարծ ճաճանչ մ'արևի կիյնա,
Երբ որ կը փայլի Հույսը մեկ վայրկյան...²²**

Թեքեյանի սոնետների շարքում հանդիպում ենք նաև ավելի կարճ տողերով գրվածների, բայց, իհարկե, շատ ավելի հազվադեպ: Այսպես, նա կիրառել է նաև 9, 7, ինչպես նաև 5 վանկանի տողաչափերը: Վերջիններս հատկապես արագ ու դինամիկ ընթացք են տալիս սոնետին՝ կարծես մեկ շնչով ամբողջացնելով պատկերն ու զգացմունքը: Ահա թե ինչպես է նա գծագրում ծովի պատկերը «Ծովափ» սոնետում.

**Սլացիկ, մաքուր,
Մաքրությամբ, որ դուրս
Կը գեղու և ուր
Կը մխա գմուռս՝**

**Ծովափեն կ'անցնի
Եվ ծովն իր հետև
Կ'ըլլա ավելի
Կապույտ ու թեթև...²³**

20 Նազարեթ Թօփալեան, Զգացականութեամբ մեղանչելով, Վահան Թեքեյանի «Նամականի»-ին քննական մօտեցումի փորձ մը, Փարիզ, 1996, էջ 51:

21 Վահան Թեքեյան, Երկեր, Եր., 1958, էջ 45:

22 Նույն տեղում, էջ 286:

23 Նույն տեղում, էջ 230:

Թեպետ սոնետները Թեքեյանի պոեզիայում բացարձակ մեծամասնություն են կազմում, սակայն նա սոնետների պսակ չի գրել, չնայած որոշ շարքեր (օրինակ՝ «Մուր ժամերը») կազմված են բացառապես սոնետներից: Ինչ վերաբերում է Թեքեյանի կիրառած հանգերին, ապա պետք է ասել, որ նրա, ինչպես և հայ բանաստեղծների գերակշիռ մասի մոտ միայն արական հանգեր են. իգական հատուկենտ հանգերը ոչ թե միտումնավոր կիրառության հետևանք են, ինչը բնորոշ էր ֆրանսիական կամ ռուսական պոեզիային, այլ պատահական համընկնումների (օրինակ՝ **գացած ես – կօծենք եզ**): Ավելի հաճախ հանդիպում են արական և իգական վերջավորությունների՝ միմյանց հետ հանգավորման դեպքեր, ինչպես, օրինակ, **թաց է – գուցե, ծեր եմ – դժխեն, մոռնալ – քեզ ալ, տարփավոր – մինչև որ, կհամարձակիմ – Տեր իմ, աստված իմ – ոխերիմ, ունիմ – սերդ իմ, ինչպես – ըրեր ես** և այլն: Այս օրինակները, որոնք, այնուամենայնիվ, եզակի են, գալիս են մեկ անգամ ևս հավաստելու, որ իգական հանգերի կիրառությունը բխում է տողավերջում օժանդակ բայերի, դերանունների կիրառությունից, որոնք տվյալ դիրքում շեշտակիր չեն:

Արևմտահայ պոեզիայի յուրօրինակ «սոնետային» ավանդույթը փոխանցվում է նաև սփյուռքահայ բանաստեղծությանը, որտեղ այն բավական կարևոր տեղ է գրավում: Այսպես՝ սոնետով ստեղծագործել են **Վահրամ Թաթուլը, Վազգեն Շուշանյանը, Արսեն Երկաթը, Վահե Վահյանը, Միսաք Մանուշյանը, Սեման (Գեղամ Աթմաճյանը), Արամայիս Սրայանը, Սմբատ Տերունյանը, Զարեհ Մելքոնյանը, Անդրանիկ Թերզյանը, Վահրամ Մավյանը** և ուրիշներ: Սփյուռքահայ ամենանշանավոր սոնետներից մեկը կարելի է համարել **Մուշեղ Իշխանի** «Հայ լեզուն տունն է հայուն...» բանաստեղծությունը.

**Հալ լեզուն տունն է հայուն աշխարհիս չորս ծագերուն,
Ուր կը մտնե ամեն հայ իբրև տանտեր հարազատ,
Կ'ստանա սեր ու սնունդ, սրտի հպարտ ցնծություն,
Եվ բորյանեն ու բուքեն հոն կը մնա միշտ ազատ²⁴...**

4. Արևելահայ բանաստեղծության անդաստանում

Այն շրջանում, երբ արևմտահայ պոեզիան տառացիորեն «ողողված էր» սոնետներով, բանաստեղծական այդ ձևն իր առաջին վեհերոտ քայլերն էր կատարում արևելահայ իրականության մեջ: Եվ, ինչպես արդեն նկատված է, 20-րդ դարասկզբին մեր գրական երկու ճյուղերն այդ առումով գտնվում էին խիստ անհավասար վիճակներում. եթե հետդուրյանական շրջանի արևմտահայ քնարերգության մեջ սոնետը ամենատարածված և սիրված բանաստեղծական ձևերից մեկն էր, ապա արևելահայ ճյուղում մինչև Վահան Տերյանը հանդիպում ենք սոնետի հատուկենտ սնունդների²⁵:

24 Սփյուռքահայ բանաստեղծություն, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1981, էջ 201:

25 Տե՛ս **Էդ. Զրբաշյան**, Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը, Եր., 1995, էջ 137-139:

Արևելահայ սոնետի առաջին օրինակները տեսնում ենք **Ալեքսանդր Ծատուրյանի** պոեզիայում. 1880-ական թթ. գրված իր բանաստեղծություններից երկուսը նա վերնագրել է **սոնետ**, սակայն ընտրել է այդ ձևի ավելի պարզեցված, այսպես կոչված անգլիական տարբերակը, որը բաղկացած է երեք քառատողերից և մեկ երկտողից ($aabb+ccdd+eeff+gg$ կամ $abab+cddc+efef+gg$ հանգավորմամբ): Երկու բանաստեղծությունն էլ կառուցված են մեզանում լայն տարածում ունեցող $10(5+5)$ տողաչափով և գրված են քնարական ուժեղ շնչով:

Սկսած 1880 թվականից՝ սոնետներ է սկսում գրել նաև **Հովհաննես Հովհաննիսյանը**: Նա իր քերթվածքներից միայն մեկն է վերնագրել «Սոնետ» (1880): Այս բանաստեղծությունը հեռու է գեղարվեստական կատարելությունից և, ըստ երևույթին, նաև իր ձևով չի գոհացրել բանաստեղծին, որի պատճառով էլ մնացել է սևագիր և անտիպ: Գրված լինելով տարաչափ՝ 8 և 7 վանկանի տողերով՝ այն շեղվում է սոնետի ընդունված չափից: Հետաքրքիր է, որ Հովհաննիսյանի մյուս հինգ սոնետները (դրանցից մեկը նույնպես անտիպ է, իսկ մյուս չորսը գրվել և տպագրվել են 1888-1911 թթ.), բոլորն էլ կառուցված են $10(5+5)$ տողաչափերով, ինչն առավել համապատասխանում է բանաստեղծական այդ տեսակի ընդունված չափին: Ի տարբերություն Ծատուրյանի՝ Հ.Հովհաննիսյանն իր սոնետները բաժանել է երկու քառատողի և երկու եռատողի: Բացառություն է կազմում միայն վերջին՝ 1911 թ. գրված սոնետը, որն ունի երկու քառատող և մեկ վեցատող (ինչպես նշել ենք, սա սոնետի առավել սկզբնական, ելակետային ձևն է եղել): Բանաստեղծի մեկ այլ սևագիր քերթվածք՝ «Զանգին» (1880), նույնպես ըստ էության կարելի է սոնետ համարել, քանի որ կազմված է մեկ ութատող և մեկ վեցատող տներից:

Սակայն Հ.Հովհաննիսյանի հետաքրքրությունը բանաստեղծական այս ձևի նկատմամբ դրանով չի սպառվում: Ուշագրավ է, որ 1883 թ. նա թարգմանում է **Ալ. Պուշկինի** երեք սոնետներից մեկը՝ «Պոետին» բանաստեղծությունը, ընդ որում՝ Հ.Հովհաննիսյանը հնարավորինս ձգտել է պահպանել ոչ միայն բնագրի ոգին և բովանդակությունը, այլև կառուցվածքն ու հանգավորման եղանակը: Եթե պուշկինյան սոնետը գրված է վեցոտնյա յամբերով, ապա հայերեն տարբերակը՝ $11/4+4+3/$ չափով, ինչը լավագույնս համապատասխանում է ռուսերեն 13 և 12 վանկանի տողաչափերին: Պուշկինի մոտ առաջին քառատողն ունի խաչաձև, իսկ երկրորդը՝ օղակաձև հանգավորում. սա նույնպես պահպանված է Հ.Հովհաննիսյանի թարգմանության մեջ: Նույնական է նաև եռատողերի հանգավորումը՝ $ccd eed$: Հանգավորման միակ տարբերությունը թերևս իզական հանգերի բացակայությունն է, ինչը միանգամայն բնական է և օրինաչափ: Հ.Հովհաննիսյանի այս սոնետները, թեև փոքրաթիվ, իրոք վկայում են նրա որոշակի հետաքրքրության մասին բանաստեղծական տվյալ ձևի հանդեպ: Ի դեպ, ավելի ուշ շրջանի մեր խոշորագույն բանաստեղծները՝ **Հովհ. Թումանյանն** ու **Ավ. Իսահակյանը** (վերջինս, ինչպես հայտնի է, Հ.Հովհաննիսյանի աշակերտն էր եղել և բանաստեղծական մեծ ազդակներ կրել նրանից), սոնետներ ընդհանրապես չեն գրել:

Սոնետի նկատմամբ հետաքրքրությունը մեզանում կտրուկ աճում է

20-րդ դարասկզբին: Ընդ որում, եթե արևմտահայ պոեզիայում այդ հետաքրքրությունն ուներ կայուն և տևական դրսևորում, ապա արևելահայ հատվածում այն սահմանափակվում է մի քանի անուններով, և այդ շարքում առաջին հերթին պետք է նշել **Վահան Տերյանին**: Իր ստեղծագործական ամենավաղ շրջանից սկսած՝ Տերյանը դիմել է բանաստեղծության այս ձևին. «Մթնշաղի անուրջների» առաջին՝ 1908 թ. հրատարակության մեջ նա գետեղել էր յոթ բանաստեղծություն՝ «Սոնետ» վերնագրով: Ընդամենը չորս տարի անց՝ 1912 թ. տպագրած «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորում, որտեղ նա որոշ վերափոխումներով գետեղել էր նաև «Մթնշաղի անուրջներ» շարքը, «Սոնետ» վերնագիրն ընդհանրապես բացակայում է, և միայն երեք բանաստեղծություն կա («Սև գիշերն իջավ իր անհայտ գահից...» /4+4+4+2/, «Մանկութ ընտրեցի ճամփորդական ցուպ...», «Արդոք նորից երազներն են թափառում...» /4+4+6/), որոնք իսկապես սոնետ են: Ինչպես իրավացիորեն նկատված է՝ Տերյանը հրաժարվել է **սոնետ** անվանումը տալ իր տասնչորստողանի բանաստեղծություններին, քանի որ նա շատ խստապահանջ էր բանաստեղծական այդ տեսակի հանդեպ և գտնում էր, որ իսկական սոնետը չպետք է շեղվի իտալական և ֆրանսիական ձևերից, այն է՝ քառատողերում պետք է լինի ընդամենը երկու հանգ, ցանկալի է՝ օղակաձև հանգավորմամբ, իսկ եռատողերում (կամ վեցատողում)՝ գերազանցապես երեք հանգ²⁶: Հետևելով այս կայուն սկզբունքին (իսկ Տերյանը, ինչպես հայտնի է, շատ նախանձախնդիր էր բանաստեղծական ձևի ու չափի մշակման հարցում)՝ նա փորձում էր գրել հենց այդպիսի «կատարյալ» սոնետներ՝ չշեղվելով հանգավորման որոշակի սկզբունքներից և բանաստեղծությունը կառուցելով իբրև թեմատիկ-գաղափարական կուռ ամբողջություն: Եվ եթե «Մթնշաղի անուրջների» երեք սոնետները դեռևս քառատողերում ունեն չորս հանգ, ապա 1912 թվականից հետո գրված նրա բոլոր սոնետների քառատողերն արդեն ունեն երկու հանգ՝ մեծ մասամբ՝ օղակաձև դասավորությամբ: Քառատողերում երկու հանգի առկայությունը ևս մեկ անգամ ընդգծում է այն թեմատիկ ամբողջականությունը, որ բնորոշ է դրանց, և պատահական չէ, որ Տերյանը երբեմն դրանք միավորում է մեկ օկտավի մեջ, ինչպես, օրինակ, «Երկիր Նաիրի» շարքի «Վյաչեսլավ Իվանովին» նշանավոր սոնետում.

**Վարդավառի վարդերը վառ
Երգող երգչիդ երգվում եմ ես.
Զրկար երկրիս նման պարտեզ –
Եվ նա ավեր, չարին ավար...
Մրտի երգիչ, դու բոցավառ
Լուսե երգով ասա՛ հրկեզ.–
Արդոք «հարյավ» պիտի երգես
Վառված ու որբ երկրիս համար²⁷:**

26 Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Էդ. Զրբաշյան**, նշված աշխատությունը, էջ 140-149:
27 **Վահան Տերյան**, Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, Եր., 1985, էջ 288:

Այսպիսով, Տերյանն իր ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում գրել է 22 սոնետ, որոնցից երեքը նա հետագայում գրկել է սոնետի հատկանիշներից՝ հանելով երկուական տող և վերածելով սովորական տասներկուտողանի բանաստեղծության: Հետևաբար, մենք այսօր կարող ենք խոսել նրա ստեղծագործության մեջ առկա 19 սոնետների մասին, որոնք զետեղված են տարբեր շարքերում, շարքերից դուրս կամ մնացել են սևագիր վիճակում («Մթնշաղի անուրջներ»՝ 3, «Գիշեր և հուշեր»՝ 1, «Ոսկե շղթա»՝ 4, «Կատվի դրախտ»՝ 1, «Երկիր Նաիրի»՝ 3, շարքերից դուրս՝ 4, սևագրություններ՝ 3): Դրանց մի մասը տպագրված է առանց տների գծապատկերային-գրաֆիկական բաժանումների, երեքում քառատողերը ներկայացված են մեկ օկտավի տեսքով: Ինչ վերաբերում է սոնետի եզրափակիչ մասին, ապա այն սովորաբար ներկայացվում է իբրև մեկ ամբողջություն՝ սեքստետ՝ իր հանգավորման տարբեր եղանակներով: Խստորեն հետևելով եվրոպական սոնետի սկզբունքներին՝ Տերյանը փորձել է պահպանել նաև տողաչափերի համապատասխանությունը՝ գերազանցապես կիրառելով 10 կամ 11 վանկանի տողեր: Այսպես՝ նրա 19 սոնետների մեծ մասը՝ 12-ը, գրված է 10 վանկանի տողաչափերով, 3-ը՝ 11 վանկանի, և միայն երկուական սոնետ գրված են 8 և 9 վանկանի տողերով:

Ըստ էության, կարելի է ասել, որ արևելահայ սոնետի բուն պատմությունը սկսվում է հենց Վահան Տերյանից, և դա է նաև պատճառը, որ նա այդպիսի ջանադիր, հաճախ գուցե ավելորդ բծախնդրությամբ է մոտեցել բանաստեղծական այդ ձևին՝ փորձելով հնարավորինս «ձիշտ» և «կանոնիկ» կերպով կառուցել այն: Եվ հենց դրա համար էլ նա **Վարդգես Սուրենյանցին** քննադատել է Շեքսպիրի սոնետներից մեկի թարգմանության համար՝ գտնելով, որ այդ թարգմանությունը հեռու է սոնետի դասական ձևից²⁸: Ի դեպ, **Մ. Աբեղյանն** իր «Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա)» աշխատության մեջ նույնպես սոնետի հանդեպ բավական խիստ պահանջներ է ներկայացնում. անգամ Տերյանի «Ոսկե շղթա» շարքի «Պետերբուրգ» սոնետը նա համարում է ոչ կատարյալ, քանի որ այստեղ երկրորդ քառատողում հանգերը, ձիշտ է, նույնն են, բայց շրջված են (abba+baab): Տերյանի այս սոնետի կապակցությամբ Աբեղյանը գրում է. «Այս կազմությունները շեղումներ են, իսկ նրա «Իջնում է գիշերն անգույթ ու մըթին» սոնետն ունի հանգերի կանոնավոր դասավորություն»²⁹: Սակայն սոնետի հետագա պատմությունը և հենց իր՝ Տերյանի սոնետները լավագույնս ապացուցում են, որ գրական պրակտիկան հաճախ կարող է շեղվել խստագույն տեսական դրույթներից՝ դրսևորելով ավելի մեծ ազատություն: Կանոնը գրականության մեջ արագորեն կարող է ձանձրացնել, եթե չլինեն շեղումներ այդ կանոնից:

Բանաստեղծական ձևերի, տաղաչափական սկզբունքների առումով Տերյանի անմիջական ժառանգորդը եղավ **Եղիշե Չարենցը**, որի պոեզիան աչքի ընկավ տեխնիկական հնարքների, բանաստեղծական ամենատարբեր ձևերի աննախադեպ առատությամբ ու բազմազանությամբ: «Անսպառ ու աներևակայելի հարուստ է Չարենցի տեխնիկական գինա-

28 Տե՛ս **Վ. Տերյան**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հատ. 4, Եր., 1979, էջ 295:

29 **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, հատ. Ե, Եր., 1971, էջ 378:

նոցը,- գրում է գրականագետ **Դավիթ Գասպարյանը**:- Վստահորեն կարելի է ասել, որ միայն Չարենցը ավելի շատ տաղաչափական ձևեր է կիրառել, քան մնացած հայ բանաստեղծները միասին վերցրած: Եվ դա՝ սկսած տաղաչափական զանազան համակարգերից, ռիթմական գործոնների՝ չափերի, հանգերի, տների բազմատեսակ կիրառությունից մինչև արևելյան և արևմտյան բանաստեղծության ձևերը (գազել, մուխամմազ, բեյթ, ռուբայի, դիստիքոս, տրիոլետ, սոնետ, ռոնդո)...»³⁰: Իրոք, Չարենցի պոեզիայում բանաստեղծական կայուն ձևերը մեծ տեղ են գրավում և շատ բազմազան են: Բայց եթե արևելյան գազելների և ռուբայիների հանդեպ Չարենցի հետաքրքրությունն ի հայտ է եկել ստեղծագործական կյանքի ամենավաղ շրջանում՝ 1910-ական թթ. («Ծիածան» ժողովածուում նա զետեղել է գազելների մի ամբողջ շարք), ապա իտալական սոնետն ու տրիոլետը նա սկսել է կիրառել 1920-ական թթ. սկզբներից: Ի դեպ, այդ տարիներին տրիոլետն իր ձևով նրան կարծես ավելի հոգեհարազատ է եղել, քան սոնետը, և միայն իր կյանքի վերջին շրջանում՝ 1930-ական թթ., նա սկսում է առավել հաճախ դիմել սոնետին՝ աստիճանաբար հղկելով և մշակելով այն: Չարենցից մեզ հասած առաջին սոնետը վերաբերում է 1920 թվականին: Դա «Էնալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը բացող և հենց «Սոնետ» վերնագիրը կրող բանաստեղծությունն է («Ես ինչպես Ձեզ չսիրեմ...»): Իբրև առաջին փորձ՝ սիրային բովանդակություն ունեցող այս սոնետն աչքի է ընկնում մշակվածության բավական բարձր աստիճանով. ձիշտ է, քառատողերի հանգավորումը տարբեր է (abab cddc)՝ մեկում՝ խաչաձև, մյուսում՝ օղակաձև, բայց դա չի խանգարում, որ թեման ստանա միանգամայն «սոնետային» զարգացում և լուծում: Նույն չափը, բայց այլ բովանդակություն ունի 1921 թվականին գրված «Կարմիր սոնետը»՝ Վ. Բյուսովից վերցրած բնաբանով, որտեղ պոետը կրկին հնչեցնում է այդ տարիներին իր ստեղծագործությանն այնքան բնորոշ կարմիր, վառվող ապագայի երգը:

Սկսած 1922 թվականից՝ «Երեքի դեկլարացիայի» և «ձախ որոնումների» շրջանում, երբ Չարենցը և նրա համախոհները (**Ա. Վշտունի, Գ. Աբով**) ամբողջովին համակված էին դասական պոեզիայի ձևերի ժխտման պաթոսով, ոչ միայն սոնետը, այլև բանաստեղծության սովորական, ավանդական տնային կառույցներն անգամ նրանց ստեղծագործության մեջ գրեթե տեղ չունեին: Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նկատված է՝ «... արդեն 1924 թ. նրանք սկսեցին ընդունել դասական ժառանգության նշանակությունը այդ ասպարեզում: Խորհրդային բանաստեղծները սկսում են վարպետորեն օգտվել տների դասական ձևերից. օրինակ, ավելի հաճախ օգտագործում են քառատող տունը (քատրենը)»³¹: Պարզ քառատողերից անցումը դեպի բանաստեղծական ավելի բարդ ստրոֆիկական կառույցների տեղի է ունենում արդեն 1920-ականների վերջում, երբ Չարենցը նորից անցնում էր դասական արվեստի մեծ քառուղիներով: 1928-ին նա գրում է «Երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին», որտեղ ընտրելով նույն՝

30 **Դ. Գասպարյան**, Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը, Եր., 1979, էջ 225:

31 **Гульян Р. Г.**, Развитие строфических форм в армянской советской поэзии (1920–1930 гг.) в кн. «Проблемы стиховедения», Е., 1976., с. 225.

12/6+6/ վանկանի տողաչափը, կարողացել է հյուսել թեմատիկ և գաղափարական առումով իրար հետ սերտորեն կապված և ըստ էության մեկ ամբողջություն կազմող երկու բանաստեղծություն:

Սակայն «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, որն աչքի է ընկնում բանաստեղծական ժանրերի և ձևերի աննախադեպ բազմազանությամբ, պարունակում է ընդամենը մեկ սոնետ՝ «Արվեստ քերթության» բաժինը բացող բանաստեղծությունը՝ կրկին «Սոնետ» վերնագրով («Դժվար, դժնի տենդով գրել եմ ես երգերը...»), որը գրվել է 1933 թվականին: Սակայն այս սոնետն արդեն էապես տարբերվում է նախորդներից իր չափով և հանգավորման սկզբունքով: Ակնհայտ է, որ Չարենցն արդեն սոնետի սպարեզում թևակոխել էր որակական միանգամայն նոր աստիճան: Եթե Տերյանը ժամանակին ջանում էր գրել «իսկական սոնետ»՝ հետևելով բանաստեղծական այդ ձևի իտալական տարբերակին, ապա Չարենցն այստեղ փորձել է հետևել ռուսական սոնետի կառուցման սկզբունքներին, որոնց, անշուշտ, լավ ծանոթ էր: Ի տարբերություն նախորդ շրջանի սոնետների՝ Չարենցն այստեղ կիրառել է վեցոտնյա յամբական չափը (ռուսական սոնետի ամենատարածված չափերից մեկը), իսկ հանգավորման ժամանակ խստորեն պահպանել է իգական և արական հանգերի գուգորդումը, ինչը ռուսական և ֆրանսիական պոեզիայի պարտադիր սկզբունքներից մեկն էր: «Սոնետը» հանգավորված է հետևյալ կերպ՝ AbbA+AbbA+ccD+eED:

Սակայն, կարելի է ասել, որ «Գիրք ճանապարհի»-ից հետո Չարենցն ավելի բուռն հետաքրքրություն է ցուցաբերում սոնետի հանդեպ: 1934–1936 թթ. ընթացքում նա ավելի շատ սոնետներ է գրում, քան ստեղծագործական կյանքի ողջ նախորդ շրջանում: Մա, անշուշտ, կապված էր դասական արվեստի հանդեպ նրա հետաքրքրությունների վերածնամբ:

Բացի ինքնատիպ հանգավորման եղանակներից՝ Չարենցը կիրառում է սոնետի ամենատարբեր ձևեր, որոնք մինչ այդ անծանոթ էին արևելահայ պոեզիային՝ «պոչավոր» սոնետ, անգլոլիս սոնետ, կիսատ սոնետ և այլն: Ինքնատիպ են նրա «Վալերի Բյոյուսովին» (1934), «Ինչպես հնում վկան այն՝ Նարեկացին...» (1936), «Դոֆին նայիրական» վերնագրով սոնետների շարքը՝ նվիրված Աղասի Խանջյանի հիշատակին, «Անտառի որդին» և այլն: Չարենցը սոնետներ է գրում նաև իրեն այնքան հարազատ համաշխարհային ոտանավորի տաղաչափական համակարգով. այդպիսիք են «Չքնաղ Մագդային», «Իմ լուսաստղը» (1936) սոնետները. վերջինս նաև պոչավոր (15 տողանի) սոնետի օրինակ է: Այստեղ բանաստեղծը կարողացել է վարպետորեն կիրառել արական և իգական հանգեր, քառատողերում՝ օղակաձև և խաչաձև հանգավորում: Գրիգոր Նարեկացուն նվիրված «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստծու» սոնետների շարքը նույնպես բացում է չարենցյան վարպետության տարբեր շերտեր: Նրա վերջին տարիների անտիպ էջերում՝ ձեռագիր և սևագիր բնագրերում, պահպանվել են բավական մեծ թվով սոնետներ, շատերը՝ բազմաթիվ տարբերակներով, ինչը խոսում է բանաստեղծական այդ տեսակի հանդեպ Չարենցի հետաքրքրության կտրուկ աճի, եվրոպական և ռուսական սոնետի նկատմամբ ցուցաբերած մեծ հարգանքի մասին:

Եղիշե Չարենցից հետո՝ պատերազմական և հետպատերազմյան շրջա-

նի արևելահայ պոեզիայում, բանաստեղծության տնային (ստրոֆիկական) կառուցվածքի հանդեպ վերաբերմունքը սկսում է աստիճանաբար փոխվել՝ ընդհուպ հասնելով մինչև հին ձևերի հետ կտրուկ խզման: Եթե Տերյանի, այնուհետև Չարենցի մոտ նկատելի է հստակ միտվածություն՝ յուրացնելու և սեփական՝ ազգային բանաստեղծության մեջ շրջանառելու արևմտյան և արևելյան պոեզիայի այնպիսի կայուն ձևեր ու տեսակներ, ինչպիսիք են գազելը, բեյթը, ռուբային, դիստիքոսը, մուխամմազը, սոնետը, տրիոլետը, ռոնդոն և այլն, ապա սկսած 20-րդ դարի 40-ական թվականներից՝ այս ձևերը սկսում են կտրուկ նահանջ ապրել՝ կապված նոր ժամանակների ոգու և գեղարվեստական պահանջների հետ: Իհարկե, այս շրջանի «նահանջը» չի կարելի նույնացնել 1920-ական թթ. «ժխտողական» տրամադրությունների հետ, երբ պոետներից շատերը (նույն ինքը՝ Ե. Չարենցը, Ա. Վշտունին, Գ. Աբովը և ուրիշներ) ամբողջովին համակված էին դասական պոեզիայի ձևերի ժխտման պաթոսով, և ոչ միայն բանաստեղծության կայուն ձևերը, այլև սովորական տնային կառույցներն անգամ (ասենք՝ պարզ քատրենները կամ երկտող տները) նրանց երկերից գրեթե օտարված էին:

1940-ական թվականներից սկսած՝ տեսնում ենք բոլորովին այլ պատկեր. նոր ժամանակների շունչը պահանջում էր հրաժարում ավանդական ձևերից, նոր բովանդակությունը որոնում էր կառուցվածքի առումով ավելի «չեզոք» դրսևորումներ: Ժամանակի ընթերցողը նույնպես կարծես փոխել էր իր պահանջները բանաստեղծության հանդեպ. նա այնտեղ որոնում էր ոչ այնքան ձևի հղկվածություն ու ինքնատիպ «խաղեր», որքան նոր և թարմ բովանդակություն: Կարելի է վստահորեն պնդել, որ այդ երևույթները ուղղակիորեն կապված էին ռուսական պոեզիայում նույն ժամանակաշրջանում առկա միտումների հետ:

Խոսելով հետսիմվոլիստական շրջանի ռուսական ոտանավորի ստրոֆիկական կառույցների մասին՝ Մ. Լ. Գասպարովը գրում է. «Ստրոֆիկայի ասպարեզում ամենաուժեղ կերպով դրսևորվեց նոր դարաշրջանի միտվածությունը պարզության և կարգավորվածության: Ստրոֆիկական ձևերի՝ նախորդ շրջանում բռնկված հարստությունը դառնում է ավելորդ. հազվագյուտ տների և կայուն ձևերի բովանդակային զուգորդումները չեն ընկալվում ընթերցողների մեծ մասի կողմից»³²: Եվ իրոք, բանաստեղծական ասելիքի բազմազանությունը ձգտում էր ավելի պարզ և չեզոք ձևերի. դա մի կողմից աստրոֆիզմն էր (ապատնային կառուցվածքը), մյուս կողմից՝ պարզունակ տնային կառույցները:

Դիտարկելով 1940–1960-ական թթ. հայ բանաստեղծությունը՝ մենք իրոք նկատում ենք նմանատիպ միտումների առկայություն (Ն. Ջարյան, Գ. Սարյան, Ս. Տարոնցի, Հ. Շիրազ, Հ. Սահյան, Ս. Կապուտիկյան, Գ. Էմին, Վ. Գավթյան, Հ. Հովհաննիսյան և ուրիշներ): Եվ, իհարկե, նոր ասելիքի ու ձևերի որոնման, ինչպես նաև ընթերցողական նոր ճաշակի ձևավորման ճանապարհին շատ շուտով (արդեն 1950-ական թթ. կեսերից) առաջամարտիկի դերն ստանձնում է **Պարույր Սևակը**: Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Դ. Գասպարյանն իր «Մովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» ուսումնասիրության մեջ, «Պ. Սևակը դարձավ պոետական նոր խմորվող

32 Гаспаров М. Л., Очерк истории русского стиха, М., 1984, с. 291.

հնարանքների ամենալայն կիրառողն ու զարգացնողը: Նա զգաց, որ հարկավոր է պեղել, հայտնաբերել ժամանակի պոեզիան և ոչ թե նստել ու նախվ, հայեցողական, թեկուզև անկեղծ ներշնչանքով տողեր շարակարգել: Բանաստեղծական նոր ստեղծվող որակի կազմավորման գործում **նա դարձավ իր սերնդի հետախույզը, քիչ անց՝ նրա առաջամարտիկը, և ապա նրա դրոշակակիրը**: Ամեն քայլափոխի նկատելի է նրա որոնումը, որն աստիճանաբար ներսից խարխլում է բանաստեղծության ընկալման կայունացած սկզբունքները և նոր մղում տալիս հասարակական ճաշակին»³³:

Տերյանական և չարենցյան պոեզիայի ձևերի բազմազանությունն այս շրջանում փոխարինվում է կյանքի նոր ռիթմերի ներմուծմամբ, բովանդակության թարմությամբ և բազմազանությամբ: Պարույր Սևակի դիպուկ բնութագրմամբ՝ բանաստեղծության մեջ արդեն կարևորվում են «ոչ թե երգային մտածողությունը, այլ համանվագայինը (սիմֆոնիզմը)», ինչպես նաև՝ «բազմաձայնությունը», որոնք բխում են առաջին հերթին ժամանակի պահանջներից և արդի մարդու հոգեկան ավելի բարդ կերտվածքից: «Եվ անհամեստություն կհամարվի, – շարունակում է բանաստեղծն իր միտքը, – եթե ասեն, որ այսօրվա մարդը առավել բարդ կառուցվածք ունի, քան Դանտեմարքայի արքայազնը»³⁴:

Պարույր Սևակը բազմիցս խոսել է ոչ միայն նոր պոետական բովանդակության, այլևս նոր տաղաչափական ձևերի, այդ թվում և ստրոֆիկական կառույցների որոնման անհրաժեշտության մասին: 1967 թ. գրված նամակներից մեկում նա ասում է, որ բանաստեղծի «գործը ոչ միայն լավ բան ասելն է, այլև լավ ասելը... Բայց լավ ասել չի նշանակում ասել անպայման քառյակով (այստեղ Պ. Սևակը նկատի ունի ընդհանրապես բանաստեղծական տունը և հատկապես քառատող տունը – Ա. Ջ.) և հանգավոր: Քառյակը (հանգի հետ մեկտեղ, գումարած լավ նմանաձայնություն–քառախաղերը, որոնց սիրահարն են ես էլ) հաճախ **ստիպում է** ասել մաշված ու շփված բաներ, ավելորդ красивости (տողն ու հանգը իրար բերելու համար)³⁵: Այսպիսով, Սևակը խոսում է ավանդական տնային ձևերից հրաժարվելու անհրաժեշտության մասին, ձևեր, որոնք, ըստ նրա, կաշկանդում են բանաստեղծական երևակայությունն ու ազատ միտքը: Այս մտայնությունը գալիս էր նրանից, որ Սևակը փորձում էր հաղթահարել բանաստեղծական պատկերավորման հնաոճ ձևերը, կանոնիկ կշռույթներն ու կառույցները և հետևել սեփական բանաստեղծական երևակայության թելադրանքին: Եվ այս միտումները Սևակի պոեզիայում գնալով խորանում են:

Սակայն կարծել, թե կայուն ձևերից և տնային կառույցներից Սևակն իսպառ երես էր թեքել, իհարկե, սխալ կլինի: Նախապատվություն տալով ապատնային ոտանավորին՝ նա բավական հաճախ դիմում է նաև այսպես կոչված «պարզ տներին», հիմնականում՝ քառատողերի և հնգատողերի, երբեմն նաև երկտողերի, շատ ավելի հազվադեպ՝ եռատողերի: Բայց եթե

33 **Գ. Գասպարյան**, Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը, Եր., 1979, էջ 302:

34 **Պ. Սևակ**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատ. 5, Եր., 1974, էջ 259:

35 Նույն տեղում, հատ. 6, Եր., 1976, էջ 436:

կանոնիկ տներն ավելի մեծ թիվ են կազմում բանաստեղծի վաղ շրջանի ժողովածուներում՝ «Անահիտը հրամայում են», «Սիրո ճանապարհ», «Նորից քեզ հետ», ապա տնային կառույցների ակտիվ ժխտումը վերաբերում է ստեղծագործական կյանքի ավելի ուշ շրջաններին (պատահական չէ, որ վերոնշյալ նամակը գրված է 1967 թ.):

Այնուհանդերձ, մեզ հետաքրքրում է նաև, թե ինչ վերաբերմունք ուներ Սևակը բանաստեղծության այնպիսի կայուն ձևերի հանդեպ, ինչպիսիք են սոնետը, տրիոլետը, գազելը և այլն, որոնք այնքան կարևոր տեղ էին գրավում Տերյանի և Չարենցի բանաստեղծական համակարգում: Հետաքրքիր է, որ կանոնիկ ձևերից հրաժարվել ձգտող բանաստեղծը 1950-ական թթ. (առավել ճշգրիտ՝ 1956 թ.) գրում է բազմաթիվ ութնյակներ, որոնց մի մասը գետնելված է «Նորից քեզ հետ» ժողովածուում և «Մարդը ավի մեջ» գրքում՝ իբրև առանձին բաժին, իսկ մյուս մասն էլ դուրս է մնացել շարքերից և տպագրված է Պ. Սևակի երկերի 6-րդ հատորում: Ութնյակի ավանդույթը մեզանում ձևավորվել է Ե. Չարենցի պոեզիայից՝ նրա նշանավոր «Ութնյակներ Արևին» շարքից, որը գրվել է 1921 թվականին:

Սոնետը, որն առավել կանոնիկ ձև է և պահանջում է հստակ մշակվածություն ու հատուկ վերաբերմունք, թվում է, պետք է առհասարակ դուրս մնար բանաստեղծական հախտուն երևակայություն ու մտքի գերաբազ ընթացք ունեցող Սևակի պոեզիայից: Սակայն, որքան էլ զարմանալի է, նա իր ուժերը փորձել է նաև բանաստեղծական այս ձևում՝ ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում գրելով 40 սոնետից բաղկացած մի ամբողջ շարք, որոնցից մեզ է հասել 38-ը: Հենց սկզբից նեթ նշենք, որ այդ սոնետներն, իհարկե, գեղարվեստական բարձր արժեք չունեն և անպայմանորեն իրենց վրա կրում են բանաստեղծի անփորձության կնիքը: Սա է, անխոս, պատճառը, որ դրանք ընդգրկված չեն Պ. Սևակի երկերի վեցհատորյակում և միայն 1985 թ. լույս են տեսել «Մուտք» վերնագրով ժողովածուում, որը պարունակում է տասնութ-տասնինամյա բանաստեղծի հիմնականում անտիպ մի շարք երկեր ու նամակներ³⁶: Այնուհանդերձ, այդ սոնետները հետաքրքիր և արժեքավոր են Պ. Սևակի պոետական որոնումների ընթացքը բացահայտելու առումով: Հենց միայն այն հանգամանքը, որ նա դիմել է սոնետի կայուն ձևին, ինքնին արդեն հետաքրքիր է և մեկ անգամ ևս վկայում է Սևակի խոր ծագումնաբանական կապվածության մասին մեր պոեզիայի դասական շրջանի, հատկապես Տերյանի և Չարենցի հետ: Թեմատիկ առումով այդ սոնետները բավական բազմազան են. նախ և առաջ, նրանցում կա ժամանակի իրադարձությունների անմիջական արձագանքը: Գրված լինելով 1941 թ. օգոստոսին, այսինքն՝ գերմանական զորքերի՝ ԽՍՀՄ-ի վրա հարձակումից ընդամենը ամիսներ անց՝ բանաստեղծն իր պոռթկուն ատելությունն է հղում պատերազմ սանձազերծողներին.

**Լռիր, անտուն ու շրջովիկ քամի,
Երգ իմ, սուրա՛ն քամու թևով, անցիր
Մայր ցամաքներ, օվկիանոսներ անձիր**

36 Տե՛ս Պ. Սևակ, Մուտք, Եր., «Սովետական գրող», 1985:

ԳՐԱՎԱՆԱԿԻՑՈՒԹՅՈՒՆ
Չ (ԺԲ) ԳՄՔԻ, ԹԻՎ 1 (45) ԽՈՒՄԻՍ-ՄԱՍՊ, 2014
ՎԷՆ ԽԱՆՆԱԿԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՆ

Գիշերային այս խաղաղված պահին:

.....
**Եվ քույր դարձած անօթևան քամուն՝
Հողմաղացները աշխարհի շարժիր,
Որ ֆաշիզմը աղանք պինդ ու ամուր...³⁷:**

Սակայն սոնետը՝ որպես բանաստեղծության կայուն ձև, առավել հակված է դեպի անձնական և փիլիսոփայական թեմատիկան, և քաղաքացիական պայթույթ կարծես համահունչ չէ նրա քնարական բնույթին: Սա է թերևս պատճառը, որ Սևակն իր սոնետների շարքում նույնպես հակվում է դեպի քնարական խոհերն ու տրամադրությունները, փիլիսոփայական մտորումներն ու անձնական կյանքի դրվագների իմաստավորումը:

**Ու խեղդում են ինձ խոհերն անդեմ ու անկերպարանք.
-Ինչու է կյանքը, երբ ցավը պիտի միշտ մոլեգնի,
Եվ մահը մինչև երբ պիտի մեզ միշտ հեզնի...**

**Բայց ժամ անց ցավը անցնում է անհետ, ըշտապ.
Ժպտում է պապըս, կատակում – ձայնով դեռ զիլ հնչուն...
- Օ՛, Մայր Բնություն, անտանջանք կյանքը սուզ է, Ողջույն...³⁸**

Այս շարքում տեղ են գտել նաև սոնետներ՝ ձոնված Հայաստանին, բիր-լիական Արարատին, մայր բնությանը: Սոնետներից երեքը նվիրված են Պետրոս Դուրյանի հիշատակին. դրանցում արտահայտված են պատանի բանաստեղծի անկեղծ մտորումները՝ Չարենցի պոեզիայի ակնհայտ ազդեցության շերտերով:

**Օ՛, որքան ցավեր ու կակիծ է ամբարել,
Օ՛, որքան նրբանուրբ, որքան խոր ու խորունկ,
Այս հիվանդ, մխացող պատանին հանձարեղ...³⁹**

Պետք է նշել, որ սոնետի հանդեպ ունեցած հետաքրքրությունը Պ. Սևակի մոտ արդեն որոշակիորեն յուրացված սկզբունքների արդյունք էր. նա ծանոթ էր սոնետի հանգավորման և կառուցման դասական եղանակներին, ինչի մասին լավագույնս վկայում են նրա գործերը: Սևակը կիրառում էր սոնետի այսպես կոչված «իտալական» տարբերակը, որտեղ քառատողերը հանգավորվում են օղակաձև, իսկ եռատողերն ունեն երեք հանգ՝ դասավորված տարբեր եղանակներով: Հատկանշական է, որ մեզ հասած շարքի բոլոր 38 սոնետներն էլ, ինչպես նաև 1942 թ. «Սովետական գրականություն» ամսագրի 8-րդ համարում տպագրված «Պատերազմի դաշտում զոհվածների»⁴⁰ սոնետը կառուցված են օղակաձև հանգավորված քառատողերով. դա այն ձևն է, որը Տերյանը և Մեծարենցը անվանում

37 Նույն տեղում, էջ 88:

38 Նույն տեղում, էջ 102-103:

39 Նույն տեղում, էջ 75:

40 Այս սոնետը տպագրվել է Պ. Սևակի երկերի վեցհատորյակում: Տես Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատ. 6, Եր., 1976, էջ 16:

էին «իսկական տնետ»: Բացի այդ, Սևակը հաճախ էր կիրառում նաև իգական հանգեր, որոնց ավանդույթը ակնհայտորեն «փոխ է առել» Չարենցից, և որոնք յուրօրինակ բազմազանություն են հաղորդում բանաստեղծական խոսքին:

**Արևմուտքը ահա... Ուր մարում է լույսը,
Ուր մարում է հավետ արեգակը լուսե,
Ուր խավարը մթին իր շղարշն է հյուսել,
Ուր մեռնում է կյանքի վերջին, վերջին Հույսը⁴¹:**

Ինչ վերաբերում է սոնետների տողաչափերին, ապա պետք է ասել, որ Սևակը կիրառել է ամենատարբեր չափեր՝ 8/4+4/, 9/3+3+3/, 10/5+5/, 10/4+6/, 11/4+4+3/, 11/6+5/, 12/4+4+4/, 12/6+6/, 13/5+5+3/, 14/5+5+4/, 15/4+4+4+3/, 15/5+5+5/, ընդ որում՝ այստեղ հայկական ոտանավորին բնորոշ ավանդական տողաչափերի հետ մեկտեղ երիտասարդ բանաստեղծը օգտագործել է նաև շատ ինքնատիպ ձևեր, որոնք հաճախ հնչում են մի փոքր անսովոր, բայց, այնուհանդերձ, ինքնատիպ են ու նորաբույր: Ակնհայտ է, որ երիտասարդ Սևակն արդեն թևակոխել էր նոր տաղաչափական ձևերի և արտահայտչամիջոցների որոնման ուղին, ինչը դառնալու էր նրա հիմնական բանաստեղծական հավատամքը:

Սևակի հետաքրքրությունը սոնետի հանդեպ չի մարում նաև 1950-ական թթ.: Թերևս քչերն են նկատել, որ «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը՝ «Եկ հպարտ մնանք»-ը (1956), նույնպես սոնետ է, ինչի մասին վկայում են և՛ բանաստեղծության հանգավորումը, և՛ մանավանդ գծապատկերային բաժանումը՝ 4+4+3+3+1: Սա սոնետի հատուկ տեսակ է՝ «պոչավոր» սոնետ, որի ավանդույթը մեզանում լավագույնս ձևավորվել է Մեծարենցի պոեզիայում: Նա տվել է սոնետի այդ տեսակի ամենափայլուն ու դասական օրինակները: Պոչավոր սոնետում առաջին տողը կրկնվում է իբրև վերջին՝ 15-րդ տող՝ որոշակի փոփոխություններով և արդեն նոր իմաստային հնչեղությամբ: Սկզբում դրվող թեման աստիճանաբար ծավալվում է՝ հասնելով որակական նոր աստիճանի, և վերջում հնչում իբրև եզրափակիչ ակորդ: Այդպիսին է նաև Սևակի «Եկ հպարտ մնանք»-ը:

Մեզ վիճակվեց – և մենք հանդիպեցինք կյանքում:

Այսպիսի լավատեսական տրամադրությամբ է Սևակն սկսում իր բանաստեղծությունը: Սակայն սիրող հոգիներին վիճակված չէ ապրել միմյանց հետ. այս միտքն է ծավալվում հետագա տողերում և իր տրամաբանական ավարտին հասնում վերջին՝ 15-րդ տողում՝

Եթե վիճակվել է չվիճակվել իրար...⁴²

41 Պ. Սևակ, Մուտք, Եր., «Սովետական գրող», 1985, էջ 106:

42 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատ. 1, Եր., 1972, էջ 249:

5. Սոնետը արդի հայ պոեզիայում

20-րդ դարի 70-80-ական թթ. հայ իրականության մեջ ասպարեզ է գալիս բանաստեղծների մի նոր սերունդ, որը մի կողմից փորձում է հաստատել սեփական գեղագիտական հավատամքը, մյուս կողմից՝ կամուրջ գցել հայ և համաշխարհային գրականության միջև՝ յուրացնելով ու հաստատելով այնպիսի ձևեր ու սկզբունքներ, որոնք մինչ այդ անտեսված էին հայ դասական գրականության կողմից: Հետաքրքիր է, որ այս սերունդը պոեզիա է բերում ոչ միայն նորագույն բանաստեղծական ձևեր, այլև փորձում է վերածնել հները: Մասնավորապես, խոսքը վերաբերում է սոնետի տեսակին, որը հաճախ դառնում է ժամանակի գաղափարների ու բանաստեղծական տրամադրությունների արտահայտման միջոց: Դա մի կողմից կապված էր եվրոպական դասական պոեզիայի սկզբունքների վերածնունդի, մյուս կողմից՝ չարենցյան ավանդույթների հետ, որոնք այդ տարիներին գնալով ավելի ու ավելի կենսունակ էին դառնում: Սոնետի նոր վերածնունդն իր դրսևորումն ունեցավ 1970-ական թթ.: Հետաքրքիր է, որ ռուսական պոեզիայում այդ գործընթացը (մոռացությունից մինչև վերածնունդ) տեղի էր ունեցել երկու տասնամյակ ավելի վաղ՝ 1950-ական թթ.: «Մի կողմ գցված լինելով 1930-1940-ական թթ.՝ այն (**սոնետը** – Ա. Զ.) վերածնվում է բանաստեղծական համակարգի պերիֆերիայում 1950-ական թթ. կեսերից՝ իբրև ազատ ոտանավորի յուրատեսակ հակոտնյան («խստության բևեռն» ընդդեմ «ազատության բևեռի»)։ Նրան անդրադառնում են շատ ու շատ բանաստեղծներ... Նորարարությունն այն էր, որ սոնետի ավանդական ձևին զուգահեռ սկսեց կիրառվել և պարզեցված «անգլիական» ձևը... ինչը հետևանք էր Մարշակի թարգմանությամբ Շեքսպիրի սոնետների մեծ հաջողության»⁴³: Նշենք, որ մեզանում Շեքսպիրի սոնետների առաջին ամբողջական հայերեն թարգմանությունը տպագրվել է 1961 թ. (**Գ. Դավթյան, Հ. Բելեշյան**) և մեծ հաջողություն վայելել:

Սոնետի նորօրյա վերածնունդը հայկական պոեզիայում, իհարկե, տեղի է ունենում ավելի ուշ՝ 1970-ական թվականներից, սակայն նույն միտումներով և ձևերով: Եվ այդ վերածնունդն առաջին հերթին կապվում է **Հենրիկ Էդոյանի** անվան հետ: Իրոք, այս երևույթը կարելի էր դիտել իբրև «ազատ ոտանավորի յուրատեսակ հակոտնյա» կամ հակազդեցություն: Սակայն այդ հակազդեցությունը տվյալ դեպքում դրսևորվում էր հենց այն նույն բանաստեղծի գեղարվեստական պրակտիկայում, ով նախընտրություն էր տալիս նաև ազատ ոտանավորին: Սոնետի կայուն ձևին տուրք տալը, ազդարարելով եվրոպական պոեզիայի հետ սերտ աղերսների մասին, միևնույն ժամանակ կարծես յուրօրինակ «վահան» էր ծառայում բանաստեղծական այդ նոր սերնդի սկզբունքները քննադատությունից պաշտպանելու համար:

Էդոյանի հենց առաջին՝ «Անդրադարձումներ» (1977) ժողովածուն բացվում է «Սոնետների պսակ» շարքով: Պետք է նշել, որ սա մեր պոեզիայում սոնետների պսակի առաջին փորձն էր և, որպես այդպիսին, բավական հետաքրքիր: Վերջին՝ 15-րդ սոնետը այսպես կոչված մագիստ-

43 М. Л. Гаспаров, Очерк истории русского стиха, М., 1984, с. 292.

րալային սոնետն է, իսկ նախորդ տասնչորս սոնետների առաջին տողերը սկսվում են վերջին սոնետի հանապատասխան տողերով: Բոլոր 15 սոնետներն էլ, բնականաբար, ունեն նույն տողաչափը՝ 11 վանկանի՝ /4+4+3/ կառուցվածքով, որն առավել քան «սոնետային» չափ է: Բոլոր քառատողերն ունեն օղակաձև հանգավորում՝ երկու, ավելի հաճախ՝ չորս կամ երեք հանգով: Տեքստներն ունեն երեք հանգ, և այս սկզբունքը պահպանված է բոլոր սոնետներում:

Բանաստեղծը նոր ժամանակների մարդու խոհերն արտահայտում է սոնետի ավանդական չափով ու ձևով: Ահա շարքի 15-րդ սոնետն ամբողջովին.

**Մինչև կանցնի հիշողության ժամը հին,
դարպասներին և պատերին քաղաքի
ես կգրեմ, ինչպես մաքուր ապակի,
քո անունը և քո բառը առաջին:**

**Արձագանքը դեռ կհնչի երկնքում
ես կմնամ ինչպես մի հին Դեդալուս,
լուռ ու լքված գանգի նման ջրասույգ,
մամուռների և լռության խորքերում:**

**Հիշողությունն իմ օրերի շարքի մեջ
(0, անցյալի անհասության զգացում),
քո անունի արտացոլումն է անվերջ,**

**Բայց ոչ մի ձեռք սիրտս հիմա չի ցնցում,
և իմ խորքում քո աչքերը փակելով
ես անցնում եմ իմ օրերի վրայով⁴⁴:**

Նույն ժողովածուում կա նաև մեկ այլ սոնետ՝ «Արևածաղիկը», որն արդեն գրված է 10/5+5/ տողաչափով և ունի հանգավորման նույն ձևը՝ abba/abba/cdc/dee: Էդոյանի հաջորդ՝ «Պատկեր և կեսօր» (1980) ժողովածուն նույնպես հարուստ է սոնետներով. ավելին, այստեղ հատուկ առանձնացված է «Սոնետներ» բաժինը, որում ընդգրկված են ավելի քան հիսուն սոնետներ՝ մի քանի առանձին շարքերով: Բանաստեղծը փորձել է սոնետի կառուցման ամենատարբեր չափեր ու եղանակներ՝ տարաբնույթ տողաչափերով, գծապատկերային բաժանումներով և հանգավորման եղանակներով: Էդոյանի «Հարյուր սոնետ» (1993) ժողովածուն արդեն գալիս է ի մի բերելու բանաստեղծի նախորդ շրջանի բոլոր փորձերը սոնետի ասպարեզում, ինչպես նաև ակնառու կերպով ուրվագծում է նրա թեմատիկ նախասիրությունները: Այստեղ ամփոփված են ինչպես նախորդ ժողովածուների, այնպես էլ նոր գրված սոնետներ, որոնց թեմատիկ դիապագոնը շատ լայն է՝ անձնական մոտիվներից («Երկու սոնետ մորս») մինչև փիլիսոփայական խոհեր («Ճանապարհ», «Ժամեր», «Այն, ինչ անցյալ է», «Պոեզիայի և պոե-

44 Հ. Էդոյան, Անդրադարձումներ, Եր., 1977, էջ 13-14:

տի մասին»), բնության և քաղաքային պատկերներ («Արևածաղիկ», «Դաշտում», «Վարդը», «Զբոսայգին», «Քաղաքը», «Փողոցը», «Քաղաքներ»), անտիկ դիցաբանության կերպարներ («Չորս տոնետ՝ Կասսանդրային», «Ջևսի կարապը», «Ապոլլոն»), Հին Արևելքի և Արևմուտքի մշակույթ, գրականություն, փիլիսոփայություն և այլն («Սենեկայի մահը», «Ալքայոս», «Բուդդա» և այլն), աստվածաշնչյան թեմաներ («Արարքը», «Աղջիկ, վեր կաց»), Վերածննդի և միջնադարյան արվեստ («Հինգ տոնետ Միքելանջելոյին», «Ս. Հռիփսիմեի եկեղեցին»)՝⁴⁵ և այլն: Այս տոնետների մի մասը (որոշ փոփոխություններով) տեղ է գտել նաև «Հետգրություն» (2001) ժողովածուում, ինչպես, օրինակ, «Ալքայոս և Սաֆո» երկու տոնետից բաղկացած շարքը, որտեղ Էդոյանը փորձում է նորովի վերաիմաստավորել մ. թ. ա. 6-րդ դարի հույն բանաստեղծի քնարական խոհերը՝⁴⁶:

Խոսելով Հ. Էդոյանի տոնետների մասին՝ չի կարելի չանդրադառնալ ակնհայտ մի իրողության. և՛ կառուցվածքային, և՛ թեմատիկ առումներով տոնետի ասպարեզում Էդոյանի ուսուցիչները, անշուշտ, 20-րդ դարասկզբի ռուս սինվոլիստներն են, որոնք նոր լիցք հաղորդեցին բանաստեղծական այդ ձևին՝ ուրվագծելով նրա հիմնական թեմատիկ միտումներն արդեն նոր ժամանակներում: Այսպես, **Կ. Բալմոնտի** տոնետների թեմատիկան շատ լայն է՝ բնություն և կենդանական աշխարհ, էկզոտիկ բնապատկերներ, պատմական իրադարձությունների անդրադարձներ, փիլիսոփայական խորհրդածություններ, Արևելքի և Արևմուտքի արվեստ ու մշակույթ: Հատկապես նշանակալից են Բալմոնտի տոնետները՝ նվիրված Վերածննդի նշանավոր արվեստագետներին՝ **Մառլոյին, Շեքսպիրին, Միքելանջելոյին, Լեոնարդո դա Վինչիին, Կալդերոնին** և այլոց: Վ. Բյուտովի տոնետների թեմատիկ շրջանակը նույնպես ամփոփում է Բաբելոնի, Հին Եգիպտոսի, Հռոմի, Վերածննդի դարաշրջանը: **Վ. Իվանովը** (որին, ի դեպ, տոնետ է նվիրել Վահան Տերյանը) իր տոնետներում բազմիցս անդրադարձել է անտիկ պատմությանն ու դիցաբանությանը, միջնադարյան և Վերածննդի գրականությանը, Իտալիայի բնությանն ու արվեստին: Թեմատիկ առումով նրան շատ մոտ է **Մ. Վոլոշինը**, որի պոեզիայում առանձնանում է Փարիզին նվիրված տոնետների շարքը: Այս ավանդույթը շարունակվել է «արծաթե դարի» այլ նշանավոր պոետների՝ **Ֆ. Սոլոգուբի և Ի. Սևերյանի** կողմից, որոնք տոնետներ են ձոնել Շեքսպիրին, մի շարք նշանավոր բանաստեղծների և արվեստագետների: Ինքնատիպ և հետաքրքիր գուգահեռներ կարելի է գտնել Միքելանջելոյին ձոնված տոնետների շարքի և Բալմոնտի՝ նույն թեմայով գրված տոնետի միջև:

Ձևի առումով Հ. Էդոյանը փորձում է հնարավորինս պահել «տոնետային» չափը՝ կիրառելով մեծ մասամբ 10, 11 կամ 12 վանկանի տողաչափեր, հազվադեպ՝ 8 և 14 վանկանի տողեր, իսկ հանգավորման մեջ նախապատվությունը տալիս է քառատողերում օղակաձև հանգավորմանը՝ երկու հանգով, ինչը դասական տոնետի հիմնական սկզբունքներից մեկն էր: «Պոչավոր» տոնետներ Էդոյանը չի գրել: Ինչ վերաբերում է տոնետների գծապատկերային բաժանմանը, ապա գերակշիռ մասն ունի 4+4+3+3

45 Տե՛ս Հ. Էդոյան, Հարյուր տոնետ, Եր., 1993:

46 Տե՛ս Հ. Էդոյան, Հետգրություն, Եր., 2001, էջ 112-113:

տնային բաժանումը, ընդամենը մեկ տոնետ՝ «Աղջիկ, վեր կաց»-ը՝ 4+4+6, «Դաշտում» և «Գիրքը»՝ 8+3+3, իսկ «Պահեր» շարքի վեց սոնետներն ընդհանրապես որևէ գրաֆիկական բաժանման ենթարկված չեն, թեպետ հանգավորումը հուշում է, որ մենք գործ ունենք իսկական սոնետների հետ: Ինքնատիպ և միանգամայն «հեղինակային» է «Չորս տոնետ Կասանդրային» շարքի բանաստեղծությունների գծապատկերը՝ 7+7, ինչն ընդհանրապես բնորոշ չի եղել սոնետին, սակայն այս տիպի կառույցը ստեղծում է յուրօրինակ հավասարության պատրանք սոնետի երկու հիմնական մասերի՝ սկզբի և վերջի միջև, չնայած տները չեն ստանում իմաստային և հանգավորման ավարտունություն:

Կարելի է վստահորեն պնդել, որ Էդոյանի ստեղծագործությունն իր որոշակի ազդեցությունն է թողել 1990-ականների հայ պոեզիայի մի շարք ներկայացուցիչների վրա, և սոնետի աշխուժացման միտումներն, անշուշտ, կապվում են հենց նրա ժողովածուներում բանաստեղծության այդ տեսակի տեսակարար մեծ կշռի հետ: Հետագա տասնամյակներին սոնետներ են տպագրվում գրական տարբեր պարբերականներում, հատկապես «Գարուն» ամսագրի էջերում: 1990-ականների սերնդի մեջ պետք է հատուկ նշել **Արմեն Դավթյանի** անունը, որի «Տեսիլներ մենախցում» (1996) բանաստեղծական փոքրիկ ժողովածուն ընդգրկում է «Սոնետների պսակ N-ի համար» բաժինը: Այստեղ հասարակական կյանքի տարուբերումների խաչմերուկում հայտնված բանաստեղծն իր փրկության միակ օազիսը փնտրում է «վերաշխարհիկ Սիրո» ոլորտներում: Ահա շարքի 15-րդ՝ մագիստրալային սոնետը, որի բոլոր տողերով սկսվում են նախորդ 14 սոնետները.

**Խորվիրապներում տեսիլատխուր
մեզ չի փրկելու ոչինչ մարդկային.
մինչ երկինքներում պատգամներ կային
և պատգամավոր հրեշտակախումբ,**

**հրապարակում նյութահայրենիք
խլացվելու էր ամեն մի դողանջ,
և երրորդ՝ ծանոթ մի աքլորականչ
ուրանալու էր Մարդ ու Ասելիք,**

**բայց ներկայությամբ իր պայծառատես,
հերքելով աշխարհն այս գայլընտանիք,
լուսապսակե փրկօղակ որպես,**

**իրար խառնելով դարեր ու տարիք,
այս անդունդներից հանելու է մեզ
Սերը, Սերը, Սերը վերաշխարհիկ⁴⁷:**

Այդ նույն ժամանակաշրջանում սոնետին են անդրադառնում նաև բավական լուրջ գրական վաստակ ունեցող բանաստեղծներ, ինչպես **Արմեն**

47 **Դավթյան Ա.**, Տեսիլներ մենախցում, եր., «Նաիրի», 1996, էջ 50:

Մարտիրոսյանը, որը, 1960-ականներից գրական ասպարեզում լինելով, 1990-ականներին փորձեր էր կատարում նաև սոնետի ձևում («Փայտփորիկը», «Լուսնահարի սոնետ» և այլն): Նրա լավագույն սոնետներից են «Երկու սոնետ Արամ հորս» շարքը, որտեղ սոնետի 14 տողանի կառուցվածքը լավագույնս ներդաշնակում է բանաստեղծի որդիական սիրո ու կարոտի մոտիվներին:

**Ոչ մի գուշակ... ես գիտեմ՝ կհայտնվես երագում՝
հոգուս վրա ծանրացած ցավի ամպը ցրելու,
հայր, ցերեկը՝ հոգսի մեջ, քեզ չեմ տեսնում, չեմ խոսում,
դու ցերեկները՝ մեռած, իմ գիշերվա այցելու:**

**Կգաս, և ամպը ցավի կանխանա, կկորչի,
և կթվա, թե նորից նույն մանուկն եմ երեկվա,
ու չեմ գամվի էլ երբեք աներևույթ իմ խաչին,
քեզ հետ, հասուն տարիքում, ես մշտական երեխա:**

**Բայց երևում է հանկարծ, որ ինձ բուժող այցելուն
ուրվական է, մեջքին՝ խաչ, սրտից զարկված է հավետ,
և ձեռքերին ու ոտքին՝ ժանգոտ գամեր ու արյուն:**

**Եվ երագում ականա ես քո խաչը դառնաղետ
և ձեռքերիդ ու ոտքիդ ժանգոտ գամերն եմ հանում,
քեզ հետ՝ ես հար երեխա, և Հարություն՝ դու ինձ հետ⁴⁸:**

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ սոնետը մեզանում ունեցել է տեղատվության և մակընթացության շրջափուլեր: Սկզբնավորվելով կլասիցիստական պոեզիայի օրրանում՝ Մխիթարյանների մոտ, այն 1860-1870-թթ. գրական պրոցեսում գրեթե չի շրջանառվում, իսկ հետդուրյանական արևմտահայ պոեզիայում դառնում է բանաստեղծական կարևորագույն ձևերից մեկը: Արևելահայ իրականության մեջ այն հանդես է գալիս 20-րդ դարասկզբին Տերյանի և Չարենցի ստեղծագործական որոնումների շնորհիվ, բայց հետագա տասնամյակներին գրեթե մոռացվում է: Եվ միայն ավելի ուշ՝ 1970-ական թվականներից, որոշակիորեն վերածնունդ է ապրում՝ դառնալով ժամանակի ոգու և տրամադրությունների արտահայտման լավագույն քնարական միջոցներից մեկը:

Աշխեն Էդվարդի Զրբաշյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է ժանրերի տեսությունը («Հայկական կլասիցիզմի ժանրային համակարգը», 2009), հայ և համաշխարհային գրականությունը («Համաշխարհային գրականություն», դասագիրք 9-րդ դասարանի համար, 1995), հայկական ոտանավորի տաղաչափության խնդիրները, գրական ուղղության և մեթոդի հարցերը:

⁴⁸ Մարտիրոսյան Ա., Սիրո շղթա, Եր., «Նաիրի», 2003, էջ 213:

Summary

FROM THE HISTORY OF ARMENIAN SONNET

Ashkhen Ed. Jrbashyan

This article is an attempt to summarize for the first time the whole sesqui-centennial history of Armenian sonnet which is based on the poetic heritage of the most prominent representatives of Armenian literature. Begun with the poetry of Mkhtarists, sonnet passed a unique way, full of ups and downs. While sonnet was one of the most important forms of poetry in Western Armenian literature in postdurian age, Eastern Armenian poetry was indifferent to it till the beginning of the 20th century. The founder of Eastern Armenian sonnet was Vahan Teryan whose traditions were later developed by Eghishe Charents. After some standstill, the sonnet came to life again due to the generation of poets in 70s, especially in H. Edoyan's poetry.

Резюме

ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО СОНЕТА

Джрбашян А. Э.

Статья является попыткой обобщить почти полуторавековую историю армянского сонета на основе поэтического наследия наиболее выдающихся представителей армянской литературы. Начиная с поэзии мхитаристов, сонет прошел своеобразный путь в армянской среде, пережив периоды восхождения и упадка. Если в западноармянской поэзии последуряновского периода сонет был одним из самых распространенных поэтических форм и остался таковым в последующие десятилетия, то восточноармянская поэзия до начала 20-го века была равнодушна к этой форме стиха. Становление восточноармянского сонета связано с именем Вагана Терьяна, традиции которого нашли свое развитие в поэзии Егисше Чаренца. После некоторого затишья сонет снова ожил в армянской литературе 1970-х годов, особенно в творчестве Г. Эдояна.