

ԿԱՐԻՆԵ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՎԵՐԼԻԲՐԻ ԱՄԵՐԻԿԱՆ ՓՈՐՁԸ.
ՌՈՒՆՏ ՌԻԹՄԵՆ ԵՎ ՍԻԱՄԱՆԹՈ

19-րդ դարի երկրորդ կեսից ֆրանսիական գրականության մեջ սկսում է ձևավորվել «պառնասական» դպրոցը՝ բանաստեղծական թեմաների ու ձևերի «անտիկ մաքրությամբ», գրական մի դպրոց, որի շրջանակներում ստեղծագործող գրողների բանաստեղծություններում «ծելին կատարելության ու նրբության հոգը միայն մնացած էր, նյութիս ծայրայեղ տարածուած»¹: Ռոմանտիկ պայքարի ոգին այլևս պետք չէր, և իդեալական աշխարհի որոնումներով՝ «պառնասականները» վերադառնում էին անտիկ աշխարհ, ուր կատարյալ կյանքի հույզերն ու ապրումները արտացոլվում էին բանաստեղծական նույնքան կատարյալ կառուցվածքային ձևերում: «Ազատ ոտանավորը լեզուական ծայրայեղ յանդգնություններն ու նորամոլությունները կը սկսին յարգել իյնալ, կանոնաւոր տաղաչափութիւն ու մաքուր լեզուի սէրը վերստին տիրապետող կը դառնան»² պառնասականների մոտ:

Այդ նույն ժամանակահատվածում ամերիկյան գրականության մեջ ռոմանտիզմ չդսնորեց հասարակությունից անհատի այն խիստ բևեռացումն ու փախուստը, որոնք բնորոշ էին եվրոպականին: Ամեն դեպքում, այն չբերեց անկումային տրամադրությունների «մասսայականացման», ինչպես դա տեղի ունեցավ եվրոպական հատվածում: Այս շրջանի ամերիկյան ռոմանտիզմը, ընդհակառակը, առաջ քաշեց մարդկային անհատականության, ազգային ինքնագիտակցության համար մղվող պայքարին վերաբերող կարևոր ու հրատապ խնդիրներ, իսկ ստեղծագործական ձևերում դիմեց գեղարվեստական առավել ազատ ու անկաշկանդ միջոցների: Իրենց գեղագիտական հայացքներում ամերիկացի գրողները նաև փիլիսոփաներ ու արվեստի տեսաբաններ էին եւ 19-րդ դարի արդեն 10-20-ական թթ.-ից անդրադառնում էին գրականության տեսական հարցերին: Նրանցից ոմանք, խոսելով պոեզիայի տեսական խնդիրների շուրջ, քննադատում էին ամերիկացի բանաստեղծներին ոճի ու արտահայտման ձևի միօրինակության համար եւ կոչ էին անում նրանց հրաժարվել բանաստեղծական տողի չափական ճշգրտություններից: Ավելի ուշ, Ռ. Ռ. Էմերսոնը նշում է պոետի՝ տիեզերական բազմազանությունը, երևույթների տրամսցնդենտալ՝ այնկողմնայինը ընկալելու և մարդկանց փոխանցելու

¹ Անահիտ, Փարիզ, 1903թ. թիւ 10, էջ 194:

² Անահիտ, Փարիզ, 1906թ. թիւ 8-9 էջ 148:

բացառիկ ունակությունների, ստեղծագործական ազատության մասին: Նա պնդում էր, որ «բանաստեղծություն ստեղծում են ոչ թե պոետական չափերը, այլ այն միտքը, որն ինքն է ստեղծում այդ չափը, որը նույնքան գործուն ու կրքոտ է, որքան բույսի կամ կենդանու ոգին»³: Ըստ էմերսոնի՝ ժամանակի մեջ միտքը եւ ձևը համարժեք են, սակայն անընդհատության մեջ միտքը առաջ է անցնում ձևից: Պոետիկայի նման տեսական մոտեցումները Ու. Ուիթմենի պոեզիայում արդեն գործնականորեն ու կատարելապես կյանքի են կոչվում: Ժամանակակիցները ողջունում են Ուիթմենի կողմից «բանաստեղծական խոսքի ազատագրման» համար պայքարի ոգին: Էմերսոնը շնորհավորում է նրան՝ «ազատ ու վայրի միտք ունենալու համար»⁴: Ինքը՝ Ուիթմենը, կոչ էր անում «դեն նետել բոլոր հին երգերը» և ստեղծագործել սեփական սրտի ու բնության օրենքներով:

19-րդ դարի 50-ականներից ամերիկյան ռոմանտիզմի փիլիսոփայական պոեզիան և 20-րդ դարասկզբի հայկական ռոմանտիզմի գրականությունը գեղարվեստական մտածողության ու ստեղծագործական ձևերի կառուցվածքային որոնումներում դրսևորեցին կարևոր մի ընդհանրություն. ազգային պայքարի ու ինքնագիտակցության նոր, բուռն վերելք, որը մեծ դեր ունեցավ ամերիկյան ինքնուրույն գրականության զարգացման ճանապարհին, իսկ հայության համար դարձավ ֆիզիկական ու հոգևոր գոյատևման հզոր միջոց: Ամերիկյան բանաստեղծությունը, հանձին Ուիթմենի, փիլիսոփայական խորքով արտացոլեց ազգային պայքարի ու մարդկային բարձրագույն որակի՝ ներքին ազատության «միասնական» թեման: Ամերիկացի ժողովրդի ինքնության համար պայքարի ռոմանտիկ ոգին ընդհանուր նմանություններ է դրսևորում նույն դարավերջին արևմտահայության համար բախտորոշ պատմական իրադարձությունների ծավալման հետ: Հասարակական ու քաղաքական կյանքը կարևոր հետք է թողնում ողջ գրական գործընթացի վրա: Սիա այստեղ է, որ տեսականորեն «խաչվում են» երկու մեծ բանաստեղծների՝ Ուիթմենի և Սիամանթոյի ստեղծագործական ճանապարհները: Ուիթմենը որոնում և նախանշում էր ազգային կյանքի նոր ուղին՝ պատմական իրական դեպքերն ու դեմքերը, բնության, անհատի հոգու ու մարմնի յուրաքանչյուր ատոմը տարերային աշխարհընկալմամբ ու բանաստեղծական «իրական» երևակայությամբ վերակերտելու մղումով: Սիամանթոն նույնպես գեղարվեստական լեզվի տարերային բռնկումներով ներկայացնում է իր ժողովրդի արյունոտ ներկայի և լուսավոր գալիքի պատկերները: Ուիթմենի ծավալում և ընդգրկում միտքը, բնականաբար, չէր կարող ելք գտնել ավանդական տաղաչափության սահմաններում: Կյանքի բուռն տեղաշարժերը նոր ռիթմ էին տալիս պոեզիային: Ուիթմենը ձևափոխում է «պոետական օրենքներին» դասական համակարգը եւ «չափածոյի սխեմատիկ խնդիրները» լուծում բանաստեղծական ճկուն մտքի,

³ Эстетика американского романтизма, Москва, 1977г. с. 307:

⁴ Корней Чуковский, Мой Уитмен, Москва, 1966г. с. 77.

զգացմունքի նոր բանաձևերով: «Ձևի սահմանափակ տարրերի դեմ նրա (Ուիթմենի՝ Կ.Ա.) մարտահրավերը այնպես փայլուն կերպով համընկնում էր նրա դեմոկրատական ու անհատական թեմաներին»⁵: Սիամանթոյի պոեզիան ազգային կյանքի ու մարդկային անհատական ճակատագրի դրսևորումներում ևս մարտահրավեր է նետում բանաստեղծական ձևի սահմանափակ տարրերին: Ուրեմն Ուիթմենին և Սիամանթոյին «միավորում է» նաև պոետական վարպետությամբ, բանաստեղծական տեխնիկայի՝ զգացմունքի, հոգեկան ներքին դրամայի փիլիսոփայական խորհրդածությունները լեզվաարտահայտչական բազմատեսակ միջոցներով արտացոլելու ստեղծագործական սկզբունքը:

Եթե փորձենք անդրադառնալ Վլադիմիր Բուրիչի՝ «ԿՑ փալչՏ ԲՉՏՈՏՊալ ԲՉՏՈՏՊալօռ ԲՑՈւ»⁶ հոդվածում նշված ժամանակակից ազատ ոտանավորի տեսական բաժանման այն կետին, թե ինչպիսի «ազդեցություն է գործում բանաստեղծական այս չափը գրողի ստեղծագործական տեխնիկայի եւ հոգեբանության վրա», ապա Ուիթմենի պարագայում այս ձևակերպումը կարելի է կատարել նաև հետևյալ կերպ. «Գրողն իր աշխարհընկալմամբ և հոգեբանությամբ է երբեմն նախապատվություն տալիս այս կամ այն բանաստեղծական չափին»: Ամերիկյան նոր ազգի հոգեբանական նախապատրաստվածությունը մեծ իրադարձություններին Ուիթմենի՝ որպես աշխարհը «ափի մեջ» դիտարկող անհատի համար դառնում է բոլոր փիլիսոփայական դպրոցների, ինչու չէ, նաև դարավոր կանոնների ու օրենքների ժխտում: Յոգու և մարմնի ազատության ձգտումը Ուիթմենին հեռու էր պահում այդ ազատությունը ստեղծագործական սահմանափակ ձևերում «բանտելու» ընդունված անհրաժեշտությունից: Գիտակցությունն ազատ է ընդունելու և վերլուծելու տառացիորեն ամեն ինչ, կերպարանափոխվելու ցանկացած «*ֆորմային*» համապատասխան: Ուիթմենը իր ստեղծագործական սկզբունքին երբեմն անդրադառնում է նաև բանաստեղծություններում: Եթե մինչև Ուիթմենը տրամսցենդենտալ գրական հոսանքին հարող որոշ հեղինակներ իմացական կանոնակարգման էին ենթարկում մտածողությունն ու դրա օգնությամբ էլ վերլուծում աշխարհի «կանոնավոր ձեւերը», ապա Ուիթմենը, անգամ ամենախորհրդավոր իր մտածումներում, հաղթահարում է չափականության գոյությունն ու բացում անտեսանելի մեկ այլ գոյության ճանապարհ: Պարադոքսալ թվացող այս մոտեցումն ունի, սակայն, իր բացատրությունը. ըստ Ուիթմենի՝ չգոյությունը նույնպես ունի ձև, բայց վերջինս տարածության ու ժամանակի մեջ այնքան ընդգրկում է ու անընթացելի, որ վերածվում է անձևության: Ուիթմենի աշխարհայացքի ու բանաստեղծական ներշնչանքի անսահմանությունն ատոմի մեջ անգամ քննում է տիեզերական անձևությունը, իսկ ստեղծագործական էքստազի պահին գրողի միտքը առաջ է մղվում առանց արգելակների:

⁵ Walt Whitman, Complete poetry and selected prose, Boston, 1959, p. 34:

⁶ Вопросы литературы, Москва, 1972 г. N 2 с. 133:

Տիեզերական նոր չափումներով առաջնորդող բանաստեղծը ազատ է վարվում գեղարվեստական արտացոլման միջոցների, բանաստեղծական լեզվի գրեթե բոլոր կանոնների հետ: Դրանք ուղղակի դեֆորմացվում կամ նոր, «առածգական» ձև են ստանում:

Ուիթմենի պոեզիայում տարողունակ պատկերները՝ բովանդակային ամբողջականությամբ, հաճախ են կրկնվում տարբեր բանաստեղծություններում, կրկնվում են նաև դրանց արտացոլման ձևական, կառուցվածքային տարրերը՝ երբեմն հանգեցնելով ոճական նույնական մեկնաբանությունների: Սա հատկապես վերաբերում է Ուիթմենի այսպես կոչված «ցիկլային ստեղծագործություններին» («Song of myself»՝ («Երգ իմ մասին»), «Song of the open road»՝ («Բաց ճանապարհի երգ»), «The return of the heroes»՝ («Չերոսների վերադարձը»)): Նման դեպքերում պոեզիան դառնում է մարդկային հոգեվիճակների, ազգային պատմական իրադարձությունների «պոետիկ արձանագրություններ», ուր գերակշռում է բանաստեղծական զգացմունքայնությունը: Սիամանթոյի բանաստեղծություններից շատերն էլ ասես մեկը մյուսի շարունակությունը լինեն: Այսպես են կառուցված «Դյուցազնորենը», «Կարմիր լուրեր բարեկամես» ժողովածուները: Չնայած Սիամանթոյի բանաստեղծություններում ողբերգական իրականությունը ավելի քան իրական ներկայացնելու համար ծնվում են նորանոր գեղարվեստական պատկերներ՝ մեկը մյուսից տարբեր ու առավել ազդեցիկ, սակայն հոգեվարքի ու մահվան գալարումներում պայքարի տրամադրությունները բոլոր բանաստեղծություններում էլ մնում են նույնը: Երկու գրողների ստեղծագործությունների կառուցվածքային նմանություններն ու տարբերությունները մենք կներկայացնենք՝ ելնելով ինչպես վերլիբրի «ընդհանուր» համակարգային, այնպես էլ երկու տարբեր լեզուների՝ հայերենի և անգլերենի լեզվական առանձնահատկությունների ընձեռած հնարավորություններից: Տեսականորեն երկու գրողների ստեղծագործություններին բնորոշ է ընդհանուր կառուցվածքային մի հատկանիշ, որի մասին նշում է Յուրի Օրլիցկին «На грани стиха и прозы»⁷ հոդվածում՝ խոսելով «սահմանային ձևերի» թվին պատկանող և դասական տաղաչափական կանոնականությունից դուրս ձգտող վերսեի՝ ստորոֆիկական արձակի մասին: Դա «ստորոֆիկական բաժանման» ունակությունն է: Ի դեպ, Ուիթմենի ստեղծագործությունը նաև դասում է վերսեի շարքին: Ըստ մեր կարծիքի՝ բանաստեղծական այս ձևը գրեթե նույնանում է վերլիբրի հետ, քանի որ նրանց «միավորում են» կառուցվածքային որոշ տարրեր. ա. Տաղաչափական ոչ մի կանոն կիրառելի ու ընդունելի չէ երկուսի դեպքում էլ: Բ. Ուիթմենի-հնչեղանգային տեղաշարժերը տեղի են ունենում շարահյուսական փոփոխությունների հաշվին: Գ. Իմաստային առանձին հատվածներ եզրափակվում են որպես ավարտուն միավորներ՝ լինեն դրանք կարճ, թե բանաստեղծի հարաիս մտքի

⁷ [www.http://magazines.russ.ru/arion/](http://magazines.russ.ru/arion/).

ընթացքով պայմանավորված ամբողջական տուն-պարբերությո՞ւններ կազմող, նաև միմյանց լրացնող նախադասություններ:

Վերլիբրին բնորոշ մի հատկանիշի մասին է խոսում նաև Դերիկ Ստրիջը, որը միանգամայն կիրառելի է նաև վերսեի պարագայում: «Ազատ ոտանավորը արձակ խոսքի շարունակական հոսքի ներմուծումն է, որը ընդհատվում է՝ պայմանավորված բացառապես շարահյուսությամբ և իմաստով՝ մեկ այլ տեսակի դադարի, որը դրսևորվում է բանաստեղծական նոր տողի մեկնարկով... Ազատ ոտանավորի մեջ տողը հանդես է գալիս իր ամողջականությամբ եւ սեփական նշանակությամբ»⁸: Սա բնորոշ է նաև Յու. Օրլիցկու կողմից նշված վերսեի համար: Այստեղ էլ ցանկացած բանաստեղծական տող կամ տողախումբ ունի իր նշանակությունը: Վերադառնալով վերջինիս բնորոշ «ստրոֆիկական բաժանման» յուրահատկությանը՝ նշենք, որ և՛ Ուիթմենի, և՛ Սիամանթոյի վերլիբրում, այդուամենայնիվ, որոշակի նախապատվություն տրված է ստրոֆիկական կառուցվածքին, որը սկզբունքորեն, իհարկե, տարբերվում է տաղաչափյալ բանաստեղծության ստրոֆիկական կառուցվածքից: Այս հատկանիշի մասին Յու. Օրլիցկին խոսում է իր մեկ այլ՝ «Геннадий Алексеев и петербургский верлибр»⁹ հոդվածում, որտեղ բաժանման հիմնական և միակ պայմանը նա համարում է «իմաստային սկզբունքը»: Երկու հեղինակների՝ Ուիթմենի և Սիամանթոյի վերլիբրի ստրոֆիկական կառուցվում է այս և բացառապես այս պայմանին համապատասխան: Նախ պայմանական տներ կազմող բանաստեղծական տողերի վերաբերյալ. ըստ վերոհիշյալ հոդվածի հեղինակի՝ դրանք շատ մեծ չեն, իսկ առկա տողերը սովորաբար համընկնում են մեկ ամբողջական նախադասությանը: Նշենք, որ Ուիթմենի և Սիամանթոյի վերլիբրում պայմանական տների բաժանված հատվածները ավելի մեծ են (թեպետ Ուիթմենի ազատ ոտանավորում հաճախակի հանդիպում ենք նաև երկու-երեք տողերից կազմված «տների»): Ուիթմենի պայմանական տներում տողերը՝ հիմնականում պահպանում են շարահյուսական ինքնուրույնությունը, կառուցվում են շարահյուսական գույզահեռականությունների շնորհիվ: Սիամանթոյի վերլիբրում ամբողջական տուն-պարբերությո՞ւն ավելի հաճախ մեկ նախադասություն է և իմաստային ու բովանդակային տեսակետից ավելի միատարր: Սա հատկապես ընդգծվում է «Դյուցազնորենի» բանաստեղծություններում, ինչպես նաև «Հոգեվարքի և հույսի ջահերում»: «Դյուցազնորենի» բանաստեղծությունները նկարագրական ամբողջական կտորներ են, որոնք բաժանվում են նոր հատվածների՝ ըստ

⁸ After free vers: The now non-linear poetries by Marjorie Perloff
<http://wing.buffalo.edu/epc/authors/perloff/free.html>

⁹ Օրինակ Սիամանթոյի «Հողին ծայրը» բանաստեղծության առաջին չորս տողը բանաստեղծական տան նման է, որտեղ տողերը օղակաձև հանգավորում ունեն, իսկ վերջին տողը գրեթե նույնությամբ կրկնում է առաջինին:

⁹ www.theory.lv/dima/verlibr/html/.

իմաստի և գործողության ավարտվածության: Ուիթմենի վերլիբրի պայմանա-
 կան տներում երկար և կարճ տողերը՝ շարահյուսական ավարտուն
 միավորները, ավելի բազմազան են, իսկ փոքր միտք-նախադասությունները
 երբեմն համընկնում են մեկ նախադասությանը, երբեմն՝ ոչ: Սիամանթոյի
 «Անդրանիկ» բանաստեղծության առաջին ութ տողանոց հատվածը մեկ
 իֆասնական, ամբողջական նախադասություն է (համեմատել Ու. Ուիթմենի
 «Երգ իմ մասին» շարքի 9, 12-րդ մասերը և Սիամանթոյի «Անդրանիկ»
 բանաստեղծությունը): Պատկերն ամփոփելու համար՝ Ուիթմենը լրացուցիչ,
 «առկախ» մտքերի հավելումներով խտացնում է այն, Սիամանթոն դրա հետ
 միաժամանակ իմաստային համանման հավելումներից «արտածում է»
 ամփոփիչ միտքը: Ինչպես Ուիթմենի, այնպես էլ Սիամանթոյի վերլիբրում
 հնչերանգային ավարտուն դադարները լինում են այն ժամանակ, երբ ամփոփ-
 վում է միտքը, սակայն Ուիթմենի բանաստեղծությունների պայմանական տների
 և՛ տողավերջում, և՛ տողամիջում տեղի ունեցող դադարները ավելի հստակ են,
 զգալի՝ իմաստային անկախության պատճառով: Սիամանթոյի վերլիբրի պարա-
 գայում բանաստեղծական հատված-տան մեջ հնչերանգային ընդհատումները
 թույլ են ընդգծվում: Ինչ վերաբերում է «տների» պատկերայնությանը, ապա
 նշենք, որ երկուսի վերլիբրում էլ պահպանվում է նկարագրությունների
 դրվագային սկզբունքը: Ինչպես Ուիթմենի, այնպես էլ Սիամանթոյի մոտ
 հնչերանգային անցումները առավել արտահայտիչ են դառնում թվարկումների
 ժամանակ: Այդ դադարները պայմանավորվում են հատուկ ընդգծված
 առոգանությամբ: Շարահյուսական ամբողջական միավորներում «*շնչառական
 կանգառները*» տեղի են ունենում մտքի հոսքի ընթացքում, յուրաքանչյուր
 թվարկվող բառի կամ բառակապակցական միավորից հետո: «*Իմաստային
 նույն առանցքի շուրջը պտտվող*» պատկերային տարբեր թվարկումները
 հատկապես Ուիթմենի երկարաշունչ տողում հնչերանգային դադարները
 ուղղակի անխուսափելի են դարձնում: Սիամանթոյի բանաստեղծական տողում
 «*նկարագրական լրացումները*», ի տարբերություն Ուիթմենի, համեմատաբար
 քիչ են, այդ պատճառով էլ հնչերանգային դարարները այնքան էլ հաճախակի
 չեն հանդիպում: Բազմաթիվ թվարկումների ժամանակ և՛ Ուիթմենը, և՛ Սիա-
 մանթոն օգտվում են տրամաբանական միևնույն շղթայով միմյանց հաջորդող
 «*իմաստաբանական հանգույցներից*», որոնց լուծումները տրվում են երբեմն
 միևնույն սկզբունքով: Անվանենք այն «*բանաստեղծական ինդուկցիա*»,
 այսինքն՝ մանրամասն թվարկումները, պատկերավոր կապակցություններն ի
 վերջո հանգում են մեկ ընդհանուր մտքի իմաստային ամբողջացմանը: Այդ
 թվարկումները բերվում են «*իմաստաբանական մեկ հայտարարի*»: Վերջինիս
 մասին նշում է նաև լիտվացի ստրուկտուրալիստ լեզվաբան Ա. Յ. Գրեյմասը՝
 խոսելով պատկերների շղթայական տողում իզոտոպիկ արտահայտություն-
 ների, այսինքն՝ բանաստեղծության մեջ նույն թեման բազմազան՝ նույնիմաստ
 տարբեր պատկերներով բնորոշելու հնարավորության մասին: Ուիթմենի, նաև

Սիամանթոյի գեղարվեստական պատկերները հաջորդում են մեկը մյուսին, սակայն նկատենք, որ Ուիթմենի պոեզիայում քիչ են այնպիսի օրինակները, երբ ամբողջական հատված-պարբերությամբ (ոչ թե առանձին ավարտուն մեկ միտք արտահատող նախադասությունը) ունենում է մեկ ստորոգում, քանի որ նրա տողերը հիմնականում կազմված են ինքնուրույն ստորոգում եւ համապատասխան լրացումներ ունեցող նախադասություններից։ Սիամանթոյի բանաստեղծական պարբերությամբ բովանդակային միատարրության շնորհիվ, շատ հաճախ ունենում է մեկ ստորոգում, օրինակ «Դուցազնորենի»՝ «Հանգրվանք եւ Վաղորդայնք» բանաստեղծության մեջ քառատող և հնգատող պայմանական տներում։ Իսկ ահա «Հայրդիների» բանաստեղծություններում քիչ չեն ինքնուրույն ստորոգումով առանձին, ավարտուն տողերը։ Հռետորական ընդգծված առոգանությամբ առանձնացող կամ պատմողական հնչերանգ ունեցող տողերում, որոնցում նույնիսկ «կանոնավոր» տրամաբանական շեշտեր են կիրառված, կա անգամ մի քանի ստորոգում (հմմտ. Ու. Ուիթմենի «Chanting the square Deific» շարքի 2-րդ մասը և Սիամանթոյի «Մտելության կոչ» բանաստեղծությունը)։ Երկու հեղինակների ազատ ոտանավորում դրսևորվող այս հատկանիշը ռիթմային կարևոր նշանակություն ունի։ Հնչերանգային բազմազանություն և ներդաշնակ հնչողություն է ստեղծվում նաև այն դեպքում, երբ միավանկ ու բազմավանկ բառերի մեջ «համընկնում են» տրամաբանական ու բառական շեշտերը (հմմտ. Ու. Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» շարքի 24-րդ մասը և Սիամանթոյի «Ձղջումին թափորը» բանաստեղծությունը)։ Բացի այդ, Ուիթմենի վերլիբրում ռիթմիկ դադարները տեղի են ունենում նաև պարբերաբար կրկնվող միևնույն ժամանակահատվածում, որոնք այս դեպքում ոչ թե շեշտված և անշեշտ վանկերի կանոնավոր հաջորդականության, այլ համաչափ հնչողություն ունեցող թվարկումների արդյունք են, ընդ որում, թվարկվող հատվածները ունեն նույնաքանակ վանկեր (Ու. Ուիթմեն՝ «Երգ իմ մասին», մաս 32)։

Ուիթմենը «փոում է» պատկերների թվարկումները։ Վերլիբրի «գրաֆիկային համապատասխան»՝ վերջիններս տարածվում են ինչպես հորիզոնական, այնպես է ուղղահայաց կարգերով։ Ուիթմենի վերլիբրում հորիզոնական կարգերով ընթացող թվարկումները կամ առանձին շարահյուսական ավարտուն միավորներ են, կամ բառակապակցություններ, որոնք ձգտում են ավարտուն հնչերանգի։ Սիամանթոյի վերլիբրում նույնպես հանդիպում ենք նման օրինակների (հմմտ. Ու. Ուիթմենի վերոհիշյալ շարքի 12, 19-րդ մասերը և Սիամանթոյի «Կախաղաններու կատարեն» բանաստեղծությունը)։ Ուիթմենի բանաստեղծություններում ծավալվող տողերը «մտային պարույրներ են», որ բացվում են և ձգվում միաժամանակ՝ դիրքային ազատ դասավորությամբ, բազմատեսակ թվարկումների ու կրկնությունների շնորհիվ։ Տողում ռիթմիկ-հնչերանգային բաժանումներին նպաստում են հատկապես շաղկապներով ու առանց շաղկապների կապակցված արտահայտությունների թվարկումները։ Անշաղկապության դեպքում ներդաշնակ հնչողություն են ստեղծում բառական

թվարկումները: Սիամանթոյի ազատ ոտանավորում առավել շատ են շաղկապով միավորված բառական և անշաղկապ բառակապակցական թվարկումները:

Ե՛վ Ուիթմենի, և՛ Սիամանթոյի վերլիբրի համար տիպական են նաև լեզվական տարբեր մակարդակներում իրականացվող կրկնությունները: Լեզվական ցանկացած միավորի կրկնություն կառուցվածքային առումով ունի ռիթմական և իմաստային բացառիկ նշանակություն: Երկու հեղինակների բանաստեղծություններում դրանք դրսևորում են ընդհանուր մամուլություններ և երկու տարբեր լեզուների՝ հայերենի և անգլերենի հնչյունական, բառակազմական, ձևաբանական ու շարահյուսական կառուցվածքով պայմանավորված տարբերություններ: Սրանց միանում է նաև երրորդ գործոնը՝ գրողի անհատական ոճը: Նախ նկատենք, որ Ուիթմենի և Սիամանթոյի վերլիբրում կրկնությունները, բառական, բառակապակցական, թե շարահյուսական ավարտուն միավորների՝ նախադասությունների, ռիթմիկ-կառուցվածքային միջոց լինելուց բացի, կապվում են նաև տեքստային ընդհանուր բովանդակությամբ, քանի որ դրանց շնորհիվ ամբողջական ու բազմակողմանի բացահայտվում են նաև նրանց գեղագիտական սկզբունքների մի շարք հիմնական ընթերցումներ: Ուիթմենը կատարելապես պարզաբանում է գրողի անհատական ոճի և ժամանակակից գրական-գեղարվեստական մտայնությունների ամմիջական ու մշտառկա կապը: Հաստատելու համար այս տեսակետը՝ կարելի է որպես օրինակ բերել «Երգ իմ մասին» շարքի թեկուզ հենց առաջին մասը, որտեղ բանաստեղծը տալիս է իր փիլիսոփայական վերլուծությունների բանալին: Գեղարվեստական երկի կառուցվածքային հնարավորություններն օգտագործելով՝ Ուիթմենը վերլուծում է դարաշրջանի հասարակական, հոգևոր-մշակութային իրադարձությունները: Նույն սկզբունքով է առաջնորդվում նաև Սիամանթոն: Ուիթմենի և Սիամանթոյի վերլիբրում ծավալուն թվարկումներին զուգահեռ, անթիվ ծավալով են կիրառված նաև կրկնությունները, որոնց իմաստաբանական ու ռիթմիկ նշանակությունն ավելի է մեծանում, երբ դրանք օգտագործվում են միաժամանակ: Հնչերանգային ներդաշնակությունն ամենից

* Թվարկումների իմաստային դերի կապակցությամբ նշենք երկու հեղինակների կողմից կիրառության համանմանության ևս մեկ դեպք: Խոսքը թվարկվող բազմաթիվ հատուկ անուններին, ինչպես նաև հավաքական գոյականների մասին է, որոնք կամ մարդկային բազմություն են խորհրդանշում, կամ անվանում են վերացական հասկացություններ: Ինչպես արդեն նշեցինք, սա կապված է աշխարհայացքային եւ բարոյագիտական հարցերում նրանց կողմնորոշման հետ, որը նախ և առաջ ազգային խորը հիմքեր ունեն: Սիամանթոն՝ որպես ազգային պայքարի ու գոյատևման կենսական անհրաժեշտությունը միանգամայն գիտակցող անհատ, ինչպես նշում է Հ. Ռշտունին, «հերոսականության սկզբունքը դարձնում է բանաստեղծության հիմք՝ հաղորդելով նրան ցասման ու պայքարի ռիթմ»: Սա անխուսափելիորեն անդրադառնում է նաև ստեղծագործության կառուցվածքի վրա: Այդ ռիթմն է, որ առաջ է մղում Սիամանթոյի տողը: Ուիթմենը նույնպես, փորձելով ձևավորել նոր Ամերիկայի բարոյական կերպարը, ստեղծագործական ազատությունն օգտագործում է իր նպատակն իրագործելու համար: Ռշինչ բաց չթողնելու ու չփրկելու համար բանաստեղծը լիաթոք ծայնով իր մեծածավալ

առաջ ստեղծվում է հնչյունական կրկնությունների, այդ թվում և տողամիջում հանգեր կազմող բառական թվարկումների շնորհիվ: Սակայն տեղին է նշել մի հանգամանք. ելնելով հայերենի եւ անգլերենի հնչյունական կազմության տարբերություններից՝ ասենք, որ Ուիթմենի տողում հնչյունական կրկնությունները ընդգծված նշանակություն են ձեռք բերում, քանի որ անգլերենի հնչյունակազմությունը թույլ է տալիս հնչյունական բազմաձև կուտակումների, որոնց շնորհիվ խոսքը դառնում է ներդաշնակ ու երաժշտական: Բառական, բառակապակցական թվարկումներում միաձև արտաբերվող տարբեր հնչյունների կամ հնչյունախմբերի կրկնությունները առոգանական-արտասանական լրացուցիչ նրբերանգություն են տալիս բանաստեղծական տողին: Ուիթմենի վերլիբրում դրանք բազմաթիվ են: Սիամանթոյի ազատ ոտանավորում հնչյունական կրկնությունները ոչնչով չեն զիջում վերջինիս (հմտ. Ուիթմենի նույն շարքի 8, 15, 28, 33-րդ մասերը և Սիամանթոյի «Արշալույսները», «Աղբյուր Սերոբ Վարդանյան» բանաստեղծությունները): Ի տարբերություն հնչյունակրկնությունների, նույն բառահիմքով խոսքիմասային տարբեր խմբերին պատկանող բառերի կրկնությունների՝ ձևաբանական զուգահեռականությունների, առանձին նախադասությունների կրկնությունները ունեն շարահյուսական արժեք: Շարահյուսական կրկնությունների տարբերակներից երկու գրողների վերլիբրում հաճախակի ենք հանդիպում հատկապես տողասկզբի բառական կրկնությունների, որոնք գործածված են ինչպես անկախ շարահյուսական, այնպես էլ իմաստային-հնչերանգային տեսակետից անավարտ միավորներում: Բառական ու բառակապակցական կրկնությունները և՛ Ուիթմենի, և՛ Սիամանթոյի վերլիբրում առանձնանում են ընդգծված հուզաարտահայտչական առոգանությամբ, քանի որ կրում են համապատասխան հնչերանգային շեշտ: Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» շարքի բոլոր մասերի տողասկզբում, ինչպես նաև Սիամանթոյի մոտ (այդ կրկնությունները հատկապես շատ են «Հայորդիներում») հանդիպում ենք բառական կրկնությունների, ընդ որում, դրանք գրեթե միշտ զուգակցվում են թվարկումների հետ՝ ընթերցողի ուշադրությունը կրկնակի սևեռելով գրողի փիլիսոփայական խորհրդածությունների բազմաթիվ մանրամասների վրա: Տողամիջում կրկնվող բառերը ուժեղացնում են թվարկվող արտահայտությունների առոգանական հնչողությունը, իսկ իրենք արտաբերվում են «հնչերանգային պայթյունով»: Այս կրկնությունները նաև լրացուցիչ «*իմաստային ցանց*» են ստեղծում տվյալ հատվածում: Նույն հաջողությամբ, Ուիթմենի վերլիբրում բառական ու բառակապակցական կրկնությունները կիրառվում են տողավերջում, որոնք, ի տարբերություն տողասկզբի կրկնությունների, սահմանափակում են շարահյուսական կառույցները, իմաստային ամբողջական հատվածները: Երբեմն էլ

տողերում «գծագրում է» Ամերիկան՝ պատմական տեղանուններով, մարդկացով ու, ամենակարևորը, մասսաներով:

դրանք ուղղակի գործածվում են վերջիններիս հետ: Տողավերջին կրկնությունները Սիամանթոյի վերլիբրին այնքան էլ բնորոշ չեն՝ (թեպետ «Հանգստի իրիկուն») բանաստեղծության մեջ կա այդպիսի մի օրինակ. երկու անգամ կրկնվող «արյունոտ գետը նավարկեցեք» արտահայտությունը), փոխարենը գտնում ենք այնպիսիք, որոնք և՛ Ուիթմենի, և՛ Սիամանթոյի վերլիբրում առնչվում են քերականական մի ընդհանուր հատկանիշի՝ բայի օժանակային ձևերից ապառնիի հետ: Ուիթմենի տողերում այն համընկնում է տողավերջյան կրկնությունների հետ, իսկ Սիամանթոյի տողերում՝ թվարկումների: Օրինակ, Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» շարքի 24-րդ մասի տողերում կրկնվող «it shall be you» կապակցության նման Սիամանթոյի մի քանի բանաստեղծություններում տողերը անընդհատ ավարտվում են ապառնի ժամանակաձևով թվարկվող բայերով:

Ուիթմենի վերլիբրում հատկապես շատ է հանդիպում շարահյուսական կրկնության մեկ այլ տեսակ՝ միանման կառուցվածքով ավարտուն միավորների կրկնությունները: Կարելի է նույնիսկ պնդել, որ շարահյուսական նման կրկնությունները «հիմնականաբար են»: Այդպիսիք կան նաև Սիամանթոյի վերլիբրում (հմտ. Ու. Ուիթմենի նույն շարքի 21, 38-րդ մասերը և Սիամանթոյի «Կովկաս», «Սովամահը» բանաստեղծությունները): Նման համընկնող շարահյուսական կառուցվածքը 4.Չուկոփսկին անվանում է «հոմանշային զուգահեռականություն»¹⁰, երբ երկրորդ տողը, իմաստային չնչին փոփոխություններով, կրկնում է առաջինին: Սրա հակառակ տարբերակը նա անվանում է «հականշային զուգահեռականություն»: Ուիթմենի վերլիբրում իմաստային հակադրություններ ներկայացնող շարահյուսական միավորները կազմվում են նաև հաստատական և ժխտական նախադասություններով (հմտ. Ու. Ուիթմենի նույն շարքի 3-րդ մասը և Սիամանթոյի «Հողին ձայնը» բանաստեղծությունը): Սիամանթոյի «Հողին ձայնը» բանաստեղծության մեջ «Եթե կուզեք» կապակցությամբ սկսվում և իրար են հաջորդում հաստատական ու ժխտական բազմաթիվ նախադասություններ: Մեր կողմից ավելացնենք սրա տարատեսակներից ևս մեկը, որը կարելի է անվանել իմաստային փոխատողում (Ու. Ուիթմեն՝ «Երգ իմ մասին», մաս 42):

Խոսենք քերականական ևս մեկ տարբերության մասին, որը ի հայտ է գալիս Ուիթմենի և Սիամանթոյի վերլիբրում՝ դարձյալ կապված հայերենի և

* «Դարերու վրեժը» բանաստեղծության «Սիա՝ քեզ ալ կդիմեն, եկո՛ւր՝ և ճամփուս վրա ոտքի՝ երգե՛ որ արծակե՛մ,

Ճամփուս վրա ռազմերգե՛ ուր քնահույզորեն և առհավետ արծակե՛մ

Իմ հավատքիս զավկներուս վայրենալանք երիվարները փոթորկապար»

Եթատողում «արծակեմ» բառերով ավարտվում են առաջին երկու տողերը, սակայն, եթե առաջինը ավարտուն ինչերանգ ունի, երկրորդ՝ նույն «արծակեմ» բառով ավարտվող նախադասությունը չի ավարտվում ու շարահյուսական ավարտուն միտք է ստանում միայն երրորդ տողում:

¹⁰ Корней Чуковский, Моу Yummen, Москва, 1966. с.42:

անգլերենի լեզվական առանձնահատկությունների հետ: Խոսքը առոգանությամբ՝ հարցական, բացականչական նշանների մասին է: Եթե Ուիթմենի վերլիբրում նման հնչերանգ ունեցող նախադասությունները համապատասխան նշանը կրում են տողավերջում, ապա Սիամանթոյի վերլիբրում հարցական և բացականչական հնչերանգով թելադրված բառերը դրանք կրում են անմիջապես *«իրենց վրա»*, որոնք, հուզական երանգավորումից բացի, ռիթմիկ-կառուցվածքային դեր են կատարում: Հարցական, բացականչական նշաններով առանձնացվում են ոչ միայն կրկնությունները, այլև թվարկումները: Բացականչական առոգանության դեպքում նախադասության հնչերանգային տևողությունը երկարում է: Ուիթմենի վերլիբրում բացակայող հնչերանգով է ընթերցվում ամբողջ նախադասությունը, բացառությամբ այն դեպքերի, երբ, ինչպես Սիամանթոյի ոտանավորում, հեետորական երանգավորում ունեցող հարցական հնչերանգն ընդգծելու համար համապատասխան կետադրական նշանը դրվում է յուրաքանչյուր կրկնվող բառից հետո: Կամ էլ, երբ նախադասության մեջ բառ-ծայնարկություն կա: Վերջինս շարահյուսական կառուցվածքում *«տեղ չունի»*, սակայն հնչերանգային առումով կարևոր ռիթմիկ միավոր է հանդիսանում (հմտ. Ու. Ուիթմենի նույն շարքի 23-րդ մասը, «Tears» և Սիամանթոյի «Ձղջուռին թափորը» բանաստեղծությունները): Նշենք նաև, որ Ուիթմենի վերլիբրում կան օրինակներ, երբ բառը կամ բառախումբը չի ընդգծվում առոգանական նշանով, սակայն առանձնանում է հնչերանգով և *«պահանջում է»* այն (Ու. Ուիթմեն՝ «Երգ իմ մասին», մաս 3-րդ):

Ինչ վերաբերում է կետադրության մյուս նշաններին. ասենք, որ ինչպես Սիամանթոյի, այնպես էլ Ուիթմենի վերլիբրում դրանք, այսպես ասած, *«չեն ծառայում»* իրենց նպատակին, թեպետ պետք է ընդունենք, որ Սիամանթոն առավել *«կամայական»* է վարվում դրանց ընտրության հարցում: Օրինակ՝ Սիամանթոյի տողերի վերջում առկա կախման կետերը: Անգլերենում հաճախակի հանդիպող կետ-ստորակետ կամ semi-colon կոչվող նշանը, որը սովորաբար օգտագործվում է մտքի շղթայում՝ հնչերանգային առավել երկար դադարները ընդգծելու նպատակով: Ուիթմենի վերլիբրում միշտ չէ, որ այն գործածված է ճշգրտորեն, թվարկումների ժամանակ այն կարող է փոխարինվել նաև ստորակետով (Ու. Ուիթմեն՝ «Բաց ճանապարհի երգ», մաս 2-րդ): Երկու հեղինակների վերլիբրի կառուցվածքային համեմատական նմանությունների ու տարբերությունների շարքում, հնչերանգային-շարահյուսական ամենատարբեր միջոցներից բացի, ամփոփիչ անդրադառնալով նաև գեղարվեստական պատկերավորման միջոցներից երկուսին, որոնք առանձնակի կարևորվում են նրանց բանաստեղծություններում: Խոսքը փոխաբերության և հիպերբոլայի մասին է: Ի տարբերություն Ուիթմենի՝ Սիամանթոյի վերլիբրը ընդգծված արտահայտչականության ու զգացմունքայնության է ձգտում առավելապես *«անուղղակի»* ճանապարհով, այսինքն, նկարագրվող պատկերները, որքան էլ իրական, այդուամենայնիվ, կենտրոնանում, գույն ու ձև են առնում երեւա-

կայության անմիջական ազդեցությամբ, փոխաբերական այլասացությունը Սիամանթոյի վերլիբրի հիմնական գեղարվեստական հնարավորությունն է: Սիամանթոյի վերլիբրը ավելի մետաֆորիկ է, քան Ուիթմենինը, չնայած Ուիթմենին հարազատ է տրանսցենդենտալ աշխարհընկալումը, որը մամուլային եզրեր ունի ֆրանսիական սիմվոլիզմի հետ: Ուիթմենի պաննոները «բաց են», ազատ և հիմնականում «չկողավորված»: Այդ պատճառով էլ նրա վերլիբրը ավելի հռետորական է հնչում: Սիամանթոն տողը ալեկոծում է փոխաբերություններով: Ուիթմենը՝ որպես հռետոր-բանաստեղծ, մատնանշում, ընդգծում, հարցադրում է «ուղղակի»: Ուիթմենի փոխաբերությունների ու համեմատությունների եզրը իրականությունն է: Իրականը՝ իրականով, արդյունքում՝ գերչափերի հասնող նույն իրականությունը՝ իր ողջ բազմազանության մեջ: Սիամանթոյի փոխաբերությունները վերստեղծում են իրականությունը կամ վերջինս ուղղակի խտացնում «թանձր» երևակայությամբ: Գեղարվեստական պատկերավորման միջոցներից ամենակիրառելին երկու հեղինակների վերլիբրում մնում է, սակայն, հիպերբոլը: Այն պարզապես պատկերի կերտման միջոց է: Եվ Ուիթմենի, և Սիամանթոյի կողմից վերջինիս նախընտրությունը ամենից առաջ կապված է կոսմիկական չափերի հասնող զգացմունքի ու ահռելի ընդգրկում ունեցող բանաստեղծական մտքի փոխանցման հետ: Նրանց տարողունակ աշխարհընկալումը ընդգրկում է պատմության ու ազգային կյանքի դարավոր ժամանակների ամբողջությունը: Անցյալ, ներկա, ապառնի. ժամանակային այս երեք չափումներով երկուսն էլ վերստեղծում են աշխարհի ու այդ աշխարհում ապրող սեփական ազգի գոյության պատմությունը, նախանշում նրա շարունակական ուղին՝ միֆական ժամանակներից մինչև... հավերժություն: Հիպերբոլիկ պատկերներով նրանք բանաստեղծությունը վերածում են «բառային տարերքի», որ ներգործում է աներևակայելի ուժով: Հիպերբոլիկ է Սիամանթոյի ամբողջ «Դյուցազնորենը», քանի որ ահռելի է նաև գալիքի արշալուսներին հասնելու բանաստեղծի ցանկությունը: Նույն կերպ էլ նա նկարագրում է եղեմի զարհուրելի տեսարանները: Ուիթմենի ֆիզիկական գոյությունը կյանքի կոչելու համար՝ բնությունն էլ օգտվել էր հիպերբոլիկ չափումներից. «Ուիթմենը հսկա ծառ է, հեքիաթային Իզդրագիլ՝ ծառը, նրա արմատները ստորգետնյա թագավորությունում են, իսկ կախարդական սաղարթի ծյուղերը փակում են ամբողջ երկինքը»¹¹: Սիամանթոն իր բանաստեղծություններում խոսում և զրուցում է «հսկայածեւ ռաիվիրաների, դյուցազուն արքաների» հետ, ուրեմն նա էլ այդպիսին էր, կամ ժողովրդի անունից այն ընտրյալը, որը իրավունք էր վաստակել դառնալու միջնորդ, առաքյալ նրանց միջև:

¹¹ Հեքիաթային ծառ սկանդինավյան դիցաբանության մեջ:

¹¹ St'u Корней Чуковский, Моу Уитмен, Москва, 1977г. с.37: