

ԲԱՆԱՍՏԵՂՄԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ՀՆՁՅՈՒՆԱՅԻՆ ԵՎ ԳՈՒՆԱՅԻՆ
ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ

ԳՈՒՐԳԵՆ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

Համո Սահյանի պոեզիայի արտահայտչական միջոցներից և գեղարվեստական-գեղագիտական հնարաններից է բանաստեղծական պատկերի հնչյունային և գունային ձևավորումը: Խոսելով գեղարվեստական պատկերի ձևավորման ևղանակների մասին և առաջ քաշելով նրա կառուցվածքային վերլուծության խնդիրը, պետք է մեկնարկենք այն հիմնական ու անվիճելի դրույթից, որ պատկերայնությունը ընդհանրապես գեղարվեստական ստեղծագործության կեցությունն է, նրա նյութը, գոյություն կերպն ու ձևը: Պատկերը կազմում է բնարական բանաստեղծության շարահյուսական և ոճական կառուցվածքի (կոմպոզիցիա) օրգանական և բաղկացուցիչ մասը, իսկ դա նշանակում է, որ չափածո ստեղծագործությունը գեղարվեստական վերլուծության ենթարկելիս՝ անհրաժեշտ է հաշվի առնել նրա կառուցվածքի և բանաստեղծական պատկերների համակարգի հարաբերակցությունը: Բանաստեղծական պատկերը, ինքնուրունի պարունակելով իր մեջ իմաստային, բովանդակային տարրեր, անհատականացնում է այդ բովանդակությունը, կազմում նրա յուրովիությունն ու անկրկնելիությունը:

Բանաստեղծական հնչյունաբանությունը, դրսևորվելով շարահյուսական կրկնականների, ինչպես նաև միեւնույն կամ նման որոշ հնչյունների կրկնության ձևով, ուժեղացնում է պատկերի երաժշտականությունը, հաղորդելով նրան հնչյունական ներդաշնակություն և ավելի տպավորիչ ու արտահայտիչ դարձնելով պատկերվող առարկան, երևույթը, հոգեբանական վիճակը: Չափածո ստեղծագործության մեջ հնչյունային կրկնությունների ձևերն ու տարատեսակները հետևյալն են. ա) որևէ բառի բազմակի կրկնությունը, բ) բարեհնչյունությունը (ЗВУКОПИСЬ) — այս պայմանական տերմինը գործածվում է որպես հասկացություն, որը սեռային է բաղաձայնության (ալիտերացիա), առձայնության (ասոնանս), ինչպես նաև հնչյունային, բառային և շարահյուսական հարակրկնությունների (անաֆոր) և վերջույթների (էպիֆոր) հարաբերությամբ և համարժեք է հնչյունային գործիքավորմանը, գ) համահնչյունությունը տողի ներսում (այսպես կոչված «ներքին հանգը»), դ) հանգը¹:

Բառական-ինտոնացիոն կրկնությունները, որոնք երբեմն դառնում են նաև չափածո ստեղծագործության կառուցվածքային տարրը, ուժեղացնում են բանաստեղծական խոսքի արտահայտչականությունը և հուզականությունը: Դրանք կարող են արտահայտվել թե՛ բառային կրկնակների՝ նույնաբանության, աստիճանավորման, հարակրկնության և վերջույթի, թե՛ հնչյունային կրկնակների՝ հանգի, առձայնության և բաղաձայնության և թե՛ դարձվածքային կրկնակների՝ զուգահեռականության ձևով:

Համո Սահյանի պոեզիայում հնչյունային կրկնությունները իրենց ամբողջ դանդաղակերպությամբ ունեն մի ուրույն և միանգամայն հաստատուն տեղ. դրանք բանաստեղծի ժողովրդական լեզվամտածողության և ինքնարտահայտ-

1 Б. Гончаров, Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1974, с. 121.

ման ձևն ու կիրպն են և կոշված են շեշտելու, ընդգծելու, ավելի ցայտուն դարձնելու այս կամ այն միտքը, պատկերը, վիճակը: Ճեփրյան դալար բարդի» հանրահայտ բանաստեղծության մեջ բոլոր քառատող տները ավարտվում են «Ժմ Բեռու, Բեռու, Բեռու նաիրյան դալար բարդի»² միևնույն կրկներգով, որն ի հայտ է բերում նորանոր իմաստային և զգացմունքային շերտեր, հաղորդում է մի պարզորոշ հուզականություն: Տվյալ դեպքում բառական կրկնությունը ուժեղացնում է առաջին հերթին բանաստեղծական խոսքի ելևէջավորման, ինտոնացիոն արտահայտչականությունը: Ավելին, բառերի կրկնությունը սրպեսս գրական հնարանք հաղորդում է ընթերցողին որոշակի լրացուցիչ հուզական-դնսհատու տեղեկություն³: Բերված օրինակում բառական կրկնությունը հանդես է գալիս նաև որպես բանաստեղծության կառուցվածքային տարր, քանի որ իր նշանակությամբ իրավահավասար ու համարժեք է նրա ռիթմական և ինտոնացիոն բաղադրատարրերին:

Տալով բանաստեղծական պատկերներին համապատասխան հնչյունային ձևավորում, Համո Սահյանը ավելի սահուն, ավելի բարեհնչյուն է դարձնում բանաստեղծական խոսքը, նպաստում է բնության երևույթների զգայական ընկալմանը, ձայնային պատրանք ստեղծելուն, այս կամ այն տրամադրության ընդգծմանը:⁴ Ընդ որում պատկերի հնչյունային ձևավորումը երբեք չի դառնում ինքնանպատակ, ընդհակառակը, կրկնվող հնչյունները իմաստավորվում են միմիայն բառային կոնտեքստում, երբ ներդաշնակվում են բովանդակությանը և միջոց են դառնում այդ բովանդակությունը գեղարվեստորեն ավելի արտահայտիչ պատկերելու: Կողք-կողքի կամ որոշ տարածության վրա տեղադրելով մուտիկ հնչեղություն և տարբեր, երբեմն նույնիսկ իրար բացառող կամ հակասող նշանակություն ունեցող բառերը, բանաստեղծը ավելի ցայտուն, ավելի շեշտակի ու ազդեցիկ է դարձնում իր ասելիքը:

Այս հանցավոր աշխարհին,
Վաղանցավոր աշխարհին,
Խեղճ ու հզոր աշխարհին
Խեղճ ասեմ, որ հասկանա:

Տե՛ր ու անտե՛ր աշխարհին,
Այս անճամբե՛ր աշխարհին,
Այս անտարբե՛ր աշխարհին
Խեղճ ասեմ, որ հասկանա:

(1, 143)

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծը հանգավորում է տողամիջի մակդիրները, տողերի վերջում կրկնելով միևնույն բառը, այսինքն՝ կիրառում է արևելյան պոեզիայի համար շատ ավանդական գրական հնարանք՝ այսպես կոչված ռեդիֆը: Եվ կրկին բոլոր քատրեններին վերջին տողերը ավարտվում են կրկնեցողով, որի շնորհիվ բանաստեղծության տողերը և՛ իմաստային, և՛ ինտոնացիոն, և՛ շարահյուսական-կառուցվածքային առումով կապվում են միմյանց, դարձնելով բանաստեղծությունը մի կուռ, ամբողջական ու ավարտուն կազմվածք: Բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքում հնչյունային կրկնությունները ինքնուրույն չեն, այլ ներարկված են ելևէջավորման համակարգի

² Հ. Սահյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1975, էջ 98 (այսուհետև՝ Երկերի ժողովածուից՝ Երկհատորյակից՝ Երևան, 1975—1976, բերվող մեջբերումների հատորն ու էջերը նշվելու են տեքստում՝ դրանց կից):

³ Б. Гончаров, Изд. ашх., էջ 121:

⁴ Այդ մասին տես նաև՝ Ա. Հայրապետյան, Համո Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը, Երևան, 1977, էջ 134—136:

⁵ Նույն տեղում, էջ 135:

մեջ և միայն այդ համակարգում են ստանում գեղարվեստական-արտահայտչական նշանակություն⁶։ Բաղաձայն և ձայնավոր հնչյունների արհեստական խտացումը, կտրված լինելով ամբողջական բանաստեղծական համակարգի արտահայտչականությունից, կարող է հեղինակին սխալ ուղու վրա դնել։ Նման երևույթը հստակորեն է բնորոշել Ա. Բլոկը. «Բալմոնտը և նրա հսկից բաղմաթիվ նրա ժամանակակիցները գռեհկացրին բաղաձայնույթը»⁷։ Ինչ վերաբերում է Համո Սահյանին, ապա նրա տաղերգության մեջ բաղաձայնույթը որպես կանոն օգտագործվում է իբրև մի օժանդակ արտահայտչամիջոց, որի ամենաուղղակի կոչումն ու նպատակն է օժտել բանաստեղծական պատկերը կոնկրետությունով ու անկրկնելիությամբ, անհատականացնել այն և դարձնել հնարավորին չափով տեսանելի ու շոշափելի, հասցնել այն տեսողական և լսողական պատրանքի աստիճանի։

Ձորի վրա

Միվ-ծիվ հավքեր,

Ու ձորի մեջ

Մի-ծիլ ռսկի:

Քերծերե ի վար

Մվե-ծվե

Երկեք ծավի:

Մըլեգ-ծըլեգ

Մերպերի մեջ

Մղ-իղի երգ

Քարանձավի:

(2, 144)

Վերլուծելով բերված տողերը, որտեղ առկա են ինչպես ծ, ք, վ, ն բաղաձայնների կուտակումներն ու կրկնությունները, այնպես էլ՝ ծ հնչյունի միջանցիկ բաղաձայնույթը, գրաքննադատ Ա. Հայրապետյանը նշում է, որ դիտվող բաղաձայնները, իբրեք, ստեղծում են խաբկանք, ասես, լսում ես հավքերի ծվլոցն ու սղրիղի ծըլընգոցը⁸։ Անհրաժեշտ ենք համարում ավելացնել նաև, որ այս բանաստեղծությունը, հիմնականում կառուցված լինելով բաղաձայնույթի վրա (ծ հնչյունի բաղաձայնույթը շարունակում է զարգանալ նաև բանաստեղծության հաջորդ տողերում. «Մուկ-ծուկ ջրվեժ, ծոպերի մեջ ծաղիկ, ծիծաղ ու ծիսծան» և այլն), այնուամենայնիվ չի խանգարում ստեղծագործության բնական հնչեղությունը, չի դարձնում այն շինծու, արհեստական, մտացածին։ Նույնը կարելի է ասել բանաստեղծության բոլոր պատկերների մասին։ Իրանցից յուրաքանչյուրը, ծնունդ առնելով բաղաձայնույթից և բաղաձայնույթի շնորհիվ ստանալով համապատասխան հնչյունային ձևավորում, չի դադարում լինել ձևի և բովանդակության միասնություն, չի կորցնում իր կոնկրետությունն ու իմաստային միանշանակությունը և չի դառնում սոսկ տաղերգական հմտության, վարպետության արդյունք։ Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ բաղաձայնույթը դարձել է տվյալ բանաստեղծության ուղիմական և ելեկտրոման բաղադրատարրերից մեկը, դարձել է կառուցվածքային կարևոր և նշանակալից միավոր։ Համո Սահյանի բանաստեղծական խոսքի առանձնահատկությունները սլավոնավորված են նրա գեղարվեստական-պատկերային մտածողության լուրջ միավորումը։ Բանաստեղծի խոսքարվեստը հաստատապես խարսխված է ժողովրդական կենսափոխակերպության վրա⁹։ Դա առաջին հերթին արտահայտվում է, իհարկե, ոչ միայն նրանով, որ բանաստեղծը կարողանում է

⁶ Б. Гончаров, նշվ. աշխ., էջ 118:

⁷ Նույն տեղում, էջ 123:

⁸ Ա. Հայրապետյան, նշվ. աշխ., էջ 137—138:

⁹ Նույն տեղում, էջ 106:

«Համոզորեն ու դիպուկ կերպով կիրառել խոսակցական լեզվից քաղված, ժողովրդական շեշտ ունեցող բառեր, որոնք մեծ հուզականություն ու անկեղծություն են հաղորդում բանաստեղծությանը. մաճ, մրմուռ, շվաք, տնավեր, ծոց, թոնիր, բախտ, դախ, գիծ, երգիկ, սուփրա, կութ, կալ և այլն»¹⁰։ Պա արտահայտվում է նաև ոչ միայն նրանով, որ Սահյանի ստեղծագործություններում ամենահաստատուն տեղն են գրավել կրկնավորները (թվականական, դերանվական, ածականական և այլն)՝ մեկ-մեկ, իրեն-իրեն, սրան-նրան, գլուր-գլուր, պարան-պարան, կծիկ-կծիկ, ուլունք-ուլունք, կաթիլ-կաթիլ, ջրվեժ-ջրվեժ, ծալ-ծալ, լուար-լուսին, գլուխ-գլխի, կտրից-կտուր, կամաց-կամաց, պատառ-պատառ, հեռու-հեռավոր և այլն¹¹։ Այս ժողովրդային բանաձևը այնքան հոգեհարազատ է Սահյանի լեզվամտածողության համար, այնքան պատկերավոր է ու խոսուն, որ երբեմն նա մի ամբողջ բանաստեղծություն է կազմում այս բառաձևով¹²։ Կրկնավորները պատահում են և հնչյունափոխված տարրերով՝ արար-վարար, թեխիկ-մեխիկ, պարապ-սարապ, խանում-խաթում, հորոտ-մորոտ և այլն¹³։ Ահա մի օրինակ, որտեղ կրկնավորները որպես բառաձև դառնում են բանաստեղծության ուրիշ մի ու ելեկտրոման անքակտելի մասնիկները, նրա կառուցվածքի հենքը.

Կծիկ-կծիկ սարեր,
Կիրենր պարուն-պարուն,
Շարան-շարան ժայռեր,
Քարափ ու քերծ...
(2, 368)

Այս բոլորը, իհարկե, շատ բնորոշ ու հատկանշական է Համո Սահյանի ժողովրդական լեզվամտածողության համար և ամենաուղղակի ձևով մատնանշում է նրա պոետիկայի ժողովրդական ակունքները, սակայն առաջնահերթն ու կարևորագույնն այն է, որ ժողովրդային է բանաստեղծի աշխարհազգացողությունը, զուգորդական-պատկերային տեսանկյունը առարկաների ու երեվոյթների վրա։ Վերա (Հ. Սահյանի— Գ. Կ.) լեզվի պատկերավորության հիմքը ժողովրդային է— այն կազմավորվել է բնության և աշխատավոր մարդու հետ ունեցած սերտ կապերի մեջ, հագեցել՝ ժողովրդային բնավորության պարզությամբ, անկեղծությամբ ու իմաստությամբ¹⁴։ Ստեղծագործաբար փոխառնելով ժողովրդական բանավեպի գեղարվեստական նվաճումները, արտահայտչական ձևերն ու եղանակները, բանաստեղծն իր ընտրած գրական հնարաններից յուրաքանչյուրը՝ լինի դա առանձին բառ թե ղուգորդություն, համեմատություն թե պատկեր, ծառայեցնում է այս կամ այն հուզապրումը, հոգեվիճակը և կամ զգացմունքի երանգը առավել ցայտուն ու տպավորիչ դարձնելու նպատակին։ «Ժողովրդական արտահայտչության աղբյուրներին դիմելը,— նշում է գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը,— Սահյանի համար նշանակում էր, նախ և տուաջ, արվեստի ազգային հիմքերի, մտածողության ժողովրդական երանգների ու գույների ճանաչում»¹⁵։

Լինելով հնչյունային կրկնությունների հիմնական ձևերից մեկը, հանգը Համո Սահյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում, շատ հաճախ հանդես գալով ոչ միայն իր անմիջական՝ հնչյունային դերով, այլ նաև ստանձնելով կառուցվածքային, բովանդակային, սյուժետային դերը։ Պարուլը Սևակը Համո Սահյանին համարում էր հանգի ամե-

10 Նույն տեղում, էջ 109։

11 Նույն տեղում։

12 Նույն տեղում։

13 Նույն տեղում, էջ 110։

14 Նույն տեղում, էջ 135։

15 Ս. Աղաբաբյան, Դեպի աղբյուրը լուսի, Երևան, 1979, էջ 244։

նահմուտ ու նրբին վարպետներից մեկը. «...Եթե որևէ մեկը բարկացնի ինձ (կամ ինձ մեծամիտ համարի), երկու օր կծախսեմ և իմ գրածներից կհանեմ այնպիսի և այնքան լիահունչ ու բարդ հանգեր, որ հետո չեն կարողանա մրցել Սայաթ-Նովան ու Համո Սահյանն էլ (սրանք են ամենից լավ հանգավորողները)»¹⁶, Հ. Սահյանի պոեզիայում հանգերը իրենց ճնշող մեծամասնությամբ հարուստ են, ուժեղ, Դրանց մեջ կրկնվում են ոչ միայն շեշտված Հայնավորից առաջ եղած բաղաձայնը, այլև՝ հանգավորվող բառերի մյուս հնչյունները: Դժվար չէ համոզվել, որ բանաստեղծը որպես կանոն ներկայացնում է հանգին ամենախիստ, երբեմն նույնիսկ բժանդրության աստիճանի հասնող պահանջներ: Ընդգծելով յուրաքանչյուր տողի՝ իբրև ոտանավորի հիմնական դիմապատկերի, ինքնուրույնությունը, հանգը հանդես է գալիս տողերի վերջում որպես մի ազդանշան, որը հիշեցնում է տվյալ տողի ավարտվելը: Բացի այդ, հանգը ամենատրոշակի ձևով օժանդակում է բանաստեղծության պատկերային համակարգի հնչյունային գործիքավորմանը: Ահա մի քանի հանգային զույգեր Համո Սահյանի ստեղծագործություններից (օրինակները բերում ենք ընտրովի). «արևավորըս-թևավորըս-լորըս», «դուռըս-մրմուռըս-նուռըս», «բույնըս-անուըս-տունըս» (1, 256), «արավ-առավ», «տարի-աշխարհի», «ծարավ-տարավ», «կածանի-ծիածանի» (1, 361), «հանդարտ-անսաղավարտ», «թանկագին-անթագակիր», «դարձյալ-քառաձայն», «բերանի-լեզվանի», «չուրջբոլոր-բոլոր», «բարանամ-ընկերանամ» (2, 302): «Եզր» բանաստեղծության մեջ Հ. Սահյանը կիրառում է միջանցիկ հանգը, այնպես որ յուրաքանչյուր քառատող տուն հենվում է միևնույն հանգի վրա.

Մի մեծ գերդաստան նրա հույսին էր,

Դառունը բացվե՛ր՝ լուծը ուսին էր,

ձակաթին շա՛մադ լիալուսին էր,

Եզն այսպիսին էր:

(2, 110)

Ուշագրավ է մեր կարծիքով նաև հետևյալ օրինակը, որտեղ հանգը ոչ միայն ձևավորում և գործիքավորում է բանաստեղծությունը, ոչ միայն դառնում է նրա ինտոնացիոն և կառուցվածքային բաղադրատարրը, այլև դառնում է ոտանավորի բուն բովանդակությունը, այսպես ասած՝ միսն ու արյունը.

Հոգսերով,

Հույսերով

Ու սիրով

Մանրաբեռ,

Օրհիբուն

Միշտ արբուն,

Անդադրում,

Անհամբեր

Հեռում է,

Վառվում է,

Թևում է

Դեպի վեր...

Պահել է

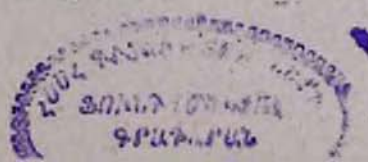
Ջանքը,

Ջանել է

Սիրոս դեռ:

(1, 386)

Այս բանաստեղծությունը, անկասկած, որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև տողանցի առումով:



Համո Սահյանը օժտված է գույնի, ձայնի, բույրի բացառիկ ու հազվագեղ պզգացողություններով: Նա կծու հեգնանքով է խոսում այն ստեղծագործողների մասին, որոնց ուտանավորների մեջ կա ընդամենը մի գույն՝ ասֆալտի գույնը¹⁷: Պատահական չէ բնավ, որ մի շարք գրաքննադատներ (նշենք այստեղ թեկուզ Վ. Մնացականյանին և Ալ. Դիմշիցին) ներքին նմանություն են տեսնում Համո Սահյանի և Մարտիրոս Սարյանի գունային ներկապնակների միջև¹⁸, Բանաստեղծի ամեն ինչ ընդգրկող ու խորաթափանց հայացքը հասցնում է «որսալ» ամպրոպից հետո բացված համայնապատկերի միջից մի գունագեղ ու դինամիկ կադր:

Աստված գիտե, թե ինչ առավ,
Իրար տվեց, իր մեջ առավ
Խուրճ ու խռոշը,
Նրկար ժամ էր, թե կարճ տարի.
Ձնակացանք այս աշխարհի
Այո՞ք ու ոչ...
...

Ջուրը տվեց հողին ծառավ,
Տիղմ ու փրփուր ծովին տառավ.
Այս էր ամբողջը...
Գետի վրա ու կածանի
Թրքոռում է ծիածանի
Կտրված լյուր...
...

(1, 361)

Ծիածանի զուգորդությունը մոզեսի կտրված պոչի հետ այնքան պարզորոշ ու բացահայտ է, որ բանաստեղծական պատկերը ձեռք է բերում շարժունություն, անհատականացվածություն ու տեսողականություն և շողշողում է ամպրոպից հետո թարմացած բնանկարի բոլոր գույներով:

Համո Սահյանի բանաստեղծական լսողությունը ընդունակ է ընկալել, հիթ օգտվենք Գյոթեի հայտնի արտահայտությունից, թե ինչպես է աճում խոտը: Հ. Սահյանի բանաստեղծություններում ապրող բնության աշխարհը գույների, ձայների, բույրերի կոնկրետ ու ռեալ աշխարհ է: Բանաստեղծը չի ձգտում կանգնեցնել ակնթարթը՝ դա նրան ամենևին էլ պետք չէ, ոչ, նա ձգտում է զննել այն ամենամոտիկ տարածությունից: Կտրուկ, անսպասելի և ինչ որ տեղ պարադոքսալ տեսակետը ամենահասարակ ու առօրեական, մեզ համար վաղուց արդեն շատ սովորական ու աննկատելի դարձած առարկաների, իրենությունների ու վիճակների նկատմամբ արմատապես վերափոխում է դրանք, ներկայացնում՝ այլ, նոր որակ ստացած ռեկուրսի մեջ, և անգամ ամենապրոգաիկ առարկայական կամ երևութային մանրամասնությունը դառնում է առաձգական և շնորհատու բանաստեղծական շինանյութ:

Համո Սահյանի պոետիկայի համար գլխավորը, առաջնահերթը ոչ թե բանաստեղծության թեման է, այլ՝ նրա գեղարվեստական իրազորման, արտահայտման ձևը: Ոչ թե «ինչը», այլ «ինչպես»: Հենց այստեղ է, որ պետք է փնտրել Համո Սահյանի բանաստեղծական ձեռագրի անկրկնելիությունն ու անընդօրինակելիությունը, և, միաժամանակ՝ շփման կետերը մյուս հայ և այլալզի բանաստեղծների հետ: Նման մոտեցումը հնարավորություն է տալիս մի կողմից տիպաբանական ընդհանրություններ գտնել Համո Սահյանի, Միխայիլ Իսակովսկու, Ալեքսանդր Պրոկոֆևի, Նիկոլայ Ռիլենկովի, Վահագն Դավթյանի, Հովհաննես Շիրազի ստեղծագործական որոնումների մեջ, իսկ

¹⁷ Երեզնի, 24. I. 1972:

¹⁸ А. Л. Дымшиц, Любовь моя, Армения, Ереван, 1976, с. 92. Վ. Մնացականյան, Տարիներ և ճակատագրեր, Նրևան, 1979, էջ 359:

մյուս կողմից՝ զուգահեռ անցկացնել նույնիսկ այնպիսի տարբեր, և թվում է թե անհամեմատելի ստեղծագործական անհատականությունների միջև, ինչպես Համո Սահյանը և Պարույր Սեակը: Համո Սահյանը իր «Բնածին ժողովրդականությունը» (Ա. Սարգսյան)¹⁹ և իր հավատարմությամբ դասական բանաստեղծական ձևերին՝ Պարույր Սեակի ուղղակի հակառակն է: Սակայն ինչ վերաբերում է գեղագիտական իդեալին, նրանք այնքան մոտ են իրար, որ արյունակից եղբայրներ են թվում: Ինչպես և Սեակը, Սահյանը քարոզում է աշխարհի, նրա մարդկայնացման և հոգու ազատության սահմանների ընդլայնման փրկիսոփայությունը: Եվ չնայած, որ նրանցից յուրաքանչյուրը նախապատվություն էր տալիս իրարից զանազանվող բանաստեղծական ձևերին, և չնայած այդ ձևերի ամբողջ «անհամատեղելիությունը», նրանք երկուսն էլ ժամանակակից հայ պոեզիայի հպարտությունն են²⁰:

Մեծ ուշադրություն հատկացնելով բանաստեղծական պատկերի գոնային ձևավորմանը և «գոնազարդելով» իր քնարական տողերը, Համո Սահյանը կարողանում է ստեղծել ինքնատիպ, գողտրիկ ու պարփակ գոնային իրավիճակ, գոնային տրամադրություն: Գոնաների համակարգը կարող է դառնալ բանաստեղծական տրամադրության ընդհանուր ֆոն: Երբեմն գույնը, անգամ վառ ու որոշակի, նկարագրվում է ոչ թե ուղղակիորեն, այլ՝ շրջաստից (պերիֆրազ) ձևով: Այդ հնարանքը, մասնավորապես, կիրառված է «Որոտան» բանաստեղծության հետևյալ տողերում.

Մի անգագիլի, ամեղ տաբափով
Ալիքներն անթիվ ու ամենամառ
Քար-փափեհերից բոլսւմ են քափով
Սագերի նման ռաբսափանառ:

(1, 7)

Ընթերցողի երևակայության մեջ այս բանաստեղծական պատկերը անպայմանորեն զուգորդվում է ճերմակ գույնի հետ, թեև գոնային մակդիրը բացակայում է, այսինքն՝ չի նշվում ուղղակի ձևով: Իր գոնային ձևավորումը պատկերը ստանում է կոնտեքստի առարկայական մանրամասների համադրության շնորհիվ՝ անթիվ ու անհամար ալիքների անզսպելի ու ահեղ տարափը, քարափներից թափով թռչող սարսափահար սագերը, այս ամենը պարունակում է իր մեջ խենթ ու մոլեգին ջրերի փրփրածության, ճերմակության գաղափարը: Նույնպես անուղղակի ձևով է նկարագրվում երկնագույնը. «Մի շերտ երկինք է թրթռում. Կտավատի արտ է»²¹ գոնապատկերի մեջ: Ահա մի ուրիշ օրինակ, որտեղ երկու գույն, իրար հակադրվելով, ստեղծում են գոնային կոնտրաստի տպավորություն. «Անտառի թանձր զմրուխտների մեջ Կարմրին է տալիս փոքրիկ մի տերև», (219): Կարմրին տվող փոքրիկ տերևը խոտի զմրուխտ ֆոնի վրա ընկալվում է որպես պատկեր-ընդհանրացում, որպես գաղափարողի մոտեցող աշնան առաջին սուրհանդակ, առաջին ծանուցագիր: Սկզբունքորեն այլ՝ ավելի վառ, հստակ, պարզորոշ գույներով է ձևավորվում աշնանային բնապատկերը.

Ամեն, ամեն ինչ ոսկեզօծվել է,
Ոսկի են քվում տերև ու ճյուղ,
Ուր ուր. նայում ես, դեղին բոցեր են...
Դեղին ճեղքներ են և դեղին ծով:

(1, 229)

¹⁹ А. Сагнян, Годы мон, Ереван, 1971, с. 7.

²⁰ Ս. Ազարյան, Արդիականություն և գրականություն, Երևան, 1965, էջ 255:

²¹ Համո Սահյան, Իրիկնահայ, Երևան, 1977 (այսուհետև «Իրիկնահայից» բերվող մեղբերումներին կից կնշվի էջը):

Համո Սահյանի բնանկարային բանաստեղծություններին չի սպառնում գունային միապաղաղությունը՝ անկախ նրանից, թե տարվա որ ժամանակին և բանաստեղծական ինչպիսի հոգեվիճակին ու տրամադրությանն են նվիրված այդ ստեղծագործությունները: Նույնիսկ խոսելով մշուշի, մթան մասին, բանաստեղծը փորձում է խույս տալ միագունությունից, և իր բանաստեղծական երփներանգ վրձնի ու հուզառատ հոգու ամբողջ ղորությունը²² ստեղծում է մթնշաղի գունազեղ ու կենդանի պատկերը:

Մի ինչ-որ ծաղածալ մշուշ,

Մաղկավոր մի մուր է գալիս:

(212)

Երբ Համո Սահյանը խոսում է իր մանկության մասին, իր հուշերի ու երազների մասին, գունապատկերները մի տեսակ խամրում են, կորցնում են իրենց հստակությունը, կոնկրետությունը, տեսողականությունը, դառնում են աղոտ ու համընդհանուր: Դա կարող է լինել սպիտակ գույնը՝ [«Ունկնդիր զվարթ ջրերի-կանչին, Մուշ-մուշ կարածի գառնուկն սպիտակ» (1, 17)], կարող է լինել կապույտը՝ [«Ժայռերն են կանչում— մտած եթերը— Կապույտ բերդերը իմ մանկության» (1, 14)] կամ [«Իմ առաքին սիրո առասպելը մնաց Առունների կապույտ շրթունքների վրա» (2, 128)], կանաչը կամ զմրուխտը՝ [«Բարդին է ճամփիս փռում ստվերը,— Կանաչ պատկերը իմ մանկության» (1, 14)] կամ [«Երբ ես ելնում եմ նորից Գյազբելը— Ջմրուխտե լեռը իմ մանկության» (նույն, տեղում)], զմրուխտի ու կապույտի համադրումը, զուգակցումը՝ [«Ջմրուխտ անտառներ, լեռներ երկնաբարձ նվ կապույտ պատկեր իմ հայրենի տան» (1, 12)], և, վերջապես, դա կարող է լինել «թափառող», բանաստեղծությունից բանաստեղծություն անցնող «կանաչ-կարմիր» գունային մակերիւր՝ [«Կանաչ-կարմիր մի ծիածան» (1, 187)] կամ [«Կանաչ-կարմիր սարեր, սարեր» (1, 193)] և կամ [«Կանաչ-կարմիր տարիներս» (2, 181)]: Վերջին պատկերը ավելի խորն ենք ընկալում, եթե դիտենք այն մեկ այլ պատկերի դիրքերից, որտեղ բանաստեղծը իր երիտասարդության մասին ասում է. «Ե՛րբ էր... Գարուն էր» (163):

Փոխվում են գույները և փոխվում է բնապատկերը, փոխվում է մարդը: Փոխվում են գույները և փոխվում է բնության ու մարդու տրամադրությունը: Թերևս այդ է հիմնական պատճառներից մեկը, որ բանաստեղծը գույների հետեցողական հերթափոխի միջոցով ցույց է տալիս հոգեբանական վիճակների մի ամբողջ սրահ, հասնում է հոգեբանական մի ամբողջ սյուժեի պատկերման՝ իր կուլմինացիայով և լուծմամբ²³:

Իշավ սառյակը դաշտում— ծիլ էր կտուցին,—

Շուրթիս վրա մի կանաչ տոդ էր քաշտում:

Արեթից տատաղը քոսով— հասկ էր կտուցին.—

Շուրթիս վրա մի կարմիր տոդ էր քաշտում:

Միծառն աճեցավ երկե՛հավ— ամպ էր կտուցին.—

Շուրթիս վրա մի դեղին տոդ է քաշտում:

Կռոտց ագուավը ձորում— ձյուն էր կտուցին.—

Սրտիս վրա մի ճեմակ դոդ է քաշտում:

(2, 209)

Ամփոփելով անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ չափածո ստեղծագործության կոնտեքստում իմաստային շերտերի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտել հնչյունապատկերի կամ գունապատկերի գե-

22 Ա. Հ ա յ ր ա պ Ե տ յ ա ն., էջ 91:

23 Նույն տեղում, էջ 149:

դարվեստական-արաահայտչական նշանակությունը: Պատկերի հնչյունային և գունային ձևավորման վերլուծությունը անթույլատրելի է գարձնել ինքնանպատակ և անջատել բանաստեղծության ընդհանուր հնչյունային կառուցվածքից և ելեջավորման, ինտոնացիոն համակարգից:

Համո Սահյանը բանաստեղծական պատկերի հնչյունային և գունային ձևավորման ամենահմուտ ու նրբին վարպետներից է: Հնչյունային կրկնությունները, այդ թվում նաև հանգը, նրա ստեղծագործության մեջ չեն խանգարում բանաստեղծության պատկերային համակարգի իմաստային ու հուզական բովանդակության ամրոշչական ընկալմանը: Գունային ձևավորման շնորհիվ բանաստեղծական պատկերները Հ. Սահյանի պոեզիայում դառնում են ավելի կենդանի, առարկայական ու շարժուն:

Բանաստեղծական պատկերի հնչյունային և գունային ձևավորման վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտել հեղինակի գրական հնարանների ու արտահայտչամիջոցների համակարգը, որի միջոցով էլ արտահայտվում է չափածո ստեղծագործության բանաստեղծական բովանդակությունը: Բանաստեղծական պատկերի հնչյունային և գունային ձևավորման վերլուծությունը, թեև անպայմանորեն ենթադրում է պատկերի կառուցվածքային մասնառում, տարրավտում, այնուամենայնիվ չի խանգարում ստեղծագործության ամրոշչական ընկալմանը, չի ժխտում և չի վերացնում այդ պատկերի դեղարվեստական-գեղագիտական առանձնահատկություններն ու արժանիքները: Ընդհակառակը, կառուցվածքային վերլուծության ենթարկելով բանաստեղծական պատկերները Համո Սահյանի պոեզիայում և բացահայտելով նրա պատկերային համակարգի հնչյունային և գունային ձևավորման միջոցներն ու եղանակները, հնարավորություն ենք ստանում ներթափանցել գրողի արվեստանոցը, մոտիկից ուսումնասիրել նրա ստեղծագործական անհատականության առանձնահատկությունները, նրա պոեզիայի ինքնատիպ արտահայտման ձևերն ու եղանակները:

ЗВУКОВОЕ И ЦВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ПОЭЗИИ АМО САГИЯНА

ГУРГЕН КАРАПЕТЯН

Р е з ю м е

Система поэтических образов занимает особое место в лирике Амо Сагияна, являясь составной и неотъемлемой частью ее изобразительных средств. Основным источником, питающим и постоянно обогащающим образную мысль поэта, является армянское народно-песенное творчество. Расширяя и углубляя свои поэтические образы, А. Сагиян наделяет их все новыми и новыми смысловыми и интонационными нюансами. С помощью музыкальной инструментовки поэтических образов Амо Сагиян добивается большой художественной убедительности, придавая стиху необходимую выразительность и экспрессивность. Уделяя большое внимание цветовому оформлению поэтических образов, поэт создает самобытный цветовой настрой, цветовую ситуацию. Цветовая система при этом может стать общим фоном поэтического настроения.

Изучение структуры, а также форм и способов звукового и цветового оформления поэтического образа в лирике Амо Сагияна позволяют проникнуть в творческую лабораторию поэта, лучше рассмотреть особенности его творческой индивидуальности.