
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՅՈՒՆ ՁԵՎԵՐԸ ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ

ԱՇԽԵՆ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

Եղիշե Չարենցից հետո՝ 1940-1960-ական թթ., արևելահայ պոեզիայում, բանաստեղծության տնային (ստրոֆիկական) կառուցվածքի հանդեպ վերաբերմունքն սկսում է աստիճանաբար փոխվել՝ հասնելով ընդհուպ հին ձևերի հետ կտրուկ խզման: Եթե Տերյանի, այնուհետև Չարենցի ստեղծագործության մեջ նկատելի է հստակ միտվածություն՝ յուրացնելու և ազգային բանաստեղծության մեջ ներմուծելու արևմտյան և արևելյան պոեզիայի այնպիսի կայուն ձևեր ու տեսակներ, ինչպիսիք են գազելը, բեյթը, ռուբային, դիստիքոսը, մուխամմազը, սոնետը, տրիոլետը, ռոնդոն և այլն, ապա սկսած XX դարի 40-ական թվականներից՝ այս ձևերն սկսում են կտրուկ նահանջ ապրել՝ պայմանավորված նոր ժամանակների ոգու և գեղարվեստական պահանջներով: Իհարկե, այս շրջանի «նահանջը» չի կարելի նույնացնել 20-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 անզամ (ասենք՝ պարզ քատրենները կամ երկտող տները) նրանց երկերից գրեթե օտարված էին:

Այս անգամ 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 պայմանավորված էին ռուսական պոեզիայում նույն ժամանակաշրջանում առկա միտումներով: 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 բուռն կերպով դրսևորված հարստությունը դառնում է ավելորդ. հազվագյուտ տների և կայուն ձևերի բովանդակային զուգորդումները չեն ընկալվում ընթերցողների մեծ մասի կողմից»¹: Եվ իրոք, բանաստեղծական ասելիքի բազմազանությունը ձգտում էր ավելի պարզ և չեզոք ձևերի. դա մի կողմից աստրոֆիզմն էր (ապատնային կառուցվածքը), մյուս կողմից՝ պարզունակ տնային կառույցները:

¹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 291.

Դիտարկելով XX դարի 40-60-ական թթ. հայ բանաստեղծությունը՝ իրոք նկատում ենք նմանատիպ միտումների առկայություն (Ն. Ջարյան, Գ. Սարյան, Ս. Տարոնցի, Յ. Շիրազ, Յ. Սահյան, Ս. Կապուտիկյան, Գ. Էմին, Վ. Դավթյան, Յ. Յովհաննիսյան և ուրիշներ): Եվ, իհարկե, նոր ասելիքի ու ձևերի որոնման, ինչպես նաև ընթերցողական նոր ճաշակի ձևավորման ճանապարհին շատ շուտով (արդեն 50-ական թթ. կեսերից) առաջամարտիկի դերն ստանձնում է Պարույր Սևակը: Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Դ. Գասպարյանն իր «Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը» ուսումնասիրության մեջ, «Պ. Սևակը դարձավ պոետական նոր խնորվող հնարանքների ամենալայն կիրառողն ու զարգացնողը: Նա զգաց, որ հարկավոր է պեղել, հայտնաբերել ժամանակի պոեզիան և ոչ թե նստել ու նախ, հայեցողական, թելուզև 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 խարխուլում է բանաստեղծության ընկալման կայունացած սկզբունքները և նոր մղում տալիս հասարակական ճաշակին»²:

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 առավել բարդ կերտվածքից: «Եվ անհամեստությո՞ւն կհամարվի,- շարունակում է բանաստեղծն իր միտքը,- եթե ասեմ, որ այսօրվա մարդը առավել բարդ կառուցվածք ունի, քան Դանեմարքայի արքայազնը»³:

Պարույր Սևակը բազմիցս խոսել է ոչ միայն նոր պոետական բովանդակության, այլև նոր տաղաչափական ձևերի, այդ թվում և ստրոֆիկական կառույցների որոնման անհրաժեշտության մասին: 1967 թ. գրած 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-բառախաղերը, որոնց սիրահարն են ես էլ) հաճախ **ստիպում** է ասել մաշված ու շփված բաներ, ավելորդ *красивости* (տողն ու հանգը իրար բերելու համար)»⁴: 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, կանոնական կշռություններն ու կառույցները և հետևել սե-

² Դ. Գասպարյան, Սովետահայ պոեզիայի տաղաչափությունը, Եր., 1979, էջ 302:

³ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, Եր., 1974, էջ 259:

⁴ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 6, Եր., 1976, էջ 436:

փական բանաստեղծական երևակայության թելադրանքին: Եվ այս միտումները Սևակի պոեզիայում հետզհետե խորանում են:

Սակայն կարծել, որ 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: Պ. Սևակի կողմից այսպիսի տների կիրառումը գերազանցապես բխում էր տվյալ ասելիքի ամփոփությունից և կառուցիկությունից, այն դեպքում, երբ ապատնային ձևերն առավել համահունչ էին խոսքի ու մտքի ավելի հախուռն դրսևորումներին: Գիշտ է, ընդհանուր առմամբ կանոնավոր տները Պ. Սևակի պոեզիայում շատ ավելի փոքրաթիվ են՝ համեմատած աստրոֆիկ ձևերի հետ, սակայն, այնուամենայնիվ, դրանք զուգահեռ և հավասար իրավունքով գոյատևում են նրա պոեզիայում: Եթե կանոնական տներն ավելի մեծ թիվ են կազմում բանաստեղծի վաղ շրջանի ժողովածուներում՝ «Անմահները 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 ունեն 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 կանոնական ձևերից հրաժարվել ձգտող բանաստեղծը 1950-ական թթ. (ավելի ճշգրիտ՝ 1956 թ.) գրում է բազմաթիվ ութնյակներ, որոնց մի մասը զետեղված է «Նորից քեզ հետ» ժողովածուում և «Մարդը ափի մեջ» գրքում՝ իբրև առանձին բաժին, իսկ մյուս մասն էլ դուրս է մնացել շարքերից և տպագրված է Պ. Սևակի երկերի VI հատորում: Ութնյակի ավանդույթը մեզանում ձևավորվել է Ե. Չարենցի պոեզիայից՝ նրա նշանավոր «Ութնյակներ Արևին» շարքից, որը գրվել է 1921 թվականին⁵: Պ. Սևակը թեմատիկ առումով շեղվել է չարենցյան ավանդույթից՝ ութնյակներ գրելով ժողովրդական առածների և ասացվածքների հիման վրա և տալով դրանց անձնական ու արդիական յուրօրինակ հնչեղություն: Սևակի ութնյակները գրված են համեմատաբար ազատ հանգավորմամբ, թեպետ նկատվում է մի հստակ միտում. նա հիմնականում ձգտում է հանգավորել II, IV և VIII տողերը միմյանց հետ, այնինչ Չարենցի ութնյակներում հանգավորման բոլորովին այլ սկզբունքներ ենք տեսնում:

⁵ Հայտնի է, որ Չարենցը դրանք նախապես ցանկացել է անվանել տրիոլետներ: «Հիմա ես տրիոլետներ են գրում, - հաղորդում է նա 1921 թ. հունիսի 18-ին գրած իր նամակներից մեկում: - «Տրիոլետներ - Արևին» (Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Եր., 1967, էջ 375): Սակայն էլ ո՞վ, եթե ոչ Չարենցը, լավագույնս գիտեր, թե իրականում ինչ է տրիոլետը (հենց այդ նույն 1921 թ. նա արդեն գրել էր «Տրիոլետներ Արփիկին» և «Տրիոլետ Լ. Բ.-ին»), իսկ Արևին ծոնված տասնվեց բանաստեղծություններից ըստ էության միայն մեկն է իսկական տրիոլետ («Ինչպես շոգ, ճնշող ոսկի...»): Եվ սա է, իհարկե, պատճառը, որ Չարենցն այդ շարքը անվանել է ոչ թե «Տրիոլետներ», ինչպես նախնական մտահղացումն էր, այլ «Ութնյակներ»՝ հիմք ընդունելով բանաստեղծությունների տողաքանակը:

Սոնետը, որն առավել կանոնական ձև է և պահանջում է հստակ մշակվածություն ու հատուկ վերաբերմունք, թվում է, պետք է առհասարակ դուրս մնար բանաստեղծական հախուռն 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 հասել է 38-ը: Միանգամից մշենք, որ այդ սոնետները, իհարկե, գեղարվեստական բարձր արժեք չունեն և անպայմանորեն կրում են բանաստեղծի անփորձության կնիքը: Սա է, անշուշտ, 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 նամակներ⁶: 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 մեր պոեզիայի դասական շրջանի, հատկապես Տերյանի և Չարենցի հետ Սևակի ծագումնաբանական խոր կապվածության մասին: Թեմատիկ առումով այդ սոնետները բավական բազմազան են. նախ և առաջ, այդտեղ կա ժամանակի իրադարձությունների անմիջական արձագանքը: Գրված լինելով 1941 թ. օգոստոսին, այսինքն՝ Հայրենական պատերազմի սկզբից ընդամենը օրեր անց՝ բանաստեղծն իր պոռթկուն ատելությունն է հղում պատերազմը սանձազերծողներին.

*Լռիր, անտուն ու շրջմուխի քամի,
Երգ իմ, սուրա՛ քամու թևով, անցի՛ր
Մայր ցամաքներ, օվկիանոսներ անձի՛ր
Գիշերային այս խաղաղված պահին:*
.....
*Եվ քույր դարձած անօթևան քամուն՝
Յողմաղացները աշխարհի շարժիր,
Որ ֆաշիզմը աղանք պինդ ու ամուր...⁷*

Սակայն սոնետը՝ որպես բանաստեղծության կայուն ձև, առավել հակված է դեպի անձնական և փիլիսոփայական թեմատիկական, և քաղաքացիական պաթոսը 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 խոհեր անդեմ ու անկերպարանք.
- Ինչո՞ւ է կյանքը, երբ ցավը պիտի միշտ մոլեգնի,
Եվ մահը մինչև ե՞րբ պիտի մեզ միշտ հեզնի...*

⁶ Տե՛ս Պ. Սևակ, Մուտք, Եր., 1985:

⁷ Լույն տեղում, էջ 88:

*Բայց ժամ անց ցավը անցնում է անհետ, ըշտապ.
Ժպտում է պապըս, կատակում - ծայնով դեռ զիլ հնչում...
- Օ, Մայր Բնություն, անտանջանք կյանքը սուգ է, Ողջույն:
(«Մուտք», էջ 102-103)*

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

*Օ, որքա՛ն ցավեր ու կսկիծ է ամբարել,
Օ, որքա՛ն նրբանուրբ, որքան խո՛ր ու խորունկ,
Այս հիվանդ, մխացող պատանին հանճարեղ...
(«Մուտք», էջ 75)*

Պետք է նշել, որ սոնետի հանդեպ Պ. Սևակի հետաքրքրությունը արդեն որոշակիորեն յուրացված սկզբունքների արդյունք էր. նա ժամոթ էր սոնետի հանգավորման և կառուցման դասական եղանակներին, որի մասին լավագույնս վկայում են նրա գործերը: Սևակը կիրառում է սոնետի այսպես կոչված «իտալական» տարբերակը, որտեղ քառատողերը հանգավորվում են օղակաձև, իսկ եռատողերն ունեն երեք հանգ՝ դասավորված տարբեր եղանակներով: Նշենք, որ սոնետի այդ տարբերակն էին նախընտրում նաև Տերյանն ու Չարենցը: Հատկանշական է, որ շարքի 38 սոնետներն էլ, ինչպես նաև 1942 թ. «Սովետական գրականություն» ամսագրի 8–րդ համարում տպագրված «Պատերազմի դաշտում զոհվածներին»⁸ սոնետը կառուցված են օղակաձև հանգավորված քառատողերով. դա այն ձևն է, որը Տերյանը անվանում էր «իսկական սոնետ»: Բացի այդ, Սևակը հաճախ է կիրառում նաև իգական հանգեր, որոնց ավանդույթը նա 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 **Հույսը:**
(«Մուտք», էջ 106)*

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 բանաստեղծի

⁸ Այս սոնետը տպագրվել է Պ. Սևակի երկերի վեցհատորյակում (տե՛ս հ. 6, էջ 16):

տեղծը 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 ուղի, որը դառնալու էր նրա բանաստեղծական հիմնական հավատամքը:

Եվ վերջում մի կարևոր հավելում. Սևակի հետաքրքրությունը սոնետի հանդեպ չի մարում նաև 50-ական թթ.: Թերևս քչերն են նկատել, որ «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը՝ «Եկ հպարտ մնանք»-ը (1956), նույնպես սոնետ է, որի մասին վկայում է և՛ բանաստեղծության հանգավորումը, և՛ մանավանդ գծապատկերային բաժանումը՝ 4+4+3+3+1: Սա սոնետի հատուկ տեսակ է՝ *պոչավոր սոնետ*, որի ավանդույթը մեզանում իր լավագույն դրսևորումներն է ունեցել Մեծարեցի 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 նոր որակական 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 կողք կողքի. այս միտքն է ծավալվում հետագա տողերում և իր տրամաբանական ավարտին հասնում վերջին՝ 15-րդ տողում՝

Եթե վիճակվել է չվիճակվել իրար...⁹:

Այսպիսով, Պ. Սևակի պոեզիային խորթ չեն կանոնական տներն ու բանաստեղծության կայուն ձևերը, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Դրանք առավել գործուն են ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, երբ բանաստեղծը թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի առումներով սերտորեն կապված էր հայ դասական պոեզիայի լավագույն ավանդույթներին:

АШХЕН ДЖРБАШЯН – Твердые стихотворные формы в поэзии Паруйр-ра Севака. – После В. Терьяна и Е. Чаренца в восточноармянской поэзии менялось отношение к строфическим, а также твердым стихотворным формам (сонет, триолет, газель и т. п.). Отказ от них был тесно связан с новым содержанием, которому традиционные формы не соответствовали. Аналогичные тенденции наблюдались и в русской поэзии того времени. Армянская поэзия 40–60-х годов XX века отмечена новыми ритмами и подходами. Как говорил Паруйр Севак, на первый план выходило “не песенное, а симфоническое мышление”, а также “полифонизм”; они полнее раскрывают сложный строй души современного человека. Севак утверждал, что необходимо отказаться от строфических и твердых форм, и хотя нередко обращался к “простым строфам”, их удельный вес в его творчестве по сравнению с астрофическими формами весьма скромнен. Знаменательно, однако, что в 1956 г. поэт создал множество восьмистиший. Сонет – каноническая по

⁹ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 1, Եր., 1972, էջ 249:

сути форма – тоже нашел место в его творчестве. До нас дошел большой – из 38 сонетов – цикл, написанный юным стихотворцем в начале 1940-х годов. В нём преобладает гражданский пафос, хотя сонет, как известно, тяготеет скорее к любовному и философскому жанру. Севак использовал так называемый итальянский сонет, которому отдавали предпочтение также Терьян и Чаренц. Не угас интерес Севака к сонету и в 50-е годы. Таким образом, канонические формы и привычная строфика не чужды поэзии Севака. Наиболее активно применявшиеся на ранних этапах его творчества, они органически связаны с традициями классической армянской поэзии.

ASHKHEN JRBASHYAN – *The Firm Poetical Forms in the Poetry of Paruyr Sevak.* – The attitude to strophic forms and such constant forms as sonnet, triolet, ghazel etc was changed in Eastern Armenian poetry after Vahan Teryan and Yeghishe Charents. Refusal from these forms was connected with new contents, which were searching more “neutral” forms of expression. These phenomena were closely connected with analogical tendencies of Russian poetry of that period. The new rhythms and various forms predominated in Armenian poetry in the 40-60-ies of the XX century. Paruyr Sevak said that “symphonic mentality” as well as “polyphony” became more significant in the new poetry. They were expressing the more complicated system of the soul of modern human being. Sevak also spoke about the necessity of denying the strophic and constant forms and he himself was using the so called “simple stanzas”, though in general the latter are quite few in his poetry as compared to non-strophic forms. The article shows the place of such constant forms as sonnet, triolet etc in Sevak’s poetry. Eventually, the poet who had declared refusal of canonical forms, in 1956 created plenty of octaves. Sonnet (a more canonic form) also found its place in Sevak’s poetry. A whole cycle of 38 sonnets written in the early forties have reached us. Civil pathos prevails in his sonnets, though the sonnet itself, as it is already known, is more inclined to private and philosophical themes. Sevak uses the “Italian” form of sonnet. Teryan and Charents also preferred the same form of sonnet. Sevak’s interest to the sonnet did not fade away in the fifties. In this way the canonic and constant forms are not alien to Sevak’s poetry. They are more frequent in his early period and are organically connected with the traditions of classic Armenian poetry.