

ԱՆԱՀԻՏ ԱՍԱՏՐՅԱՆ ՕՆԻԿԻ

ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԸ ԵՎ
«ՏԵՐՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ»

Ղեկավար՝ գիտ. դոկտոր Վլ. Կիրակոսյան

Երևան - 2015

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ.....	4
-------------------	---

ԳԼՈՒԽ I

ՏԵՐՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ ՈՐՊԵՍ ԳՐԱԿԱՆ-ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆ	13
---	----

1. Տերյանի հայտնությունը	13
--------------------------------	----

2. Տերյանական դպրոցի ձևավորումն ու կայացումը	21
--	----

ԳԼՈՒԽ II

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂ ԿԻՆԸ ԵՎ ՏԵՐՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ	63
--	----

2.1. Վահան Տերյան և Արմենուհի Տիգրանյան.....	63
--	----

2. 2. Լեյլին տերյանական դպրոցի ուղեկից բանաստեղծ	84
--	----

ԳԼՈՒԽ III

ՏԵՐՅԱՆ – ՉԱՐԵՆՑ	103
-----------------------	-----

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ.....	127
---------------------	-----

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	128
------------------------	-----

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

20-րդ դարի հայ գրականության ականավոր դեմքերից մեկի՝ Վահան Տերյանի գրական ժառանգությունը միշտ եղել է գրականագիտության ուշադրության կենտրոնում: Տերյանի հայտնությունը գրականության մեջ այնպիսի հեղափոխական-շրջադարձային երևույթ էր, որ չէր կարող իր կնիքը չթողնել ժամանակակիցների և գրական հետազա սերունդների վրա:

Գրականության մեջ բանաստեղծի բեկումնային հայտնությունը անդրադարձել են բազմաթիվ գրականագետներ, գրողներ, բանասերներ: Ուզում եմ առանձնացնել հատկապես Արսեն Տերտերյանին, որ առաջինը կարողացավ իր ժամանակակցի ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից նկատել ու գնահատել նրա արվեստի բացառիկությունն ու բացաժ հեռանկարները հայոց բանաստեղծության հետազա զարգացման համար: Տերտերյանի գրականագիտական ժառանգությունը ըստ արժանվույն գնահատել է ակադեմիկոս Ս. Սարինյանն իր «Արսեն Տերտերյանի գրականագիտությունը» ուսումնասիրության մեջ, «Հայ քննադատության, մեջ,- գրում է նա,- միանգամայն բացառիկ նշանակություն ունեւ բանաստեղծական արվեստի վերլուծության այն փորձը, որ առաջադրեց Տերտերյանն իր ուսումնասիրություններում: Խորապես զգալով պոեզիայի գաղտնիքները և տիրապետելով ժամանակի հոգեբանական-մարդաբանական ուսմունքներին՝ գրականագետը հիրավի տվեց բանաստեղծական ֆենոմենների մեկնության հիանալի նմուշներ»¹:

Տերյանի, առաջին իսկ ժողովածուն աննախադեպ ընդունելություն գտավ ոչ միայն մասնագետ քննադատների ու գրողների, այլև լայն հասարակայնության կողմից: Դա՝ իբրև ուշագրավ փաստ, արձանագրում է նաև Վալերի Բրյուսովը. «Տերյանը ընթերցողների ու քննադատների կողմից ընդունվեց որպես աներկբա մեծություն»,– գրում է նա դեռևս 1910-ական թվականներին:

Սակայն ինչպես ամեն մի նոր նշանակալի երևույթ, այնպես էլ Տերյանը՝ որպես այդպիսին, համակիրների կողքին չէր կարող չունենալ նաև հակառակորդներ: Եղան քննադատներ, ինչպես, օրինակ, Դ. Անանունը, Ավ. Տեր-Հարությունյանը, Հ. Սոլովյանը, որոնք նրա բանաստեղծություններում, բացի լեզվից, ուրիշ որևէ հայկական բան չէին

¹ Սարինյան Ս., Սերունդներ և ավանդներ, Երևան, 1984, էջ 95:

տեսնում²: Իհարկե, այսպիսի պնդումները անպատասխան չէին մնում: Առաջինը Հովհ. Թումանյանն ընդդիմացավ այս մտայնությանը՝ նշելով հատկապես, որ տերյանական թախիծը ամենևին խորթ չէ հայ հոգուն ու հոգեբանությանը: Հետագա ուսումնասիրողները ևս, ինչպես Ռ. Իշխանյանը, Ա. Չաքարյանը և ուրիշներ, իրենց աշխատություններում հերքել են այս տեսակետը:

Բայց և այնպես փաստը մնում էր փաստ, որ, ինչպես իր խոսքի շարունակության մեջ նկատում է Բրյուսովը, Տերյանը արժարժել էր թեմաներ, որոնք նախկինում հայ բանաստեղծների տեսադաշտից դուրս էին մնացել, նոր չափեր էր փնտրում հայկական տաղաչափության մեջ, բացառիկ խստությամբ էր վերաբերվում հանգին, վերջապես տվեց մի քանի հիանալի թարգմանություններ ռուս և ֆրանսիացի բանաստեղծներից: Այս ամենը Տերյանին մոտեցնում էր ավելի շուտ արևմտյան բանաստեղծներին, սակայն նա հավատարիմ մնաց հայոց բանաստեղծության, մասնավորապես արևելահայ գրականության հիմնական ավանդույթներին: Նույնը կարելի է ասել նաև այն սկսնակ բանաստեղծների մասին, որոնք հանդես էին եկել որպես Տերյանի սկսած գործի շարունակող: Նրանք բոլորն էլ դեռ խիստ երիտասարդ էին, և նրանցից շատերի անհատականությունը այնպես էլ չամբողջացավ:

Տերյանի ստեղծագործության շուրջ տարակարծությունները, բազմակողմանի գրականագիտական-տեսական ու բանասիրական ուսումնասիրությունները շարունակվեցին նաև նրա մահից հետո մինչև մեր օրերը:

Եվ այսպես, մեկ դարից ավելի է, ինչ Տերյանի ստեղծագործությունը, նրա բանարվեստը քննարկվել է հարյուրավոր մեծ ու փոքր ուսումնասիրություններում, մենագրություններում ու հոդվածներում: Ստեղծվել է տերյանագիտության մեծածավալ գրականություն, որի գիտական արժեքը այսօր դժվար է գերազնահատել: Տերյանի ժամանակակիցներից մինչև մեր օրերը տերյանագիտության երախտավորներից հարկ է հիշել Ա. Տերտերյանի, Պ. Մակինցյանի, Յ. Խանզադյանի, Հ. Սուրխաթյանի, Ս. Սուքիասյանի, Խ. Սարգսյանի, Վ. Պարտիզունու, Ս. Աղաբաբյանի, Էդ. Ջրբաշյանի, Ս. Սարինյանի, Ա. Գրիգորյանի անունները, որոնց միասնական ջանքերով ձևավորվել է տերյանագիտության մի պատկառելի ավանդույթ:

² Տե՛ս Պարտիզունի Վ. «Տերյանի կենսապատումը», Երևան, 1984, էջ 178-180:

Այս ամենից հետո թվում է, թե Տերյանի ստեղծագործության հետ կապված բոլոր հարցերը պիտի սպառված լինեին: Սակայն ստեղծագործողներ կան, որ երբեք չեն կորցնում իրենց արդիականությունը, և ժամանակի հետ ամեն անգամ նորովի է քննության առնվում նրանց ստեղծագործական ժառանգությունը և դրանից բխող այն հոգևոր ազդեցությունը, որ այդ ժառանգությունը թողել է իր ժամանակի և հետագա սերունդների վրա:

Վահան Տերյանի ստեղծագործությունը միշտ էլ լրջագույն հարցեր է առաջադրել գրականագետներին, որոնց քննությամբ փորձեր են արվել բացահայտելու նրա անվերապահ նշանակությունը՝ որպես հայ գրականության, մասնավորապես բանաստեղծության զարգացման նոր շրջափուլ սկզբնավորողի, բանաստեղծական նոր մտածողության ձևավորողի, ինչպես նաև զարգացման հետագա ընթացքի վրա նրա ազդեցության բնույթն ու ուղղությունները: Իհարկե, եթե համեմատության մեջ դնենք ժամանակի չորս առաջատար գրողների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի, հատկապես Չարենցի ուսումնասիրվածության աստիճանը, ապա կարելի է ասել, որ Տերյանը և նրա պոեզիան ավելի քիչ ուսումնասիրվածներից են:

Վահան Տերյանը՝ իբրև մեծագույն քնարերգակ, բանաստեղծական նոր մտածողության հիմնադիր, ոճի, լեզվի, քնարական կառույցի նորարար, ունեցավ իր գրական-գաղափարական հետևորդներն ու նմանակողները: Նրանց մեծ մասը ուղեկից բանաստեղծներ էին՝ Տերյանի ժամանակակիցները կամ անմիջական հաջորդները, որոնց ստեղծագործության հավաքական համապատկերն էլ բնութագրում է գրական-պատմական այն իրողությունը, որ հայտնի է «տերյանական դպրոց» անվանումով:

Տերյանի քնարերգության և «տերյանական դպրոցի» հետ կապված շատ հարցեր դեռևս ուսումնասիրման, քննության և պարզաբանման կարիք ունեն: Այդ հարցերից շատերը սկզբունքային նշանակություն ունեն, և դրանց լուսաբանությունը նոր դրվածքով և նոր նյութի հիման վրա, անպայման կօգնի առավել ևս պարզելու Տերյանի ավանդույթների, նրա գեղարվեստական առնչությունների, մեթոդի շարունակական բնույթը: Դա նաև մեր աշխատանքի հիմնական խնդիրներից է:

Տերյանական դպրոցի մասին այս կամ այն առիթով ակնարկել են անցյալի և մեր օրերի գրեթե բոլոր գրականագետները: Բայց դրա մասին որոշակիորեն սկսեցին խոսել միայն անցյալ դարի վերջին տասնամյակներին: Օրինակ՝ 20-րդ դարասկզբի հայ հասարակական-գրական ու մշակութային կյանքի ընդհանուր համայնապատկերն

ուրվագծելիս այդ դպրոցի մասին հատուկ նշում է Էդ. Ջրբաշյանը: Առարկելով 1922 թ. Ե. Չարենցի հայտնած այն կարծիքին, թե՛ «Վ. Տերյանի գրական ուղղության կողքին վերջին տասնամյակի մեր բանաստեղծությունը չի ունեցել ուրիշ որևէ ուղղություն»՝ նա նկատում է, թե՛ «Տերյանի հետքերով ընթացող բանաստեղծները, ինչքան էլ նրանք բազմամարդ լինեին, չէին կարող ներկայացնել 10-ական թվականների արևելահայ պոեզիայի ամբողջ բովանդակությունն ու զարգացման միտումները»: Այնուամենայնիվ, ճիշտ է կռահում տերյանական դպրոցի ձևավորման հիմնական գործոններից մեկը. «Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ նրանք Տերյանի միջոցով ժառանգեցին սիմվոլիզմի արտաքին կողմերը՝ անել հուսալքման, հոգու անհեռանկար դեգերումների մոտիվները»³: Այստեղ միայն մի վերապահություն կարելի է անել, այն, որ Տերյանի հետևորդներից շատերը ժառանգեցին ոչ միայն սիմվոլիզմի արտաքին կողմերը, այլև սիմվոլիստական կենսափիլիսոփայությունն ու գեղագիտությունը, որն էլ պիտի դառնար տերյանական դպրոցը ձևավորող հիմնական նախադրյալներից մեկը: Հատկանշական է նաև Էդ. Ջրբաշյանի՝ այս առիթով արած մյուս դիտողությունը. «Սակայն հայկական սիմվոլիզմի վերջին և ամենավառ արտահայտությունը, միաժամանակ «տերյանական դպրոցի» վերջին ամենաուժեղ ինքնատիպ երևույթը, անշուշտ, Եղիշե Չարենցի նախահոկտեմբերյան ստեղծագործությունն է»⁴: Ըստ էության ակնարկվում է հայկական սիմվոլիզմի և տերյանական դպրոցի ծագումնաբանական ընդհանրության մասին:

Ուշադրության արժանի է նաև Վլ. Կիրակոսյանի՝ «Հայ նոր գրականության պատմության» 5-րդ հատորի 9-րդ գլխում գետեղված «Այլ բանաստեղծներ» ուսումնասիրությունը, որտեղ ընդգրկուն անդրադարձ է կատարված տերյանական դպրոցի ձևավորմանը, ուղեկից բանաստեղծների ի հայտ գալուն, որոնց բազմաքանակությունը ամբողջությամբ անդրադարձնում է գրական միջավայրի պատկերը, հասարակական և գաղափարական կյանքի ներքին տեղաշարժերը:

Ընդհանրապես գրականագիտության մեջ տերյանական դպրոցի մասին եղած ակնարկներից ու առանձին դիտողություններից, ինչպես նաև բանաստեղծի մեծաքանակ հետևորդների հավաքական ստեղծագործական փորձից կարելի է առանձնացնել այդ դպրոցի ձևավորման ու կայացման երկու հիմնական նախադրյալ՝ սիմվոլիստական

³ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, 1979, էջ 106:

⁴ Նույն տեղում, էջ 107-108:

ուղղությունը և ազգային ու համաշխարհային գրականության որոշակի հին ու նոր ավանդույթներ, մասնավորապես ռոմանտիզմի դասերը: Ատենախոսության մեջ գեղարվեստական նյութը վերլուծվում է հիմնականում այս երկու նախադրյալների տեսանկյունից:

Տերյանական դպրոցի բազմաքանակ հետևորդներից, իհարկե, ոչ ոք չգերազանցեց Տերյանին, բացառությամբ, իհարկե, Եղիշե Չարենցից, որ իր ստեղծագործության առաջին շրջանում հիմնավորապես յուրացնելով տերյանական նոր մտածողության ու բանաստեղծական լեզվի դասերը՝ գտավ իր սեփական ստեղծագործական ուղին՝ ինքն էլ իր հերթին դառնալով նոր սկիզբ հայոց բանաստեղծության հետագա զարգացման ճանապարհին:

Տերյանի բանաստեղծական կենսափիլիսոփայությունը, գեղագիտական ինքնատիպ հայացքները, գրականության հետագա զարգացման նրա նշած ուղղությունները, նրա քնարական աշխարհի անդիմադրելի հմայքը դարձան այն ոգևորիչ ուղենիշը, գայթակղիչ ճանապարհը, որով փորձեցին անցնել տասնյակ ու տասնյակ պատանիներ և աղջիկներ, որոնցից մեծ մասը, իհարկե, «Էպիգոններ» էին, բայց նրանց մեջ առանձնացան նաև մի քանի բանաստեղծական անհատականություններ, որոնք իրենց ասելիքի թարմությամբ և մտածողության ինքնատիպությամբ արժանի եղան հիշատակվելու ինչպես ժամանակի քննադատության մեջ, հատկապես Ն. Ադրայան, Ա. Տերտերյան և այլոց հոդվածներում, այնպես էլ գրականության պատմության մեջ:

1934 թ. օգոստոսի 30-ին՝ Տերյանի մահվանից 14 տարի հետո, Իսահակյանը գրում է Սաքո Սուքիասյանին. «Վահանից սերվածները Էպիգոններ են: Չարենցը մեծ բանաստեղծ է, բայց ոչ կարկառուն լիրիկ»⁵: Իհարկե, Իսահակյանի՝ իր իսկ արտահայտությամբ՝ «հոռետեսությունը», թե Տերյանից հետո որևէ մեծ քնարերգու չի ծնվել, նեղ առումով գուցե և ճիշտ է: Մակայն այն, որ Տերյանով ներշնչված ուղեկից բանաստեղծների մի ամբողջ բանակ եկավ հաստատելու և շարունակելու տերյանական կոչվող գրական-հեղափոխական մտածողությունը, դա ևս փաստ է:

«Իրոք, այժմ դժվար է պատկերացնել, թե 20-րդ դարում ինչպես կընթանար արևելահայ բանաստեղծության, (գուցե և ընդհանրապես գրականության) լեզվական զարգա-

⁵ Իսահակյանի նամակը Ս. Սուքիասյանին, տե՛ս Տերյանագիտություն. մատենագիտություն, Երևան, 2011, էջ 30:

ցումը, եթե Գանձա գյուղում չծնվեր Տերյանը: Այո, դժվար է ասել, քանի որ Տերյանը հայ նոր գրականության (արևելյան) լեզվի ամենախոշոր բարեփոխիչը եղավ, ամենախոր հետք թողնողը և ամենաշատ հետևորդներ ունեցողը», - իրավացիորեն գրում է Ռ. Իշխանյանը⁶:

Որքան էլ երբեմն իրարամերժ են ուղեկից բանաստեղծների մասին ժամանակի քննադատների և հետագա ուսումնասիրողների կարծիքները, այնուամենայնիվ պետք է հստակորեն հավաստել, որ Տերյանի ստեղծագործության իմացական և զգացական դաշտը իր խորքային ներգործությունն է ունեցել ժամանակի գրականության, ընդհանրապես հոգևոր մթնոլորտը ներկայացնող գրեթե բոլոր երիտասարդ մտավորականների վրա:

Մեր ատենախոսության գլխավոր նպատակն է տերյանական դպրոցի ընդհանուր համապատկերի մեջ, վաղ Չարենցի հետ միասին, ուրվագծել նրանց ստեղծագործական ուղին, գեղարվեստական նյութի բնագրային վերլուծություններով, այլևայլ հավաստի տվյալների վկայակոչումով ու մեկնաբանությամբ ցույց տալ նրանց ստեղծագործության գրական-պատմական ու գեղարվեստական իրական արժեքը, այն, թե Տերյանի հայտնությունը ինչպես է նպաստել նրանց սեփական անհատականության ձևավորմանն ու կայացմանը: Բոլոր դեպքերում աշխատել ենք նրանց ստեղծագործության օրինակով իմաստավորել տերյանական ավանդույթի հարակա ներկայությունը ամբողջ 20-րդ դարի առաջին կեսի արևելահայ գրական գործընթացներում:

Վերլուծությունների ընթացքում հարկ եղած դեպքում անդրադարձել ենք նաև գրական-գեղագիտական և փիլիսոփայական այն առաջնահերթություններին, որոնք ակտիվորեն գործառում էին ժամանակի գրականության մեջ, ընդհանրապես հոգևոր-մշակութային դաշտում:

Ուսումնասիրության մեջ վեր հանելով մինչև օրս գրեթե մոռացած մի ինքնակա բանաստեղծական մշակույթ, որ նշանակալից է ոչ միայն գրական-պատմական, այլև գեղարվեստական արժեքով՝ մատնանշում ենք տերյանական տիպիկ դրսևորումների այն հատկանշային առանձնահատկությունները, որոնք, ի մի բերելով, հնարավոր են դարձնում առանձնացնել ու բնութագրել մի ամբողջ գրական սերնդի մտածողություն՝ որոշակիացված տերյանական մշակութաբանական հեղաշրջման առաջնահերթություններով:

⁶ Իշխանյան Ռ., Տերյանի լեզվական արվեստը, մաս Ա (դասախոսություն), Երևան, 1972, էջ 5:

Փորձել ենք հնարավորինս քննության առնել, վերլուծել այն առանձնահատկությունները, հայտնաբերել այն օրինաչափությունները, որոնք լիակատար պատկերացում են տալիս բանաստեղծական սաղմի, մտածողության և կառուցվածքի մասին, քանի որ գեղարվեստական արժեքայնության համար կարևոր է ն' նյութը, ն' մատուցման ձևը, ն' - բարոյահոգեբանական ներգործությունը:

Գեղարվեստական նյութը ուսումնասիրված է ըստ գաղափարների, թեմաների, սյուժեների, աշխարհայացքային մտածողության և գեղագիտական ըմբռնումների հիմնային շարժիչների՝ նպատակ ունենալով վեր հանել դրանց ելակետային նախադրյալները, որոնք համեմատության եզրեր և առնչություններ ունեն Տերյանի և տերյանական դպրոցի հետ:

Աշխատանքը բաղկացած է երեք գլուխներից:

Առաջին գլխում փորձում ենք դիտարկել ու հիմնավորել տերյանական դպրոցը որպես գրական-պատմական իրողություն:

Առաջին ենթագլուխը նվիրված է Վահան Տերյանի հայտնության ազգային ու միջազգային նախադրյալների քննությանը: Ցույց է տրվում, որ Տերյանի հայտնությունը ամենից առաջ պայմանավորված էր հայ գրականության զարգացման ներքին օրինաչափություններով: Փոխվել էին ժամանակները, որոնք նոր խնդիրներ էին առաջադրում գրական երիտասարդությանը: Հայ մշակույթը կանգնած էր երկընտրանքի առաջ. կամ պիտի մնար ազգային նեղ շրջանակներում և աստիճանաբար դուրս մղվեր մշակույթների զարգացման համաշխարհային մայրուղիներից, կամ պիտի հիմնովին վերակառուցվեր՝ այդ մայրուղիներից դուրս չմնալու համար: Սա արդեն ձևավորված գիտակցություն էր հատկապես համալսարանական կրթություն ստացած և եվրոպական միջավայրի հետ շփված երիտասարդության մոտ: Վահան Տերյանի հայտնությունը այս նոր գիտակցության արգասիքն էր:

Այնուհետև ցույց է տրվում, որ Տերյանի հայտնության երկրորդ կարևոր նախադրյալը միջազգային գեղագիտական փորձի, հատկապես սիմվոլիստական մշակույթի ստեղծագործական յուրացումն էր: Փորձ է արվում հիմնավորելու, որ հայ բանաստեղծը ոչ թե սիմվոլիստական ուղղության պարզ հետևորդ էր, այլ ստեղծում էր այդ ուղղության սեփական, ազգային տարբերակը՝ որպես հայկական սիմվոլիզմի հիմնադիր:

Երկրորդ ենթագլուխը նվիրված է տերյանական դպրոցի ձևավորման ու կայացման հետ կապված խնդիրների քննությանը:

Ուսումնասիրողները տերյանական դպրոցի շրջանակները հաճախ որոշակիացնում են միայն Տերյանի սերնդակիցներով ու ժամանակակիցներով: Եվ դա անհիմն չէ, որովհետև տերյանական ոճն ու մտածողությունը ուղղություն և անհատականություն ձևավորող գործոն էին միայն նրա ժամանակակիցների կամ անմիջական հետնորդների համար: Իսկ եթե հետազայում ևս տերյանական հասկապես լեզվամշակույթի պատկերամտածողության ինչ-ինչ տարրեր երևում են նաև ավելի ուշ շրջանի ստեղծագործողների մոտ, ապա դա պետք է դիտել միայն որպես ավանդույթի արձագանք:

Բայց Տերյանին հետևող ժամանակակիցներն ու անմիջական հետնորդներն էլ քիչ չեն: Վերլուծական անդրադարձ կատարելու համար դպրոցին՝ ընտրել ենք մի քանի համեմատաբար բնորոշներին ու հայտնիներին՝ բաժանելով երեք խմբի, բանաստեղծներ, որոնք սկսել էին ստեղծագործել «Մթնշաղի անուրջներից» առաջ և տերյանական դպրոց էին եկել մշակութային այլ ավանդույթներից (Գ. Քյալաշյան, Ա. Ջանյան, Լ. Աթաբեկյան), բանաստեղծներ, որոնք ձևավորվել էին բուն դպրոցի ներսում, «Մթնշաղի անուրջների» մթնոլորտում (Սամսոն Մովսիսյան, Միսակ Հովհաննիսյան), և բանաստեղծներ, որոնք ստեղծագործական մկրտություն ստանալով տերյանական դպրոցի ոլորտում՝ այնուհետև հարում են գրական նոր հոսանքների (Ա. Տեր-Մարտիրոսյան, Ա. Վշտունի):

Երկրորդ գլուխը նվիրված է տերյանական դպրոցի երկու կին ներկայացուցիչների՝ Արմենուհի Տիգրանյանի և Լեյլիի բանաստեղծությունների վերլուծությանը:

Տերյանի հետևորդների բազմամարդ շարքից սրանց առանձնացրել ենք հիմնականում երկու նկատառումով: Առաջին, որ նրանց ստեղծագործությունը տերյանական դպրոցի ընդհանուր համապատկերի մեջ կնոջ հոգեբանության բանաստեղծական գննության ուշագրավ կողմեր է բացահայտում, և երկրորդ, որ նրանք Տերյանի և Չարենցի ոչ միայն ժամանակակիցներն են եղել, այլև մերձավոր հարաբերությունների մեջ են եղել նրանց հետ, որ իր անմիջական դրոշմն է թողել երկուսի ստեղծագործական նկարագրի ձևավորման վրա: Իրենք էլ իրենց հերթին անձնական մտերմությամբ ներշնչումի աղբյուր են եղել և՛ Տերյանի, և՛ Չարենցի համար: Բացի դրանից, երկուսն էլ ճանաչված ու գնահատված են եղել ոչ միայն Տերյանի ու Չարենցի, այլև ժամանակի

մյուս մեծերի կողմից, և ամեննին էլ արդարացի չէ, որ նրանց ստեղծագործությունը գրականագիտության մեջ միայն խիստ հարևանցի ուշադրության է արժանացել: Մեր նպատակն է մասամբ վերացնել այդ բացը:

Տերյան – Չարենց – Տիգրանյան – Լեյլի անձնական-հոգեբանական և ստեղծագործական կապերը քննելիս աշխատել ենք վեր հանել ոչ միայն նրանց հայացքների ընդհանրությունները, այլև առանձին ստեղծագործությունների վերլուծությամբ առանձնացնել այն գրական գաղտնագիրը, որն իբրև «բառ-բանալի» իրազեկում է ստեղծագործողի մտածողության ենթաշերտի մասին և մեզ հնարավորություն է տալիս մասնավորից մեկնելով՝ ընդհանրացում կատարել նրանց պոետիկային բնորոշ տիպական դրսևորումների վերաբերյալ:

Երրորդ գլուխը նվիրել ենք Տերյան-Չարենց ստեղծագործական առնչությունների քննությանը: Այս հարցին գրականագիտության մեջ բազմաթիվ ու ծավալուն անդրադարձեր են եղել, շատ խնդիրներ ստացել են իրենց լուծումը: Ուստի փորձել ենք քննության առարկա դարձնել հիմնականում այնպիսի խնդիրներ, որոնք, մեր կարծիքով, քիչ են շոշափվել, ինչպես նրանց ստեղծագործության նմանությունների ու տարբերությունների հոգեբանական և իմացական նախադրյալները, սիմվոլիկայի և լեզվի յուրահատկությունները, երկու բանաստեղծների մոտ խորհրդապաշտական մշակույթի յուրացման անդրադարձումները և այլն: Փորձել ենք Տերյանի անձայրածիր ներաշխարհից դուրս բերել այն օրինաչափությունները, որոնցով գերվեցին, հիացան, հափշտակվեցին և ի վերջո ինքնամոռաց տարվեցին տերյանական դպրոցի հետևորդները:

Եզրակացության մեջ ամփոփվում են ուսումնասիրության հիմնական արդյունքները:

Վերջում բերվում է օգտագործված գրականության ցանկը:

ԳԼՈՒԽ I

ՏԵՐՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ ՈՐՊԵՍ ԳՐԱԿԱՆ-ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

1. Տերյանի հայտնությունը

Տերյանի հայտնությամբ նոր շրջանի հայոց բանաստեղծությունը թևակոխում է զարգացման մի նոր փուլ, որ առաջինը նկատեց Հովհ. Թումանյանը՝ ճշգրիտ շրջաբաժանումով. «Ռուսահայ բանաստեղծությունը երեք շրջան է ունեցել: 1857 թվականին ուսանող Ռ. Պատկանյանը՝ Գամառ Քաթիպան, հրատարակել է իր «Ազգային երգարան» անունով բանաստեղծությունների տետրակն ու նրանով սկիզբն է դրել առաջին շրջանի բանաստեղծությանը:

Նրանից երեսուն տարի հետո՝ 1887 թվականին, ուսանող Հ. Հովհաննիսյանը հրատարակեց իր բանաստեղծությունների առաջին գիրքը ու սկիզբն առավ երկրորդ շրջանի բանաստեղծությունը:

Հովհաննիսյանից երեսուն տարի հետո էլ՝ 1908 թվականին, դարձյալ ուսանող՝ Վ. Տերյանը հրատարակեց իր «Մթնշաղի անուրջներն», ու առաջ եկավ երրորդ՝ նորագույն շրջանը, որի մասին հանդիսավոր ու հավաքական կերպով խոսում ենք էսօր Հայ գրողների ընկերության մեջ»⁷:

Թումանյանն ըստ էության վավերացնում է հայոց բանաստեղծության զարգացման նոր շրջափուլը, որի սկիզբն ազդարարվում էր Վահան Տերյանի հայտնությամբ: Սա նշանակում է նաև, որ Տերյանի հայտնությունը պատահական չէր, այլ կանխորոշված էր պատմական անհրաժեշտությամբ: Փոխվել էին ժամանակները, հրապարակ էր եկել նոր սերունդ՝ նոր հոգևոր պահանջմունքներով, և այդ նոր պահանջմունքներն էր առաջադրում մտավորական կյանքին: Դա ևս չի վրիպում Թումանյանի խորաթափանց հայացքից: Ավելի ուշ, փակելով Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 1914 թվականի գրական երեկույթների տարեշրջանը, նա գոհունակությամբ արձանագրում է. «Էս վերջին երեկույթի օրը պետք է հրճվանքով ու հպարտությամբ խոստովանենք, որ մենք էսօր ունենք մի նոր, երիտասարդ ինտելիգենցիա, որի նմանը չենք ունեցել, նկատում ենք մի

⁷ Թումանյան Հ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.7, Երևան, 1995, էջ 300-301:

լայն, պայծառ կուլտուրական շարժում, որի նմանը չենք ունեցել, զգում ենք մի համատարած, ջերմ, հարազատ շունչ, որ վաղուց է չենք զգացել»⁸:

Գրողների ընկերության այս երեկույթը տեղի է ունեցել մայիսի 31-ին: Իսկ դրանից մեկ ամիս առաջ՝ ապրիլի 30-ին, Թիֆլիսի Երաժշտական ընկերության դահլիճում Վահան Տերյանը կարդացել էր իր հայտնի զեկուցումը՝ «Հայ գրականության գալիք օրը»: Թումանյանը, ողջունելով «նոր, երիտասարդ ինտելիգենցիայի» հրապարակ գալը, անշուշտ նկատի ուներ նաև Տերյանի զեկուցումը, որտեղ «Մթնշաղի անուրջների» հեղինակը ընդարձակ պլանով, պատմական լայն տեսադաշտի մեջ հիմնավորում էր հայ ազգային կյանքում և մշակութային գիտակցության մեջ տեղի ունեցող հեղաշրջումների պատմական անխուսափելիությունը՝ արձանագրելով. «Անտարակույս փաստ է, որ մեր կյանքն էլ նույն հեղաշրջման, նույն կրիզիսի մեջ է, և այդ պայքարը հնի և նորի մեջ, որ տեղի ունի գրականության ասպարեզում, կա և կյանքում: Այդ պայքարը շատ անգամ որոշակի չի գծագրվում, երբեմն շատ սուր կերպով է արտահայտվում, սակայն նա կա և անխուսափելի է նրա զարգացումն ու աճումը»⁹:

Ճգնաժամային այս իրավիճակը թե՛ հին, թե՛ նոր հայ մտավորականին կանգնեցնում է տազնապալի հարցականի առջև՝ «արդյոք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի՞ վերջն է, թե մի ամբողջ կուլտուրայի»¹⁰: Տերյանը ելքը տեսնում է նեղ ազգային շրջանակներից դուրս գալու և համաեվրոպական մշակութային կյանքին միանալու մեջ: «Մենք կանգնած ենք նոր հորիզոնների առջև, մեր գրականությունը թևակոխում է մի նոր շրջան: Մի նոր դարագլուխ է սկսվում, կամ, ավելի ճիշտ, սկսվել է արդեն մեր գրականության մեջ: ... Մեր մոտավոր նպատակն է կուլտուրական մի ժողովուրդ լինել, այսինքն զարգացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այսինքն մտնել կուլտուրական մարդկության գերդաստանը ոչ իբր խորթ զավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները: Այլ խոսքով՝ ունենալ մեր ինքնատիպ կուլտուրան, մեր ստեղծագործության բաժինը հանուր մարդկային ստեղծագործության մեջ:

⁸ Նույն տեղում, էջ 143:

⁹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 247:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 249:

Որովհետև կյանք նշանակում է ստեղծագործություն – ուր չկա ստեղծագործություն, չկա և կյանք»¹¹:

Պատմական-տեսական այս դրույթները Տերյանն իրականացնում էր սեփական ստեղծագործական փորձով՝ դասական օրինակ ծառայելով հետնորդների համար: Վերափոխելով բանաստեղծական մտածողությունը, գեղարվեստական խոսքի բնույթն ու կառուցվածքը, օգտվելով հատկապես սիմվոլիզմի ռուսական և եվրոպական դպրոցների փորձից, նա իր հետ բերեց բանաստեղծական արվեստի մի նոր տեսակ, որ ոչ միայն գնահատեցին ու ընդունեցին ժամանակի գրական մեծերը, այլև ոգեշնչման ազդակ և ուղենիշ դարձավ գրեթե բոլոր սկսնակ բանաստեղծների համար:

Եվ դա պատահական չէր: Նոր սերունդը բավականին տեղյակ էր Եվրոպայում և Ռուսաստանում կատարվող գրական տեղաշարժերին, աղոտ կերպով զգում էր նոր տեղաշարժերի անհրաժեշտությունը նաև հայ գրական-մշակութային կյանքում: Տերյանն իր առաջին գրքով փարատեց այդ անորոշությունը: Եթե հին սերնդի համար դա ինչ-որ չափով անակնկալ էր, ապա երիտասարդությունը անմիջապես զգաց, որ «Մթնշաղի անուրջների» հայտնությունը հենց այն էր, ինչի պակասը նա ենթագիտակցորեն զգում էր գրական մթնոլորտում:

Տերյանի բանաստեղծական հմայքի գաղտնիքը «Մթնշաղի անուրջներում» լիովին հրաժարումն էր այսպես կոչված «հրապարակախոսական» բանաստեղծությունից, և միաժամանակ հաստատում էր, Իսահակյանի արտահայտությամբ ասած՝ «մաքուր լիրիկայի» իրավունքը բանաստեղծության մեջ:

Այս առանձնահատկությունը առաջին անգամ նշել է Արսեն Տերտերյանը. «Վահան Տերյանը իւր մթնշաղի անուրջներով մի երջանիկ բացառություն է կազմում մեր երկշարք գեղագետների շրջանում, նա իր նմանը չունի ոչ տիպականորեն պատկերացնողների, ոչ էլ հուզական ապրումների ներկայացուցիչների միջև: Անշուշտ մենք այստեղ տաղանդի հզորութեան խնդիր չենք դնում. եթե մեր կարծիքը հարցնվի, այդ տեսակետից Ավ. Իսահակյանի առաջ Վ. Տերյանը մի համեստ ուժ է ներկայացնում: Գեղարվեստական ստեղծագործութեան անաղարտությունն է այստեղ մեզ հետաքրքրում ու այդ տեսակետից առաջնութեան դափնին պատկանում է մեր սկսնակ քնարերգակին»¹²:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 275-276:

¹² **Տերտերյան Ա.**, Վահան Տերեան, «Ցնորքի, ծարավի և հաշտութեան երգիչը», 1910 թ., էջ 5:

Քննադատը թեև Տերյանին «երջանիկ բացառություն» է համարում ժամանակի համար բնորոշ գրական նախասիրությունների շրջապատում, բայց և այնպես նա «սկսնակ քնարերգակի» առաջին իսկ գործերում արդեն նշմարել էր այնպիսի նրբերանգներ, որոնք ուղենշային պիտի լինեին հայոց բանաստեղծության հետագա զարգացման համար:

Ակնարկելով «գեղարվեստական ստեղծագործության անադարտության» մասին՝ քննադատն ըստ էության առաջ էր քաշում գրականության գեղարվեստականության խնդիրը, որ ընդամենը 5-6 տարի հետո Տերյանը, իբրև սկզբունքային հարց, պիտի բարձրացներ իր զեկուցման մեջ: «Բայց ինչո՞ւմն է հայ գեղարվեստական կոչվող գրականության գլխավոր պակասությունը,– հարցնում է բանաստեղծը և պատասխանում:– Գեղարվեստականությունը: Նա այն ժամանակ կկանգնի իր բարձրության վրա, երբ կզգա իր իսկական կոչումը, երբ ազատ կզգա իրան, որովհետև գեղարվեստն անազատ լինել չի կարող: Այդ ազատությունը զորություն կներշնչե նրան ինքնամփոփ ու սահմանափակ ազգային կեղևից դուրս ելնելու և ազատ օդ շնչելու: Ամեն ինչ կա հայ գրականության մեջ՝ չկա միայն մարդը, նրա հոգին, նրա միտքը, նրա անհուն խորությունը, այն, ինչ Դոստոևսկին անվանում է «անդունդ իմ մեջ»¹³:

Տերյանի այս վերջին պնդումը, իհարկե, անվերապահորեն չպետք է ընդունել: Այդպիսի թյուրընկալումից նա ինքն է զգուշացնում արևմտահայ գրականության մասին խոսելիս՝ նկատելով, թե՛ «իմ խոսքը *հոսանքին, ընդհանուր ուղղությանն* է վերաբերում և ոչ առանձին գրողներին: Խոսքս վերաբերում է գրականության ընդհանուր ոգուն ու շնչին»¹⁴: «Մարդը, նրա հոգին, նրա միտքը, նրա անհուն խորությունը» բացահայտելը միշտ էլ եղել է իսկական գրականության, իսկական բանաստեղծության գերնպատակը: Տերյանի խոսքը վերաբերում է այդ բարձրագույն արժեքների գեղարվեստական վավերացման նոր ձևին ու նոր բովանդակությանը: Այս իմաստով է, որ նա իրեն օտար է համարում նույնիսկ Թումանյանին, ում նա տեսնում էր գյոթեական մեծությունների շարքում: Բանաստեղծի դասերը՝ Նվարդին հասցեագրված մի նամակում ուղղակի գրում է. «Իբրև պոետ ես ինձ միանգամայն *օտար* եմ զգում նրան. Ես նրան երկրպագում եմ և սիրում եմ, բայց նրա աշխարհն իմ աշխարհը չէ (հուսով եմ,

¹³ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 2, էջ 294:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 293:

սխալ չեք ըմբռնի ինձ – սրանով ես չեմ ուզում ժխտել նրա մեծությունն ու նշանակությունը, հասկանում եք ինձ, նույնը կարող էի ասել, օրինակ, մի Շեքսպիրի մասին)։ Ինչևէ, սա երկար բան է...»¹⁵։

Այս «երկար բանը» Տերյանն արդեն կանխել էր իր բանաստեղծական շարքերով, հողվածներով ու ելույթներով, իր հայտնի զեկուցումով։ Նա բուն ստեղծագործական փորձով արդեն հայտնագործել էր, իր իսկ արտահայտությամբ ասած, ժամանակի լեզուն՝ «ստիլը»։ Նրա զեկուցումը ըստ էության սեփական ստեղծագործական փորձի ընդհանրացումն էր։ «Միայն ժամանակի պահանջներին համապատասխան լեզուն, միայն ժամանակի կուլտուրան ձևակերպելու ընդունակ լեզուն կարող է հնարավորություն տալ ստեղծագործ ուժերին կերտելու ժամանակի ստիլը – այսինքն լինելու ժամանակի արտահայտիչը, որ միննույն է թե արտահայտել իրան։ Չնայած բոլոր տարբեր շեղումներին ու ճյուղավորություններին մտքի և զգացմունքի աշխարհում, որ պայմանավորված է հասարակական-տնտեսական և կուլտուրական տվյալներով, ամեն ժամանակ իր ընդհանուր *ստիլն* ունի, արտահայտության իր հատուկ ձևը»¹⁶։

Մեր նոր գրականությունը, ինչպես արձանագրում է Տերյանը, եղել է գլխավորապես գյուղի գրականություն՝ իր համապատասխան լեզվով ու ոճով։ Մյուս կողմից էլ ազգային խնդիրներն են կաշկանդել գրականության ազատ զարգացումը։ Նոր ժամանակները նոր պահանջներ են առաջադրում գրականությանը, որ ազգային կյանքի նեղ շրջանակներից պետք է դուրս գա դեպի լայն աշխարհ, որտեղ ջնջվում են ազգային և համամարդկային սահմանները, գյուղական միջավայրի անձկությունից պիտի ձգտի դեպի քաղաքային կյանքի եռուն շրջապտույտը։ Նոր գեղարվեստը «չպիտի ջոկե բանաստեղծական և անբանաստեղծական նյութեր – նրա համար ամբողջ աշխարհը, ինչպես և ամբողջ մարդը, պոեզիայի նյութ են լինելու»¹⁷։ Նոր բովանդակությունը պետք է ստեղծի և իր նոր լեզուն՝ իսպառ զերծ բարբառային տարրերից, ինչպես նաև անհարկի մաքրամոլությունից։ Այս տեսակետից նա բարձր է գնահատում Շիրվանզադեի լեզուն։ Մաքուր գրական լեզվի փայլուն նմուշներ տվել էր նաև ինքը իր բանաստեղծություններում։

¹⁵ Նույն տեղում, հ. 3, էջ 403-406։

¹⁶ Նույն տեղում, հ. 2, էջ 230։

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 295։

Գրականության ազատ զարգացման համար կարևորելով լեզվի դերը՝ Տերյանը հատուկ ընդգծում է նաև ժամանակի լեզվամտածողության կերպը, այսինքն՝ «ստիլը»: «Ժամանակի ստիլը ժամանակի մտածողությունն է,- ասում է նա:- Որչափով որ այդ մտածողությունը յուրացված է մի ազգի կողմից, այդ չափով էլ ազգը կենսունակ է»:¹⁸ Իսկ ժամանակի մտածողության, ընդհանրապես գեղարվեստական գիտակցության ամենաբնութագրական հատկանիշը նոր հայացքն էր մարդու և աշխարհի հանդեպ: Աշխարհը՝ իր անսահման բազմազանությամբ, մարդը՝ իր ներաշխարհի անդնդային խորություններով դառնում են գրականության զննության առարկան: Անհատի զգայական աշխարհը իր մեջ ամենատարբեր բեկումների է ենթարկում աշխարհի տեսանելի պատկերը՝ այդ բեկումների մեջ իր համար բացահայտելով նաև ինքն իրեն: Մա մարդու և աշխարհի հարաբերության անվերջ փոփոխության փուլերից մեկն է, որ թեև տարբեր ազգերի մոտ ի հայտ է գալիս տարբեր ժամանակներում, բայց իբրև առաջընթացի օրենք ընդհանուր է բոլոր ազգերի համար: Հենց սա նկատի ունի Տերյանը՝ դիտելով. «Կուլտուրական ազգերի կյանքում ժողովրդի ստեղծագործ ուժերը բնավ չեն դադարում առաջ ընթանալուց... Ահա այդ անկանգ առաջընթացությունը կյանքի և կուլտուրայի ստեղծում է նոր ստիլ, որը հանդիսանում է մի տեսակ էպոխայի արտահայտությունը, նրա հոգու գեղարվեստական պատկերը»¹⁹:

Ժամանակի «ստիլի» հայտնաբերման ու մշակման տերյանական հետևողականությունը՝ նրա ստեղծած մաքրամաքուր, զուտ քնարական պատկերայնության հետ միասին, ստեղծեցին բանաստեղծական լեզվի և պատկերի այնպիսի ներդաշնակ համակցություն, որ մինչև այդ դեռ չէր եղել հայ գրական իրականության մեջ: Բայց դա ձեռք էր բերվում ամեննին էլ ոչ հարթ ու խաղաղ ճանապարհով. «Ստիլի ստեղծագործությունը,- գրում է Տերյանը,- կռիվ է նախկին ստիլի դեմ, եթե այդպիսին կա: Ստիլի անկումը կյանքի անկում չէ, այլ հեղափոխության նշան, ժամանակի գեղեցկագիտական զգացմունքների, նոր ստիլի ծագման նշան»²⁰:

Սակայն տերյանական ոճամտածողության առանձնահատկությունների մասին խոսելիս չպետք է նկատի ունենալ նրա քնարական աշխարհի միայն արտաքին լեզվական պաճուճանքը, այլև դրա հետ միասին և ամենից առաջ ներքին բովանդակությունը:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 296:

¹⁹ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, 1975, էջ 75:

²⁰ Տերյան Վ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 75:

Ա. Տերտերյանը Տերյանի մասին վերը հիշված իր ուսումնասիրության մեջ, նրան համարելով «երջանիկ բացառություն», նկատի ուներ հենց այդ ներքին բովանդակությունը: «Մթնշաղի անուրջները» հրապարակախոսական ոճից հրաժարումով ինչ-որ իմաստով սահմանափակում էր բանաստեղծական արտաքին տեսողության սահմանները, միևնույն ժամանակ ընդարձակում էր ներքին տեսողության հորիզոնները՝ աննախադեպ խորություններ նվաճելով մարդկային հոգու և մտքի բազմաշերտ իրականության պեղումների մեջ: Բանաստեղծական մտքի և հույզի անշոշափելի, անորսալի ճառագայթումները լուսարձակում են պատկերի ընդերքից՝ իբրև մարդկային բնույթի և բնության համաներդաշնակության քնարական արտահայտություն: Ամենևին էլ պատահական չէ, որ Տերտերյանն իր ուսումնասիրությունը վերնագրել էր «Ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը»: Մա ըստ էության աշխարհը տեսնելու, զգալու, ճանաչելու, աշխարհի հետ հաղորդակցվելու մի ամբողջ քնարական հայեցակարգ էր, որ առաջադրում էր բանաստեղծը՝ ընդառաջ գնալով եվրոպականացման ձգտող երիտասարդության հոգևոր պահանջներին: Այդ հայեցակարգը հայտնագործել էր 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի գեղարվեստական գիտակցության մեջ բավական խոր արմատներ ձգած սիմվոլիստական գեղագիտությունը:

Սիմվոլիզմի հանդեպ Տերյանի հետաքրքրությունը ծագել էր դեռևս ճեմարանում ուսանելու տարիներից. «Այդ ուղղությամբ,– հիշում է Պ. Մակինցյանը,– թերևս ամենախոր ազդեցությունն ունեցավ Վահանի վրա ճեմարանի ուսուցիչներից մեկը, դանիացի հյուպատոսը՝ Տոն Լանգեն, որը միաժամանակ բանաստեղծ էր... Ահա այդ պատկառելի ծերունին... աշակերտներին դասախոսում էր ֆրանսիական սիմվոլիստ բանաստեղծության մասին՝ առաջարկելով սերտել անգիր նմուշներ Վերլենից, Բողլերից, Ստ. Մալարմեից և այլն»²¹:

Այդ աշակերտական հետաքրքրությունը աստիճանաբար վերաճում է միանգամայն գիտակցված և հետևողականորեն զարգացող աշխարհայացքի: Տեսականորեն և գործնականում յուրացնելով սիմվոլիզմի գեղագիտությունը՝ Տերյանն ստեղծում է ուղղության մի նոր ազգային տարատեսակ՝ դառնալով հայկական սիմվոլիզմի սկզբնավորողն ու առաջնորդը հայ գրականության մեջ:

²¹ Մակինցյան Պ., «Դիմագծեր», Երևան, 1980, էջ 131-132:

Այս տեսակետից Տերյանի շատ բանաստեղծություններ ծրագրային նշանակություն ունեն: Օրինակ՝ հայտնի «Մթնշաղը».

Ես սիրում եմ մթնշաղը նրբակերտ,
Երբ ամեն ինչ երազում է հոգու հետ,
Երբ ամեն ինչ, խորհրդավոր ու խոհուն,
Ցընտրում է կապույտ մութի աշխարհում...
Չըկա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող,
Աղմուկի բեռ, մարդկային դեմք սիրտ մաշող –
Հիվանդ սիրտը չի տրտնջում, չի ցավում.
Որպես երազ մոռացումի անձավում.
Եվ թվում է, թե անեզր է ամեն ինչ –
Որ ողջ կյանքդ է մի անսահման քաղցր նինջ...

Համեմատենք Վեռլենի «Պոեզիայի արվեստը» ծրագրային բանաստեղծության ռուսերեն տարբերակից բառացի թարգմանված մի քանի բնորոշ առաջադրությունների հետ՝ «ամենից առաջ երաժշտություն», «գրեթե անմարմինը գերադասիր այն ամենից, որ չափազանց միս ու արյուն է», «միշտ սիրիր կիսատոնը. ո՛չ լրիվ երանգ, այլ միայն կիսաերանգ», և վերջապես՝

Այսպես երաժշտություն նորից ու նորից:
Թող քո ոտանավորում սլացքով
Հեռվում արտացոլված փայլեն
Ուրիշ երկինք ու սեր...

Հայ բանաստեղծը այդ «ուրիշ երկնքի ու սիրո» երգն էր հնչեցնում՝ հայոց բազմադարյա քնարերգության ավանդույթները հարստացնելով բանաստեղծական աշխարհընկալման նոր սկզբունքներով, մարդկային ներաշխարհի բացահայտման նոր ձևերով ու եղանակներով: Ստեղծագործաբար յուրացնելով սիմվոլիզմի դասերը՝ Տերյանը ևս իր քնարական ընկալումներում աշխարհի, բնության եռաչափ տարածական պատկերը համալրեց չորրորդ չափումով՝ անհատի զգացական վերաբերմունքով: Ժամանակը ցույց տվեց, որ սիմվոլիզմը՝ որպես աշխարհայացք, որպես գեղագիտական հայեցակերպ, որպես լեզու և լեզվամտածողություն, պարարտ հող ուներ նաև նոր հորիզոնների ձգտող հայ գեղարվեստական գիտակցության մեջ և միանգամից ընկալ-

վեց, ընդունվեց ու տարածվեց մշակութային կյանքի ու գաղափարախոսության գրեթե բոլոր բնագավառներում: Տերյանական դպրոցը այդ համընդհանուր հոգևոր հեղաշրջումի օրինաչափ արդյունքն էր:

2. Տերյանական դպրոցի ձևավորումն ու կայացումը

Խոսելով տերյանական դպրոցի մասին՝ նախ և առաջ պետք է ճշտել երևույթի սահմանները: Տերյանագետները, բազմիցս անդրադառնալով բանաստեղծի ժառանգությանը, տերյանական դպրոցի շրջանակները հաճախ ընդարձակել են՝ հասցնելով մինչև մեր օրերը: Բանն այն է, սակայն, որ «տերյանական դպրոց» հասկացությունը կիրառելի է միայն բանաստեղծի ժամանակակիցների և մի քանի անմիջական հետևորդների վերաբերյալ: Ինչ վերաբերում է տերյանական ոճի ու լեզվամտածողության հետագա պարզ նմանակումներին կամ դրանց այս կամ այն չափով ու ձևով տեսանելի հետքերին գեղագիտական այլ համակարգերի շրջանակներում՝ ընդհուպ մինչև մեր օրերը, ապա դրանք կարող են դիտարկվել միայն որպես շարունակվող ավանդույթ:

Տերյանական դպրոցը՝ որպես գրական-պատմական իրողություն, գրականագիտության մեջ հաճախ դիտարկվել է առավելապես խորհրդապաշտության շրջանակներում: Այս տեսակետը անպայման հիմք ունի: Բանն այն չէ միայն, որ գրական երիտասարդության համար առանձնապես հրապուրիչ էր տերյանական սիմվոլիզմը: Սկսնակ բանաստեղծներից շատերը սիմվոլիստական ուղղությանը ծանոթ էին բուն սկզբնաղբյուրներից: Տերյանն իր հայտնությամբ ցույց տվեց, թե ինչպես կարելի է օգտվել սիմվոլիզմի գեղագիտությունից՝ սեփական ստեղծագործական անհատականությունը հաստատելու համար: Նրա անմիջական հետևորդները, որոնց ստեղծագործությամբ էլ բնութագրվում է տերյանական դպրոցը, ըստ էության աշխատում էին յուրաքանչյուրն իր ձևով և իր հնարավորությունների սահմաններում հաստատել իր անհատականությունը: Իսկ բոլորը միասին տարածում ու վավերացնում էին ժամանակի այն «ստիլը», որի հաստատման մեջ էր Տերյանը տեսնում հայ գրականության գալիք օրը: Նկատում էր նաև ու գնահատում այն, որ գրական նոր մշակույթի ու ոճի հիմքերը դնելու համար ջանք է անում մի ամբողջ գրական սերունդ: «Նրանք,- ասում էր նա իր զեկուցման մեջ,- որոնք մտածում են ապագայի մասին, պիտի ներկայում պատրաստեն ապագայի ճանապարհը և ըմբռնելով գալիք օրերի ուղին, չպիտի շեղվեն ու շեղեն նրանից:

Սակայն միայն հանճարների մեջ չէ, որ ցոլանում է մի ազգի հոգին ու սիրտը: Երկինքը միայն ծովի մեջ չէ ցոլանում: Միայն հանճարները չէ, որ կռում են ազգային կուլտուրա: Հանճարները այդ կուլտուրայի բարձունքներում գազաթներ են միայն»:²²

Իհարկե, Տերյանի ակնարկած սերնդից քչերին միայն հաջողվեց կայանալ որպես ինքնուրույն անհատականություն՝ երբեմն լիարժեք, կազմակերպված, երբեմն էլ՝ թերի: Բայց նրանք իրենց հավաքական ջանքերով ստեղծում էին գրական մթնոլորտ ու միջավայր, որտեղից պետք է դուրս գային նաև ժամանակի դեմքը որոշող խոշոր անհատականություններ, ինչպես Եղիշե Չարենցը:

Չի կարելի ասել, թե տերյանական դպրոցի ձևավորումը հենց սկզբից կրել է գիտակցված ու հետևողական շարժման բնույթ: «Մթնշաղի անուրջների» առաջացրած տպավորությունը սկզբնապես բուռն ու գրեթե տարերային էր: Այդ մասին վկայում է Ստ. Զորյանը իր հուշերում: «Մեր գրականության պատմությունը,- գրում է նա,- չի տեսել երևի բանաստեղծական երկի այնպիսի սրտագին ընդունելություն, որին արժանացավ Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն: ...Կարճ միջոցում Տերյանն ունեցավ հետևորդների մի ամբողջ բազմություն: Իսկ երկրպագուներին թիվ չկար: Պահ մի մոռացվեցին մեր անվանի բանաստեղծները, ամենուրեք՝ երեկույթներում, ընտանիքներում, ընկերային շրջաններում, արտասանվում էին Տերյանի սոնետներն ու էլեգիաները: Սկսվել էր պարզապես տերյանական շրջան, Տերյանի էպոխա: Օդը լիքն էր Տերյանով, երիտասարդության խոսակցության նյութն ամեն տեղ նրա բանաստեղծություններն էին, իսկ ընկերների ու սիրահարների սրտագին նվերը միմյանց՝ «Մթնշաղի անուրջները»²³: Զորյանի և այլոց նմանատիպ վկայությունները հիմք են տվել հետագա բոլոր տերյանագետներին՝ խոսելու տերյանական դպրոցի մասին՝ որպես գրական-պատմական վավերական իրողության:

Այս նոր ոճի ու բանաստեղծական լեզվամտածողության զգացողությամբ կարճ ժամանակում հրապարակ եկան տասնյակներով նոր բանաստեղծներ, որոնց ստեղծագործությունն էլ, ամբողջությամբ վերցրած, թույլ է տալիս խոսելու տերյանական դպրոցի մասին: Հարցը, իհարկե, չի կարելի դնել այնպես, թե այդ դպրոցով է որոշվում ետտերյանական շրջանի հայոց բանաստեղծությունն ընդհանրապես: Բայց ընդհանուր

²² **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 301:

²³ **Տերյան Վ.**, Տերյանագիտություն - Մատենագիտություն, Երևան, 2001 թ., էջ 303:

համապատկերի մեջ այդ դպրոցը անպայման ունի իր ինքնուրույն դիմագիծը, որն այսօր պատմական հեռավորությունից ավելի որոշակի է երևում:

Տերյանից սերված բանաստեղծների մի ստվար խումբ այնպես էլ չկարողացավ բարձրանալ պարզ նմանակման մակարդակից, և նրանցով չէ, որ տերյանական դպրոցը պիտի բնութագրվի իբրև գրական-պատմական իրողություն: Դպրոցի դիմագիծը որոշում էին այն սակավաթիվ անունները, որոնք, յուրացնելով բանաստեղծական աշխարհ-զգացողության տերյանական ոճը՝ փորձում էին այդ ոճի շրջանակներում գրականություն բերել ինքնուրույն զգացումներ, թեմաներ ու գաղափարներ:

Այդ անունների առաջին շարքում պետք է հիշել *Գառնիկ Քյալաշյանին* (1885-1921): Նա մոտիկից ծանոթ էր իր հասակակից Տերյանի, ավելի ուշ՝ նաև Չարենցի հետ: Իբրև շնորհալի բանաստեղծ՝ գնահատված էր հատկապես Չարենցի կողմից: Տերյանից հետո նրա անժամանակ կորուստը խոր ցավ պիտի պատճառեր բանաստեղծին:

Քյալաշյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Ներշնչումներ» խորագրով, լույս է տեսնում «Մթնշաղի անուրջների» հետ միաժամանակ՝ 1908-ին: Գրքույկում ամփոփված բանաստեղծությունները հույզերով, ապրումներով, տրամադրություններով, ինչ-որ տեղ նաև պատկերամտածողության առումով բավական մոտ են Տերյանի քնարական աշխարհին: «Ա՛խ, հեռու անհայտ կարոտով այրվող «Հոգու երագներ...»», - հուզված բացականչում է բանաստեղծը ժողովածուի հենց առաջին ոտանավորում: Սա, անշուշտ, սիմվոլիստական այլաշխարհների արձագանքն է, որ դեռ արձագանք է միայն, չի դարձել շատ թե քիչ կայացած գեղագիտական հայացք:

Քյալաշյանի առաջին բանաստեղծություններում հաճախակի են շրջանառում նաև տերյանական աշնան, անձրևի, թախժի, ամպ ու մշուշի պատկերները: Ահա, օրինակ «Աշուն» բանաստեղծությունը.

Տխուր աշուն... դիակնացած՝
Տարածվել են ծաղիկներ.
Տերևները մաղվել են ցած,
Դալկացել են ճյուղիկներ:
Անձրև՝ ... անձրև՝ ... ձանձրո՛ւյթ, թախի՛ծ.
Միրտ ու երկինք ամպամած.
Ու ելնում է խոնավ հողից

Մա՛ն գոլորշի... Եվ կամա՛ց
Թափանցում է կուրծքդ – ճնշո՛ւմ,
Ու չգիտես ի՞նչ անես,
Որ հոգեսպան այս մշուշում
Անձկությունից չմեռնես:²⁴

Այս տողերը անմիջապես հիշեցնում են «Մթնշաղի անուրջների» աշխարհը՝ մի էական տարբերությամբ: Եթե Տերյանի քնարական համակարգում աշունը, անձրևը, թափվող տերևները, թախիծը, ձանձրույթը և սրանց հարակից պատկերները խորհրդանշում են իրենց հետևում թաքնված ուրիշ իմաստներ, ունեն այլ բովանդակային բեռնվածություն, ապա Քյալաշյանի մոտ դրանք ուղղակիորեն կապված են առկա իրականության հետ, թեև ձևականորեն քաղված են սիմվոլիզմի պատկերային զինանոցից: Այս երևույթը նկատելի է Քյալաշյանի նաև ուրիշ բանաստեղծություններում:

Ահա, օրինակ, այս հատվածը.
Չորամիջի վառ լուսընկա գիշերին
Մպասո՛ւմ եմ... և չգիտեմ արդյոք՝ ո՞ւմ
Աստղերն անուշ փայփայում են ինձ լռին,
Ալիքները շշուկներով համերգում²⁵:

Սա երիտասարդ մարդու անորոշ, բայց կենսականորեն իրական կարոտների պարզ քնարական վերապրումն է: Բանաստեղծը թեթև գրչով ըստ էության էսթետացնում է կյանքը, բնությունը՝ իր տեսանելի դրսևորումներով՝ ներքուստ տերյանական անհասանելի երազանքի եզերքին:

«Մրտամաշ աշուն...» բանաստեղծության մեջ մի կողմից՝ մեռնող տերևների, «մահվան դեղնության ծոցի», կյանքում տիրող հառաչ ու արյունի, մյուս կողմից՝ կյանքի, սիրո, բարության հանդեպ մարդկային հավատի հակադրության միջոցով մի նոր իմաստավորում է ձեռք բերում երազանքի թեման.

Տերևն է սահում մահվան սուսափով...
Գիտեմ, որ գարուն նորից կծաղկի
նորից գարթնումի թրթռուն թափով

²⁴ Քեալաշյան Գ., Ներշնչումներ, Վաղարշապատ, 1908, էջ 13:

²⁵ Քեալաշյան Գ., Ներշնչումներ, Երևան, 1990, էջ 56:

Պիտի բաբախե աղբյուրը կյանքի:
... Գիտեմ, որ շուտով կհասնեն մարդիկ
Էլզորադոյի կանաչ ափը գով.-
Բայց ես, ես այժմ կուզեի մոտիկ
Տեսնել այդ օրը... թեկուզ երագով²⁶:

Լավագույն կյանքի երագը, գեղեցիկ ապագայի հանդեպ հավատը անձանթ չէր նաև նախորդ շրջանի հայոց բանաստեղծությանը, հիշենք թեկուզ Հովհ. Թումանյանին: Քյալաշյանի բանաստեղծական հղացման սկզբունքային տարբերությունն այն է, որ ծանոթ մոտիվը հնչում է խորապես անձնականացված զգացմունքի պլանում, մի բան, որ դասական օրինակ պիտի դառնար արդեն Տերյանի մոտ:

Դիտարկված բանաստեղծություններում արտահատված է «Ներշնչումներ» գրքի այն հիմնական տրամադրությունը, որն այնքան նման է տերյանական հանրահայտ «թախիժին»: Տխրության պատկերները ձեռք են բերում զուտ տերյանական «վշտակիր հոգու» դիմագիծը՝ արտահայտված քնարական շնչով: Քյալաշյանին, նույնպես գրավում են մենակության խորհրդածումներն ու հավիտենական արժեքների մասին չափածո փիլիսոփայական մտորումները:

Ընդհանրապես Քյալաշյանի առաջին շրջանի ստեղծագործությունը նույնականության հասնող եզրեր ունի «Մթնշաղի անուրջների» հետ: «Աստղոտ գիշերը», «թովիչ շշուկները», ձգտումը դեպի հեռու աշխարհներն ու ծովերը, երագային տեսլականը տանում են ուղիղ դեպի տերյանական սիմվոլիզմին հատուկ պատկերամտածողությունը: Շեշտադրված են գեղեցիկի պաշտամունքը՝ արտահայտված սիրային տողերում, մարդկային ներաշխարհի ու բնության փոխադարձ կապի ու փոխներթափանցման բանաստեղծական գաղափարը: «Պիտի բաբախե աղբյուրը կյանքի»,– բնության ու մարդկային ներաշխարհի ներդաշնակության գիտակցությունից ծնված այս հավատը աշխարհից դառնացած անհատի միայնության «սրբազան երագն» է:

Տրամության, թախիժի, անելանելիության գաղափարը ի վերջո պիտի ճանապարհ փնտրեր բանաստեղծի հոգում, այն է՝ դեպի հեռավոր երկրների մշուշոտ գիրկը, անհայտի նավավարին պիտի տաներ անհաս ափեր: Եվ այս ամենը «գաղտնի շշուկի» թելադրանքով, որը ոչ այլ ինչ էր, քան «թեուրգյան» գաղտնիքը.

²⁶ Նույն տեղում, էջ 20:

Հեռավոր երկրից մի ձայն եմ լսում
Որ կանչում է ինձ մաշող կսկիծով
Ու հազար գաղտնի շշուկով խոսում –
Կյանքս դարձնում տառապանքի ծով²⁷:

Տերյանի աշնանային տրամադրությունը Քյալաշյանի մոտ աշուն, թախիծ, մաշող կսկիծ, ձանձրույթ, անձրև բառերի հերթագայությամբ առաջացնում է պատկերի, ոճական ձևերի, լեզվի ընդհանրություններ: Ակնհայտորեն Տերյանի «գունատ աղջկա» հուզական-հոգեբանական տրամադրության ոլորտում է նաև Քյալաշյանի ահա այս բանաստեղծությունը.

Քո մոտից անցավ մի գունատ ուրու
Եվ դու չիմացար, որ ես էի այն...
Կանչել ուզեցի շատ էիր հեռու
Մոտ եկա լեզուս համբացավ անձայն²⁸...

«Գունատ ուրուն» արդեն դուրս եկել իր երկրային մարմնավորումից և ձեռք է բերել այնաշխարհային հոգու դիմագիծ, նրա գործառույթը կաշկանդված է անտեսանելի և անլսելի լինելու հանգամանքով: Նա դուրս է մնացել իրականությունից և մնացել սիմվոլիստական անբացատրելի «գաղտնիքի» մեջ», – ինչպես կասեր Հենրիկ Էդոյանը²⁹:

Նույն տրամաբանությամբ Քյալաշյանի «Ինձ թաղեք լուսնկա գիշերին» տողը տեսանելի հարթության մեջ է Տերյանի «Ինձ թաղեք, երբ կարմիր վերջալույսն է մարում» տողի հետ:

Քյալաշյանը ևս, ինչպես Տերյանը, հանդես է գալիս իբրև գուտ քնարերգու բանաստեղծ՝ իր բնորոշ խորհրդապաշտական ոճով ու պատկերամտածողությամբ: Ահա մի օրինակ.

– Ո՞ւր ես տանում ինձ, դո՛ւ, անհայտ մղում
Հեռվում փրփուրներ ծխում են սուտիկ...³⁰

ինչպես Տերյանի մոտ.

Գերի է նավս անակնկալին
Մութով՝ կտրված երկրից ու հողից:³¹

²⁷ Նույն տեղում, էջ 23-24:

²⁸ Քյալաշյան Գ., Ներշնչումներ, Երևան, 1990, էջ 141:

²⁹ Էդոյան Հ., Եղիշե Չարենցի պոետիկան, 1986 թ., էջ 67:

³⁰ Քյալաշյան Գ., Ներշնչումներ, Երևան, 1990, էջ 45:

Մեփական հոգու մղումներին գերի բանաստեղծ Քյալաշյանը իր տարագիր հոգին հանում է դեպի մի երկիր, ուր «Արբումները», «Ցանկությունը», «Սկիզբն ու Վախճանը», «Անհունն» ու «Լռությունը»՝ մեծատառով գրված, ասել է թե առանձնակի արժևորված, բանաստեղծի մտածողության բառ-բանալիներն են իրենց տիպիկ խորհրդանշային իմաստներով:

– Անցիր իմ նավակ Չայները մարեն

Այս ո՞վ է բանում գաղտնիքի լեզուն,

և հաջորդ քառատողի երգրափակիչ երկտողը.

– Մեզ միշտ թող մաշե Երազ գեղանի

Միշտ անհաս մնանք Կյանքի ափերին³²:

Այստեղ «Երազն» ու «Կյանքը» նույնանում են իբրև երկու տարբեր աշխարհների հակադիր նշաններ՝ իրենց անսահմանության մեջ: Բանաստեղծությունը իր գաղափարաբանությամբ ամբողջովին խորհրդապաշտական մտածողության տիրույթում է, քանի որ «գաղտնիքի լեզուն» հատուկ էր նրանց միատիկ ընկալումների շրջանակին:

Ալեքսանդր Բլոկի «Չքնադագեղ տիկինը», Տերյանի «անուրջ կույսը», Քյալաշյանի «Երազ Գեղանին» գործառում են «հոգու» տիրույթում, միաժամանակ իմաստային կապի մեջ են կանացիության գաղափարի բանաստեղծական մարմնավորման հետ: Քյալաշյանի «Երազ գեղանի» կնոջ սիմվոլը իր անհասանելիության մեջ նույն տերյանական «կույսի» սիմվոլն է:

Քյալաշյանը ունի նաև արձակ բանաստեղծություններ, որոնք տիպաբանորեն հարում են սիմվոլիստական դպրոցին: Ահա մի հատված «Որոնումի հույզեր» արձակ ստեղծագործություններից.

«... – Շուշանների օրհներգն է,– սվավաց Հանճարի ոգին, և նա չհասկացավ, թե ի՞նչ զգայարանքով ըմբռնեց այդ շշուկները...

Օրհներգը լռե՛ց... Մրմունջները զեփյուռի երամներում մարեցի՛ն, հանգա՛ն...

– Ո՞ւմ էին փառաբանո՛ւմ.

– Գեղեցիկի՛ն,– ասաց **Հանճարի ոգին**, և նա զգաց, որ գեղեցիկը կանգնած է իր առաջ:

³¹ **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Հայագիտակ, Երևան, 2005, էջ 58:

³² Նույն տեղում, էջ 46:

— Փա՛ռք ու պերճանք **Գեղարվեստի սրբազան ոգուն**,– հեծծեց նա, և **Գեղեցիկը** տեսավ նրա սրտի թրթռուն ելևէջները...

— Վսե՛մ թռիչքներ ու ո՛ւժ Հանճարին:

— Ո՛ւր:

– Դեպի կյանքի վարդաբույր հովիտը, դեպի Երկիր: Նոր ցուլե՛ր եմ հափշտակել **երկնային գաղտնիքների հնոցից**. գնում եմ նո՛ր փայլեր հաղորդելու այդ լուսաշող մանյակին:

... Չքնաղ ես Դու, չքնաղ է սրբազան անառակությամբ ծփուն քո երկրպագու Երկիրը, բայց, ասես, աղերսեց Հանճարը. «Ինչո՞ւ» ոչ ոք չասաց ինձ այդ: Մավառնել եմ համաստեղության հրածուփ օվկիաններով, ոչի՛նչ, ոչի՛նչ չկա այնտեղ՝ կյա՛նք, հո՛ւյզ, անրջա՛նք, բյուրեղ ցնորքնե՛ր – անծանոթ են նրանց հորիզոններին և այրող «Ինչո՞ւ»-ներ խենթություն է այնտեղ որոնել, գիտե՛մ, ամեն ի՛նչ երկրում: Ասա՛, «ինչո՞ւ» է երկրում... Ո՛ւր է գնում սուրբ էքստազով բռնկած կյանքի խենթ շուրջպարը: Ա՛խ, նրա ամե՛ն մի ցատկումները, կրքերի մակընթաց ու տեղատու բոլոր ծփումներն ալիքավորվում են կործանումների ու արյան, գանգերի ճայթման ու հոգիների գահավիժման գլխապտույտ քառսո՛վ... Իսկ այդ բոլորից՝ սիրո հզո՛ր արեգակի ցուլքերով ծնվում է մանուկ Կյանքը և քայլում առաջ՝ հզո՛ր, հաղթակա՛ն: Ո՛ւր: Ա՛խ, արդարացրո՛ւ նրան: Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ, ինչո՞ւ: Որտեղի՞ց, ինչպե՞ս գտնել Պատճառի ու Սկզբնավորման մոայլ Բանալին, լուծել «Մեծ Ինչո՞ւն»...

Եվ նայեց Գեղեցիկը քաղցրությամբ, ձուլվե՛ց նրա հայացքին, և Հանճարի ոգին լսեց պատասխանը սրբազան նվագի տատանումներով.

– Սպասո՛ւմ ու Տանջա՛նք ամե՛ն ինչ կլուծեն: Երկրի մեծ սրտում են: Սպասում ու Տանջանքը Կյանքի Խարիսխն են:

... Նայի՛ր ոտներիդ տակի շուշաններին, նրանք սպասում են ինձ, որ ժպտա ու գեղեցկանա Կյանքը: Սպասումին ու Տանջանքին Գեղեցկություն հաղորդի՛ր, ո՛վ Հանճար: Եվ երբ Հանճարն ու Գեղեցիկը նվաճեն Սպասում ու Տանջանքով հղի Երկրի Սիրտը՝ «Ինչո՞ւ»-ն կլուծվի, Կյանքի արդարացման դողանջը կհնչի...»³³:

Ինչպես տեսնում ենք, արձակ բանաստեղծության «հերոսները» իրենցից ներկայացնում են այն աննյութական փիլիսոփայական-հոգեբանական եզրերը, որոնց անհա-

³³ Քյալաշյան Գ., Ներշնչումնե, Երևան, 1990, էջ 211-213:

սանելի խորհրդավորության վրա է հիմնված սիմվոլիստական դպրոցի ամբողջ գաղափարաբանությունը: Հեղինակը փորձել է միաժամանակ, թեկուզ մի փոքր պարզունակ, ընկալելի դարձնել Հանճարի, Գեղեցիկի, Տանջանքի, Կյանքի, Սպասումի, Պատճառի և Սկզբնավորման երևույթները՝ իբրև ինքնին էություններ և դուրս բերել նրանց երևութականացումից բխող զգացումների մի ամբողջ ներկայակ: Այստեղ մի կողմից փիլիսոփայորեն հարատևող, մշտական արժեքները հանդես են գալիս իբրև գիտակցված ճշմարտություն, մյուս կողմից դրանց արժևորումը բանաստեղծի հուզական-հոգեբանական աշխարհից դուրս է բերում նրանց անքննելի, անշոշափելի իմաստներն ու նորովի բանաստեղծական գունավորում տալիս (ինչպես սուրբ էքստազով բռնկված կյանքի շուրջպարը, որը ոչ այլ ինչ է, քան հավիտենականության խորհուրդը), ներկայացնում տպավորական կերպավորումներով: Այլ կերպ ասած՝ մարդկային սովորական հարցադրումները՝ տիեզերական արժեքային համակարգի մասին, ձեռք են բերում կերպարավորված, հոգու թռիչքին պատրաստ երազային, գաղտնային դիմագծեր՝ մարդեղացած երանգներով:

Նշված բոլոր նմանություններն ու ընդհանրությունները տերյանական աշխարհի հետ, իհարկե, չէին կարող «Մթնշաղի անուրջների» անմիջական արձագանքը լինել: Ինչպես տեսանք, Քյալաշյանի «Ներշնչումները» և Տերյանի առաջին ժողովածուն լույս են տեսել միաժամանակ: Ի՞նչն է, ուրեմն, այդ նմանությունների ու ընդհանրությունների հիմքը: Իրողությունը հաստատում է առաջին ենթագլխում արված այն ենթադրությունը, թե Տերյանի հայտնությունը ամենևին էլ անակնկալ չէր, հայ մշակութային և մասնավորապես գրական մթնոլորտն արդեն շնչում էր նոր հովերով, գրական երիտասարդությունը, որ տեղյակ էր եվրոպական միջավայրում կատարվող անցուդարձերին, հատկապես սիմվոլիզմի գեղագիտությանը, ըստ էության նախապատրաստում էր Տերյանի հայտնությունը, որ պետք է վավերացվեր հայոց բանաստեղծության նոր դարագլխի սկիզբը: Այդ սկիզբը նախապատրաստողներից մեկն էր Գառնիկ Քյալաշյանը:

10-ական թվականներին, երբ արդեն «տերյանական դպրոցի» ձևավորումը փաստացի իրողություն էր, 1916 թ. Թիֆլիսում լույս է տեսնում Քյալաշյանի երկրորդ ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով:

Նոր գրքում զգալիորեն փոխվում են բանաստեղծի տրամադրությունները, կենսական ազդակներն ու թեմաները: Պատերազմը, արևմտահայության բռնագաղթն ու

բնաջնջումը դառնում են Քյալաշյանի բանաստեղծական ապրումների գլխավոր սնուցիչը: Բայց տերյանական դպրոցի առանցքային որոշիչը՝ իրականության վերապրումի քնարական սկզբունքը, շարունակում է գործել: Պատերազմի ու կոտորածների սարսափները բանաստեղծն ընկալում ու վերապրում է որպես անձնական ցավ ու տառապանք: Ահա պատերազմի անմիջական արձագանքներից մեկը.

Չուլեցե՛ք, ձուլեցե՛ք գնդակներ,
Մատաղ կյանք, ա՛խ, այնքա՛ն ու այնքան,
Չուլեցե՛ք, ձուլեցե՛ք գնդակներ:

Հյուսեցե՛ք պսակներ, պսակներ,
Դաշտերում ծաղիկնե՛րը այնքան...
Հյուսեցե՛ք պսակներ, պսակնե՛ր:

Նվագեք թաղումի քայլերգե՛ր,
Մեռելները այնքա՛ն ու այնքա՛ն...
Նվագե՛ք թաղումի քայլերգեր:

Հեզնախառն ցասումի այս ճիչը, որ հաճախ է հնչում Քյալաշյանի այդ շրջանի բանաստեղծություններում, ուղղված է հանցագործ մարդկությանը, որ սանձազերծելով համաշխարհային սպանող՝ սիմվոլիստական «գարշահոտ բանտ» տեսիլապատկերը դարձրել էր իրականություն: Մահվան, թաղումի, ծաղկի ու պսակի պատկերները, որ կրում են բանաստեղծության զգացական լարումի հիմնական բեռը, գալիս են սիմվոլիստական պատկերամտախոհության զինանոցից:

Ահա և հայկական կոտորածների քյալաշյանական արձագանքներից մի քնարական պատկեր.

Թանձր քողով դեմքդ ծածկիր,
Քույր իմ, քույր,
Հրապույրին ունայն կյանքի
Եղիր կույր:

Արնոտ շիրմին դու միշտ գաղտնի

Ուխտ գնա,

Թող քո վսեմ վիշտը տեսնի

Միայն նա:³⁴

Գթասարտության, կարեկցանքի, սիրո ու սփոփանքի խորհուրդը խորհրդանշող կանացիության սկիզբը, որ սիմվոլիստների մոտ հաճախ մարմնավորվում է քրոջ պատկերով, քնարական իրադրության կազմակերպման առանցք է դառնում նաև այստեղ: «Թանձր քողը» կնոջ մարմնեղեն երևութականությունը հանձնում է «հոգու» աննյութեղեն ոլորտին, որ հեռու է արյունոտ շիրմի կոշտ իրականությունից: «Եղիր կույր» հրամայականը ամբողջացնում է «հոգու» սիմվոլի գործառույթը իր կուսականության մեջ:

Բանաստեղծների այն ստվար բազմությունը, որ հրապարակ էր եկել 20-րդ դարասկզբին, ամենին միատարր չէր: Գրական կյանքի վերանորոգության խորքային հոսանքները, որոնք հաճախ նշմարելի չէին մակերեսին, նրանցից շատերին մղում էին տենդագին որոնումների: Նորության անվան տակ վերստին կյանքի էին կոչվում գեղագիտական-փիլիսոփայական մոռացված ուղղություններ, շատ հին կուռքեր դրվում էին նոր պաշտամունքի սեղանին: Դա ժամանակի պահանջն էր և այդ պարզորոշ չգիտակցված պահանջի արգասիքը: Այդ բանաստեղծների մի մասը հետագայում իր որոնածը գտավ տերյանական դպրոցի մեջ, շատերն էլ այդ դպրոցի հետ շփվեցին միայն ինչ-ինչ եզրերով միայն: Այս վերջիններից է, օրինակ, Տերյանի հետ միաժամանակ հանդես եկած Ա. Ջանյանը: Նրա բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն³⁵ լույս է տեսել «Մթնշաղի անուրջներից» մեկ տարի առաջ, իսկ երկրորդը և երրորդը՝ դրա հետ միաժամանակ:

Այս բանաստեղծը գեղարվեստական աշխարհընկալման առաջնորդող գաղափար է ընդունում Նիցշեի փիլիսոփայությունը: Դա որոշակիորեն նկատելի է նրա գրեթե բոլոր բանաստեղծական շարքերում և արձակ խորհրդածություններում: Բանաստեղծը չի կարող միշտ կառչած մնալ կյանք կոչված կեղտոտ ճահիճին, նրա միտքն ու հոգին պետք է սավառնեն միայն իդեալի վեհ բարձունքներում: «Աստված լինելու տենչ կա սրտումս, և դրա համար անհուն տանջանքի բեռը շալակած՝ կյանք եմ հարթում ես», - հայտարարում է բանաստեղծը: Կյանքի ճահիճում իր ստոր հաշիվների մեջ մանրացած մարդը «երբեք

³⁴ Քյալաշյան Գ., Ներշնչումներ, Երևան, 1990, էջ 83:

³⁵ Ջանյան Ա., Պատկերներ, Բաքու, 1907:

յուր երագների մեջ չկարողացավ ըմբռնել բարձրն ու վսեմը»: Բանաստեղծի իդեալն է «անկախ ու գերիշխող մարդը»: «Ես եմ գերմարդը»,³⁶– վերջիվերջո հռչակում է նա իր հավատամքը: Ա. Ջանյանի՝ իբրև ստեղծագործողի իդեալը բանաստեղծ գերմարդն է.

Վեհ ու չքնաղ, վեհ ու հպարտ
Կյանքիս սիրուն իմ երագ,
Լուռ ու թախծոտ, վիշտ ու արցունք
Սրտիս գարուն իմ երագ,
Հոգի ու միտք, և տենչ ու հույզ
Դու ես հանկարծ աղմկում
Եվ մութ բարձրում մարդկանցից վեր
Երգ ես հյուսում, իմ երագ³⁷:

Նկատենք, որ բանաստեղծ - գերմարդ հարասությունը, ինչպես կտեսնենք իր տեղում, խորթ չէր նաև Տերյանի բանաստեղծական գիտակցությանը:

Ինչպես վերևում տեսանք, Տերյանը հայ գրականության գլխավոր թերություններից մեկը համարում էր գեղարվեստականության պակասը: Այսինքն՝ գեղարվեստական գրականության գերնպատակը պետք է լինի ամեն ինչի մեջ գեղեցիկի հայտնաբերումը և ցուցադրումը: Գրականության մեջ հենց այդ գեղեցիկի զգացողությունն է գեղագիտական բավականություն կոչված հոգեբանական իրողության հիմքը, որ շատերին չի տրված: Այս հարթության վրա են Ա. Ջանյանի բանաստեղծությունները մերձեցման եզրեր հայտնաբերում տերյանական դպրոցի հետ: Ահա բնորոշ մի հատված.

Եվ դու մենակ՝ քո խաղաղության հետ
Թափառում ես լեռների բարձունքներում
Ո՛վ ինքնատիպ գեղեցկություն
Սուկալի ցավով երկնում ես
Ու քաշում քո հետևորդներին դեպի քեզ
Դեպի գեղարվեստի ծոցը
Ով ազնվացնող առարկա³⁸:

³⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 19-27:

³⁷ **Ջանյան Ա.**, Բանաստեղծություններ, Բաքու, 1908, էջ 24

³⁸ Նույն տեղում, էջ 82:

«Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» նշանաբանը Ա. Ջանյանի այս կարգի բանաստեղծություններում ընկալվում է որոշակի իմաստափոխությամբ: Նրա համոզմամբ՝ բանաստեղծ-գերմարդ հոգու թռիչքները գեղեցիկի բարձունքներում չի նշանակում հեռու լինել ժողովրդից, անմատույց լինել նրան: Գեղեցիկի պաշտամունքը իրեն ավելի է մոտեցնում ժողովրդին, քանի որ «ժողովուրդը ամենբարձր երգերի ոգին է, նրա ամբողջացած հույզը յուր ծոցից առաջացնում է անհասական թռիչք դեպի բարձունքները, և որ ես նրա վշտի արտադրած ուժն եմ, միշտ հնչուն ու մտածկոտ»³⁹:

Գրականության գեղարվեստականության իր պահանջով՝ Տերյանը ևս գեղեցիկն ընդունում էր իբրև բացարձակ արժեք: Այս կենտրոնական առանցքի շուրջն են ձևավորվում նրա քնարական աշխարհի բոլոր որոշիչները՝ սկսած բանաստեղծական տողի երաժշտական հնչողությունից, վերջացրած մարդկային հուզաշխարհի ամենաաննշան նրբերանգների քնարական բացահայտումներով: «Չկա գեղեցիկը՝ չկա գեղարվեստ» նշանաբանով էին ստեղծագործում նաև տերյանական դպրոցի հետևորդները, ինչպես նաև այդ դպրոցին այս կամ այն կերպ հարողները՝ յուրաքանչյուրն իր ունակությունների սահմաններում:

Ո՞րն է այդ «ազնվացնող առարկան», ըստ Ա. Ջանյանի: Պատասխանը գտնում ենք բերված բանաստեղծության առաջին քառատողում՝ «Ինքնատիպ գեղեցկությունը», որ քաշում է իր հետևորդներին դեպի «գեղարվեստի ծոցը»: Ըստ էության՝ գեղեցիկի պաշտամունքը որդեգրած այդ ուղեկից բանաստեղծների հավաքական վաստակով էլ ձևավորվում-շնչավորվում է ստեղծագործական այն մթնոլորտը, որ կոչվում է տերյանական դպրոց: Նորից հիշենք Տերյանի այն միտքը, թե գրական միջավայր ստեղծում են շարքային ստեղծագործողները, հանճարները ամփոփում, բարձրագույն ավարտին են հասցնում ժամանակի «ստիլը»:

Ջանյանի «Բացվող ծաղիկներ» ժողովածուն լույս է տեսել 1908 թ. Բաքվում: Գրքում բանաստեղծությունները ներկայացված են շարքերով, մի բան, որ գայիս էր 20-րդ դարի սկզբի ռուսական պոեզիայի փորձից և որ յուրացրել էր նաև Տերյանը: Շարքերը կրում են բնորոշ խորագրեր՝ «Կոհակերգ», «Հույզեր և տենչեր», «Թախիծ», «Գյուղական կյանք», «Մահվան սիմպոնիաներ», «Տիեզերական վիշտ», «Փակագծի մեջ»:

³⁹ Տե՛ս **Ջանյան Ա.**, Պատկերներ, Բաքու, 1907, էջ 16-27:

Այս խորագրերից արդեն կարելի է ամբողջական պատկերացում կազմել հեղինակի թեմատիկ հետաքրքրությունների, գաղափարների ու տրամադրությունների մասին:

Շարքերը իրենց բովանդակությամբ միատարր չեն: Բանաստեղծությունների մի մասը արծարծում է սոցիալական անհավասարության, հասարակ մարդու նյութական ու բարոյական գրկանքների թեման և կապվում է նախորդ շրջանի բանաստեղծական ավանդույթների հետ, թեև հեղինակն աշխատում է բանեցնել նոր բառաշար ու ոճ՝ օգտվելով սիմվոլիզմի փորձից: «Տիեզերական վիշտ» շարքն էլ ռոմանտիկական հին ընդվզումի ուշացած վերապրուկ է պարզապես: Մեր ուսումնասիրության հիմնախնդրի տեսակետից առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում հատկապես «Հույզեր և տենչեր», «Թախիծ», «Մահվան սիմպտոմներ» շարքերը:

Այս շարքերում, իհարկե, դժվար է նշմարել քնարական ապրումի որևէ հետևողականություն: Բանաստեղծական իրադրության որոշիչը մերթ ռոմանտիկական ընդվզումն է աշխարհի սխալ կառուցվածքի դեմ, բայց այդ ընդվզումը ոչ թե հույսի, այլ հուսահատության կոնիվ է.

Եվ թող լինի կոնիվ ու փոթորիկ այսուհետ,

Իմ հոգին այլևս չի թրթռում ապրելու հույսով,

Որովհետև նա գտնվում է մահվան հանգրվանի

մոտ⁴⁰:

Հեշտ է նկատել, որ ռոմանտիկական ըմբոստության հանրահայտ մոտիվն արդեն տեղի է տալիս մահվան բանաստեղծականացման նոր հովերի առջև:

Մերթ տիեզերական վիշտն է բացարձակացվում՝ իբրև գեղեցիկը նվաճելու ճանապարհ: Մի արձակ բանաստեղծության մեջ հեղինակը մտորում է. «Թող իմ ժողովուրդը ապրի միշտ ցավով, միշտ հիվանդ յուր տառապանքների հետ. հզոր ու ստեղծագործող սերը ցավից է սկիզբ առնում. վիշտը ազնվացնող է»⁴¹: Ակամա հիշում ես Վահան Տերյանի տողերը.

Ես տառապանքս բախտ եմ համարում,

Եվ ծիծաղում եմ ձեր բախտի վրա...

⁴⁰ Նույնը, էջ 78:

⁴¹ **Զանյան Ա.**, Բացվող ծաղիկներ, Բաքու, 1908, էջ 22:

Անկման երգն էր որ կը պոռթկար մեր սրտէն,
Մենք գերի էինք այն անմիտ պահանջին՝
Որ վեհութիւն չունէր յուր տեսակին մեջ:
Ու երգեցինք վայնասունով դատարկութիւնը
ստամոքսին
Որից միտքը բարձր էր, ու գաղտնիքներով լի՝
Եվ որ ուռած խոհերով բարձունքները կը դիմէր
Երազներուն մօտ⁴³:

Մարդկային ողբերգության խտացված պատկերով և հոգևոր վշտի խորին գիտակցությամբ այս բանաստեղծությունը մեր առջև բացում է տառապանքի այն աշխարհը, որ դեպի հոգևոր անկում է տանում:

Սակայն բանաստեղծը երազի ուխտավոր է և չի ուզում ենթարկվել կյանքի նյութական հարկադրանքին, որից հեռու է իդեալի բարձունքը: Հոգևոր կյանքի աղբյուրը նա որոնում է «Երազներուն մոտ»: Նա ձերբազատվում է իր նյութական մարմնեղեն գոյապատյանից և ձեռք է բերում «հոգու» վերերկրային բնույթ, որը տանում նրան դեպի երազային աշխարհ: Այլաբանորեն գրված այս տողերի մեջ մեր առջև հառնում է խորհրդապաշտ մարդը, իր իսկ Ջանյանի արտահայտությամբ ասած՝ Գերմարդը, որը նյութին կառչած աշխարհից նախընտրում է բարձր մտքի գաղտնիքներով լի երազային աշխարհը: Հենց միայն այս բանաստեղծությամբ էլ կարելի է պատկերացում կազմել այն խոր ազդեցության մասին, որ թողել էր խորհրդապաշտական գաղափարաբանությունը մտածող անհատի վրա: «Հենց այդ եմ երգում» վերնագրված շարքը իրականության մեջ մարդու՝ վերին խորհուրդները կրող բարձրագույն կատարելության հասնելու ձգտումն է, որն այնքան հարազատ էր ժամանակի փիլիսոփայական աշխարհընկալումներին:

Իհարկե, Ջանյանը, ինչպես և նրա նման շատերը այնպես էլ չկարողացան ստեղծել ժամանակի ոճն ու ոգին վավերացնող մնայուն բանաստեղծական արժեքներ: Նրանք մնացին տերյանական դպրոցի, եթե կարելի է ասել, մերձակայքում, և այսօր նրանց ստեղծագործությունը կարող է միայն տարբեր կողմերով նպաստել այդ դպրոցի ձևավորման ու կայացման ընթացքի սրամաքանությունը ճիշտ հասկանալուն:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 45-46:

Տերյանական դպրոցի կամ ընդհանրապես հայոց բանաստեղծության հետագա զարգացման վրա Տերյանի թողած ազդեցության մասին խոսելիս գրականագիտության մեջ սովորաբար նկատի են ունենում առավելապես տերյանական ոճի, բառապաշարի, պատկերամտածողության ձևական հատկանիշները: Սակայն տերյանական ոճը ամենից առաջ գեղագիտական աշխարհայացք է, արտաքին աշխարհի և մարդկային ներաշխարհի փոխկապակցության բանաստեղծական ընկալման ու պատկերման նոր ելակետ ու տեսանկյուն: Այնպես որ շատ դեպքերում այս կամ այն բանաստեղծի մոտ Տերյանի հետ արտաքին նմանություններ գրեթե չեն լինում, բայց իրականում այդ բանաստեղծը ստեղծագործական ազդակ այնուամենայնիվ ստացել է գեղարվեստական աշխարհաճանաչման ետտերյանական մթնոլորտից: Կարող են հանդիպել թեմաներ, մտքեր ու զգացումներ, որ գալիս են նախորդ շրջանից, բայց բանաստեղծական վերապրումի ու մեկնաբանության կերպը անմիջականորեն կապվում է նոր ժամանակների հետ:

Այս տեսակետից ուշադրության արժանի է Լևոն Աթաբեկյանի ստեղծագործությունը: Իբրև հայ բժիշկ-մտավորական, հասարակական գործիչ ու բանաստեղծ նա բավական հայտնի էր ժամանակի հասարակական և գրական շրջաններում: Նրա բանաստեղծությունների միակ ժողովածուն լույս է տեսել Բաքվում, 1913 թվականին և վերահրատարակվել 1970 թ. Երևանում Աշոտ Գրաշու առաջաբանով: «Լևոն Աթաբեկյանի պոեզիայի հիմնական հնչեղությունը ողբերգական քնարերգությունն է, փիլիսոփայական մտորումը, որի մեջ ապրում է, տառապում, հուսալքվում ու խիզախում 20-րդ դարի մարդը: Նրա վշտագին ու լուսաթաթախ լիրիկայում լսվում է ամբողջ մի սերնդի և՛ ճակատագրի հեկեկանքը, և՛ կիսապապանձ ձայների հոնոյունը, նրա որոնումների, կորուստների ու հայտնությունների եղերերգությունը»⁴⁴, – գրում է առաջաբանի հեղինակը:

Աթաբեկյանը աչքի է ընկնում կյանքի խոր փիլիսոփայական ընկալմամբ: Դա առանձնապես նկատելի է բանտային տպավորություններով գրված քառատող բանաստեղծություններում, որ բնույթով մոտենում են քառյակի ժանրին.

Ա՛խ, ամենս մենության մեջ ապրում ենք լոկ մեր
մտքեր,
Գեղ ու տգեղ, չար ու բարի, աշխարհի չափ մեծ
խոհեր...

⁴⁴ Աթաբեկյան Լ., Բանաստեղծություններ, 1970 թ., էջ 5:

Եվ ամենքս թպրտում ենք Ձևի անշող վանդակում,
Բրար հոգու հավետ կարոտ՝ թպրտում ենք ու

մեռնում...⁴⁵

Կամ

Տիեզերքը տոգորված է մի վիթխարի կարոտով,
Որին Ձևը կաշկանդել է շղթաներով պողպատե
Գեղարվեստը տիտանների գոռ պայքարն է Ձևի
դեմ,

Եվ գեղերգը շղթայագերծ ու թրթռուն մի կարոտ⁴⁶:

Այս երկու քառատողերում հետաքրքիր գուգորդումներով ու փոխներթափանցումներով ի հայտ են գալիս տարբեր գեղագիտական ու իմաստասիրական մշակույթների տարրեր: Առաջինը և հոգու և մարմնի հավերժական հակամարտության թեման է, որով բանաստեղծը կապվում է հայ միջնադարի և ընդհանրապես արևելյան իմաստասիրական մշակույթների հետ: Ձևը գոյի երևութական, նյութական կողմն է, որի կաշկանդումներից ձերբազատվելու և հոգևոր գոյության սահմանները նվաճելու մեծ նպատակին է ուղղված աշխարհի բոլոր մեծերի տիտանական կռիվը Ձևի դեմ:

Բայց ձևի և էության մասին բանաստեղծի խոհերը ակնհայտորեն կապված են նաև ժամանակակից մշակութային գիտակցության, մասնավորապես սիմվոլիստական երկու աշխարհների հետ: Այս ենթադրության օգտին է խոսում նաև տիեզերական կարոտի հիշատակումը, որն ըստ էության սիմվոլիստական անորոշ երազանքն է՝ այնկողմնային անհաս աշխարհի մասին:

Գրականության պատմաբաններն ու տեսաբանները սիմվոլիստական շարժումը բաժանում են երկու փուլի: Առաջինը ավագ սերնդի սիմվոլիստներն են, որոնց մոտ գերակշռում է ձևի պաշտամունքը: Ըստ Վեռլենի, Ռեմբոյի, Մալարմեի՝ բանաստեղծական ձևի կատարելությամբ միայն կարելի է հասնել իրերի էությանը, այսինքն՝ հոգու աշխարհի նվաճմանը: Այստեղից էլ՝ երաժշտության բացարձակացումը՝ իբրև արվեստների արվեստի կամ Մալարմեի հերմետիկ համակարգը:

⁴⁵ Աթաբեկյան Լ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 1970, էջ 21:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 27:

Միմվոլիստների երկրորդ՝ կրտսեր սերունդը արվեստում ձևի կատարելագործման հետ հիմնային արժեք էր վերագրում նաև բովանդակությանը: Այստեղից էլ նրանց շահագրգռությունը ժամանակի կենսական խնդիրներով: Այս սերնդի սիմվոլիստներն են, որ ըստ էության սիմվոլիզմի բովանդակության և էության կրողներն են: Տերյանը՝ իբրև հայ սիմվոլիստ, իր աշխարհայեցողությամբ և կենսափիլիսոփայությամբ պատկանում է սիմվոլիստների կրտսեր սերնդին, որ մերժում էր ավագ սերնդի միակողմանի ձևապաշտությունը, սակայն սիմվոլիստների առաջին սերնդից փոխառել էր երաժշտականության բացարձականացումը:

Այստեղից էլ սիմվոլիստական աշխարհայեցությունը որոշակի էլքեր էր բացում դեպի մշակութային ու իմաստասիրական այլ համակարգեր: Նորագույն բանաստեղծներից շատերը ինչ-որ տարերային մղումով սկսում են հետաքրքրվել Գյոթեով, Շոպենհաուերով, արևելյան միստիցիզմով, Նիցշեի գաղափարախոսությամբ: Հատկապես Նիցշեն նոր «մարդ տեսակի», այսինքն՝ գերմարդու մասին իր ուսմունքով գայթակղիչ էր մարդու կատարելությանը հետամուտ շատ նոր բանաստեղծների համար:

Լևոն Աթաբեկյանը այս վերջիններից է: Նա գերմանական համալսարաններում ուսումնասիրել էր սոցիոլոգիա, գեղագիտություն, բնագիտություն: Իբրև բազմակողմանիորեն զարգացած մտավորական՝ նա Հայաստանում իր ակտիվ հասարակական գործունեության ընթացքում անմիջապես կռահեց, որ «Մթնշաղի անուրջներից» հետո ծայր առած գրական-երիտասարդական շարժումը, որդեգրելով գեղագիտական նոր չափանիշներ ու կենսափիլիսոփայություն, հաստատելով գրական նոր սկզբունքներ, ոչ միայն չի հեռանում կյանքից, այլև ավելի է մոտենում իրականությանը՝ փորձելով արվեստի միջոցով բուն իրականության մեջ հասանելի դարձնել մարդկության դարավոր երազը՝ տիեզերքը «տոգորած» «վիթխարի կարոտը»: Այստեղից է գալիս Աթաբեկյանի բանաստեղծությունների ազատատենչ ոգին, կենսական ակտիվությունը: Բանաստեղծը հասկանում է, որ կյանքը անկումների և վերելքների տառապագին ճանապարհ է.

Ա՛խ դեռ որքան արցունքներ կան լացելու

Եվ դեռ որքան աղոթքներ կան ասելու

Քանի քանի աստվածներ կան դեռ անհայտ

Խարիստիկաններ՝ իսաչափայտից

Այսպիսի մտորումների իրական-կենսական հիմքը բավական ծանոթ է ինչպես հայ հին, այնպես էլ նոր ու նորագույն բանաստեղծական փորձից: Հիշենք թեկուզ Թումանյանի հայտնի քառյակը.

Բերանն արնոտ Մարդակերը էն անբան
Հազար դարում հազիվ դառավ Մարդասպան.
Ձեռքերն արնոտ գրնում է նա դեռ կամկար,
Ու հեռու է մինչև մարդը իր ճամփան:

Նորը բանաստեղծական ընկալման կերպն է ու արտահայտության ձեռագիրը: Մի կողմից՝ դեռ չլացված արցունքներ, մյուս կողմից՝ դեռ չասված աղոթքներ, մի կողմից՝ դեռևս անհայտ աստվածներ, մյուս կողմից՝ «խարխափումներ՝ խաչափայտից խաչափայտ»: Հակադրությունների այսպիսի բևեռացումները և դրանց բառային-խորհրդանշանային ու պատկերային ձևաբանությունը երևան են բերում բանաստեղծական մշակույթի նոր որակ, ուր արցունքն ու լացը խորհրդանշում են մարդ արարածի անկատարության հավերժական ցավը, չասված աղոթքը՝ կատարելության մշտական տենչը: Անհայտ աստվածները այն բաղձալի հանգրվաններն են, որ մարդկությունը նվաճելու է իր անվերջ առաջընթացի ճանապարհին: Եվ վերջապես՝ խաչափայտը մարդկային հարատևող տառապանքի խորհրդանիշն է: Իրականության բանաստեղծական ընկալման ու վերստեղծման նոր տիպաբանությունը որոշակիորեն տեսանելի է:

Դժգոհությունը կյանքի անկատարությունից բոլոր ժամանակներում էլ հուզել է բանաստեղծներին: Նրանցից ամեն մեկը այդ հուզումը բանաստեղծական ապրումի է վերածել յուրովի՝ իր անձնական նկարագրին, իր դավանած ուղղությանը, իր ժամանակի ոճամտածողությանը համապատասխան: Նույն հուզումը Աթաբեկյանի մոտ քնարական ապրումի կերպ է ստացել մի բնորոշ քառյակում.

Ես մոլորվել եմ մունջ տեսիլների այս քառսի մեջ...
Իմ գոյությունը դարձել է կարծես երազ ու տեսիլ...
Եվ չգիտեմ ես, մունջ տեսիլների այս քառսի մեջ
Ապրե՞լ եմ իրոք, թե կյանքի մասին երազ եմ

տեսել⁴⁸:

⁴⁷ Աթաբեկյան Լ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 1970, էջ 47:

Բանաստեղծական իրադրությունը ձևավորվում է երեք հիմնախարհիսիսների շուրջ՝ քառս, տեսիլ, երագ, որոնք կենտրոնական տեղ ունեն սիմվոլիզմի նշանային համակարգում և նոր շրջանի հայ բանաստեղծական գիտակցությանն էին փոխանցվում Տերյանի և տերյանական դպրոցի միջոցով: Գիտակցաբար, թե ենթագիտակցաբար՝ այդ դաշտի լարումներից է սնվում նաև Աթաբեկյանի բանաստեղծության քնարական մթնոլորտը: «Մունջ տեսիլների քառսի մեջ» ջնջվում է իրականության ու երագի, որ նույնն է թե տերյանական «ցնորքի» սահմանը: Ապրելը թվում է երագատեսություն կյանքի մասին, անհատը հայտնվում է իրական ու երագային աշխարհների սահմանագծին, որտեղ մի աշխարհից մյուսն անցնելու պատրանքը այլևս ոչ մի տրամաբանություն չունի, թելադրողը քառսն է: Բանաստեղծության իրական ենթատեքստը, այսինքն՝ առկա գոյավիճակի անհեթեթության մասին պատկերացումը ևս որոշակի հարասություն ունի աշխարհը՝ որպես «գարշահոտ բանտ» կամ աղտոտ ճահիճ սիմվոլիստական պատկերացումների հետ:

Աթաբեկյանի բանաստեղծություններում, ինչպես այդ տարիներին գրական առաջին քայլերն անող շատ բանաստեղծների մոտ, երագը կապվում է իդեալական աշխարհի հավերժական տեսիլի հետ, որ հասանելի է միայն մտքի և ոգու բարձունքներում ապրող ընտրյալ հոգիներին: Բանաստեղծն այդ գաղափարը հաճախ արտահայտում է պարզ անմիջականությամբ, առանց խորհրդանշական կամ այլաբանական պայմանականությունների: Ահա բնորոշ մի բանաստեղծություն.

Դարեր ու դարեր ժողովուրդը հեզ փորփորել է մունջ
ցեխոտ կեղևը գորշ հողագնդի.

Մենք, կույր դիպվածի ընտրյալներս մեղկ,
շնչել ենք օդը լույս բարձունքների դարեր ու դարեր:

Դարեր շարունակ ժողովուրդը մութ երկրպագել է
գայրացկոտ ու բութ իր աստվածներին,

Մենք, դիպվածական իմաստուններս, արեգակների
ընթացքն ենք դիտել դարեր շարունակ:

Դարերից ի վեր ժողովուրդը բիրտ ճանաչել է սոսկ
վայելքը աղտոտ գրկախառնության,

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 41:

Մենք, նուրբ վայելքի սիրահարներս, կնոջ գեղության
օրհներգն ենք հյուսել դարերից ի վեր:
Դարերից ի վեր տափարակի մեջ վառվող մումերի
և բուրվառների ծուխը հեղձուցիչ,
Թունոտ գոլորշին ժողովրդական քրտնքի, արյան,
որ կուտակվել են դարերից ի վեր,
Սողում են հիմա դեպի լեռները՝ խեղդելու համար
երկնակարկառ մեր մարմարեղեն
Պալատների մեջ, այս երկնակարկառ բարձունքի վրա,
որտեղ ապրել ենք դարերից ի վեր...⁴⁹

Բանաստեղծ-ամբոխ ծանոթ ռոմանտիկական հակադրությունը որոշակի իմաստափոխության է ենթարկվել՝ մոտենալով այնկողմնային աշխարհին հաղորդակից արվեստագետ ընտրյալ անհատի սիմվոլիստական իդեալին: Նոր ժամանակների մտավորական հայեցակետից դիտված՝ այդ հակադրությունը ձեռք է բերում կեցության հավիտենական օրենքի արժեք՝ միաժամանակ դրսևորվելով մարդկային առօրյա հարաբերություններում: Բոլոր ժամանակներում էլ իմաստունների ծնունդը դիպվածական է, այսինքն՝ ենթակա չէ որևէ օրինաչափության, միաժամանակ ծագում է կյանքի անհրաժեշտությունից: «Գորշ հողագնդի ցեխոտ կեղևը» փորփրոդ, հավերժորեն հողին կպած մարդկային գոյությունը անհաղորդ է ընտրյալների վերին աշխարհին: Այս պատկերացումը որոշակի շփման եզրեր ունի սիմվոլիստական հերմետիկ գեղագիտության հետ:

Բանաստեղծությունն իր հուզական-պատկերային բնութագրով հակադրման և բացասման միջոցով բաղդատում է ընտրյալ անհատի և հասարակ ժողովրդի արժեքային համակարգերը: «Կույր դիպվածի» ընտրյալները բարձունքում են: Նրանց համար տեսանելի են ներքևի աշխարհի անցուդարձերը. մութի և սոգիտության մեջ խարխափող ժողովուրդ են տեսնում՝ ընկղմված իրենց սին հավատալիքների մեջ: Մինչդեռ հոգևոր անգիտության մեջ խարխափող այդ մութ զանգվածի համար անտեսանելի ու անհաս է ընտրյալների վերին աշխարհը: Այդ հիմնային տարբերությունը բանաստեղծը տեղափոխում է առօրյա կյանքային հարթություն: Ընտրյալ իմաստունները արեգակների ընթացքն են դիտում, մինչդեռ «ժողովուրդը մութ երկրպագել է զայրացկոտ ու բութ իր

⁴⁹ Աթաբեկյան Լ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 1970, էջ 29-30:

աստվածներին», «ժողովուրդը բիրտ» ճանաչել է միայն «վայելքը աղտոտ գրկախառնության», մինչդեռ ընտրյալները դարեր շարունակ «կնոջ գեղության օրհներգն են հյուսել...» Մի կողմից սիրո ու կանացիության սիմվոլիստական էսթետացում, մյուս կողմից ժողովուրդ կոչվող մարդկային զանգված, որ դարեր կուտակված քրտինքի ու արյան «թունոտ գոլորշիով» գալիս է կործանելու ընտրյալների երանելի աշխարհը՝ իր մարմարյա պալատներով: Սա անկասկած արձագանքն է 20-րդ դարասկզբին ծայր առած սոցիալական շարժումների, որ վերջիվերջո պիտի հանգեցնեին աշխարհը վերափոխող աննախադեպ հեղաշրջումների...

Լևոն Աթաբեկյանն ըստ էության բարձրացնում էր հասարակության մեջ մտավորական անհատի, ընդհանրապես մտավորականության դերի վերանայման խնդիրը, որին այքան մեծ նշանակություն էր տալիս Տերյանը իր հայտնի զեկուցման մեջ և «Հոգևոր Հայաստան» հոդվածում: Տերյանին են պատկանում հետևյալ նշանավոր խոսքերը. «Մի Ռաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես ասպետներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ են, քան նրանք, որ կովի դաշտում են զոհաբերում իրանց կյանքը»⁵⁰: Աթաբեկյանի բանաստեղծության քնարական հերոսը մտավորականի այդ իդեալ տիպն է, որ ինչքան էլ իր հոգևոր աշխարհով բարձր է առօրյա կյանքի մանր շահախնդրություններից, ճգնաժամային պահերին միշտ կյանքի հետ է, ժողովրդի կողքին: «Ամենքը, – գրում է նա, – պարտավոր են իրենց լուրման մտցնելու ընդհանուր գործի մեջ: Մոմենտը լուրջ է և պահանջում է մեզնից մեր բոլոր հոգեկան և ֆիզիքական կարողությունների մաքսիմալ լարումը: Մեկը պետք է տա իր մտքի կորովը, իսկ մյուսը իր գրչի ընդունակությունը, մի երրորդը իր ֆիզիքական ուժը, փրկելու համար աշխատավոր ժողովրդի ֆիզիքական գոյութիւնը վերահաս վտանգից: Հարուստից պետք է առնենք նրա կապիտալը՝ սրբազան բռնութեան իրաւունքով, ժողովրդի ծով կարիքների համար, և բժիշկ թէ փաստաբան, արվեստագետ թէ գրականագետ, ամենքը, ամբողջ ինտելիգենցիան պիտի լարեն բոլոր իրենց ուժերը, պիտի ցուցահանեն բոլոր իրենց էներգիայի մաքսիմումը, որպեսզի իրավունք ունենան ասելու, որ իրենց պարտականությունը ամենայն բարեխղճութեամբ կատարեցին ժողովրդի առաջ»⁵¹:

⁵⁰ **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, 1975, էջ 116:

⁵¹ **Տերտերեան Ա.**, Լևոն Աթաբեկեանը, էջ 79-80:

Ժամանակակիցները Աթաբեկյանին ճանաչել ու գնահատել են հենց որպես այդպիսի մտավորականի, «... Նա ինտելիգենտ էր բառիս բուն նշանակությամբ,- գրում է Ա. Տերտերյանը,- և ներկայացուցիչն էր հայ ինտելիգենցիայի այն իմաստով, ինչ իմաստով հասկացում է սոցիալ-հեղափոխ. մտածողութեան մեջ:

... Ինտելիգենտը անհաշտ թշնամի է այն ամենի, ինչ որ արգելք է հանդիսանում անհատի ազատ, բազմակողմանի և ներդաշնակ զարգացման առաջ: Ինտելիգենտը կատարյալ հակադրությունն է քաղքենի մարդու, մեշչանինի, ինչպես ռուսներն են ասում և ֆիլիստերի՝ ինչպես գերմանացիներն են ասում»⁵²:

Տերյանական դպրոցին հարող և հենց այդ դպրոցի ներսում ձևավորված ստեղծագործողները, իրոք, նաև ակտիվ քաղաքացիներ էին: Նրանցից շատերը երկրի ու ժողովրդի համար այդ ծանր, օրհասական տարիներին իրենց կյանքը տվեցին ժողովրդի փրկության համար: Դրանցից էր նաև Լևոն Աթաբեկյանը:

Տերյանական դպրոցի շրջանակներում մի առանձին խումբ են կազմում այն բանաստեղծները, որոնք հրապարակ են եկել «Մթնշաղի անուրջներից» հետո: Դրանք մեծ մասամբ նմանակողներ են, ճիզեր են անում ձերբազատվելու այդ հրաշագործ գրքույկի կաշուն հմայքներից, Տերյանի բացած լայն ճանապարհի մեջ գտնել սեփական արահետը, բայց դա նրանց քիչ է հաջողվում:

Անդրադառնանք դրանցից միայն երկուսին:

1911 թ. Սամսոն Մովսիսյանի հեղինակությամբ Ալլեքսանդրապոլում լույս է տեսնում բանաստեղծությունների մի ժողովածու «Մրմունջներ, Ա. գիրք» բնորոշ խորագրով:

Ժողովածուի բանաստեղծությունները սկզբից մինչև վերջ տերյանական ոճի ու քնարական ապրումների տիրական դրոշմն են կրում՝ հաճախ պարզ նմանակման աստիճանի:

Բազմաթիվ օրինակներից միայն մեկը.

Աղմուկը լռեց, ստվերներն ընկան,

Մութի դիցուհին վարսերը փռեց.

Իմ երազների լույսերը հանգան,

Իմ լույսի ցնորք Աստղիկ դու ուր ես...⁵³

⁵² **Տերտերյան Ա.**, Լևոն Աթաբեկյանը, Բագու, 1918, էջ 74-75:

⁵³ **Մովսիսյան Ա.**, «Մրմունջներ», Ա գիրք, Ալեքսանդրապոլ, 1911, էջ 63:

Տերյանական բառապաշարի, պատկերային համակարգի, տողի հնչողության նմանությունն ակնհայտ է: Աստղիկ դիցուհին, ում անվան հիշատակումով քանաստեղծն ուզում է քնարական պահի մեջ ինչ-որ ինքնություն երանգ մտցնել, ըստ էության Տերյանի «Հրաշք աղջիկն» է:

Մովսիսյանի քանաստեղծություններում հաճախ հայտնվում է նաև քրոջ տեսիլը՝ որպես կանացիության սփոփիչ խորհուրդ, որ նույնպես Տերյանի քնարական հայտնագործությունն էր: Ահա մի օրինակ.

Մի գաղտնի ցավ է սրտումս բուն դրել
Մի ծանոթ վիշտ է իմ կուրծքը մաշում,
Իմ մեջ երագուն մի լույս է մեռել
Մուլար ու հիվանդ շրջում եմ, շրջում...
Անուրջի նման ինձ երևեցար
Ճամբիս գունակերպ երագ ցանեցիր
Քրոջ պես անուշ սրտիս մոտեցար,
Քրոջ պես քնքուշ ինձ փայփայեցիր⁵⁴:

Քրոջ քնարական ուրվապատկերը իր շուրջն ստեղծում է սիրո, քնքշանքի, նվիրվածության այն հզոր հուզական դաշտը, որ Տերյանի քնարերգության հիմնական սնուցիչներից է: Այդ դաշտի շրջանակներում է փորձում հաստատել իր քանաստեղծական ներշնչանքի խարիսխները նաև Մովսիսյանը:

Մովսիսյանի քանաստեղծություններում, տարբեր քնարական իրադրությունների մեջ հաճախ կազմակերպիչ գործոնի դեր է ստանձնում ժամանակի քանաստեղծական գիտակցության մեջ արմատացած երազի պատկերը.

Կարոտ կանչս անարձագանք մահացավ,
Միրոս ճմլեց վիատության մի պաղ ցավ,
Ղողանջումներ անհայտ, տխուր ու գուժկան,
Երագնե՛րս, երագներս էլ չկան...⁵⁵

Երազի կորուստը՝ իբրև արժեքային համակարգի կորուստ քանաստեղծական պատկեր է դառնում գուժկան ղողանջումների տխուր արձագանքով: Տերյանական աշ-

⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 62:

⁵⁵ **Մովսիսյան Ս.**, «Մրմունջներ», Ա գիրք, Ալլեքսանդրապոլ, 1911, էջ 82:

խարհում ևս երազի կորուստը անհատի բոլոր կենսական հիմնախարհիսների կորուստ է նշանակում:

Երազի վերադարձը Մովսիսյանի բանաստեղծություններում հաճախ կապվում է կանացիության խորհրդանշանի հետ, ինչպես Տերյանի մոտ:

Քնքուշ երազով պաճուճիր հոգիս
Նստիր մահճիս մոտ ու տխուր երգիր
Մազերդ փռիր հոգնատանջ կրծքիս
Ու մեղմ փայփայիր սիրտս տարագիր ...⁵⁶, - գրում է Տերյանը:

Դու եկել էիր երազով կրկին
Դու ժպտում էիր էլի այնպես հեզ
Քնքուշ մազերդ փռել իմ դեմքին,
Փայփայում էիր սիրտս բոցակեզ⁵⁷, - արձագանքում է նրան Մովսիսյանը:

Տերյանական երազային քառատողի պարզ տարբերակներից մեկն է այս բանաստեղծությունը, որի նմանները հանդիպում ենք տերյանական դպրոցի ուրիշ շատ հետևորդների մոտ:

Պետք է նկատել, որ տերյանական տողերի նմանակումները, ինչպես նաև ինքնուրույնության սակավաթիվ հաջողված փորձերը, այսպես թե այնպես նշանակում էին սկզբունքային հրաժարում նախորդ շրջանի «հռետորական» բանաստեղծության մտածողությունից և նոր ոճի ու մտածողության յուրացման ձգտում: Այդ նոր հեղինակները, ամեն մեկը յուրովի, հանդես էին գալիս իբրև հայկական սիմվոլիզմի ներկայացուցիչներ:

Գրեթե բոլոր հայ սիմվոլիստների մոտ երազը՝ իր բոլոր դրսևորումներով, դառնում է այն կենտրոնաձիգ կիզակետը, որի շուրջն համախմբվում և բանաստեղծական իրադրություն են ձևավորում միտքը, հույզը, զգացումը, ձևն ու իմաստը: Բոլոր դեպքերում նրանք հաճախ կամա թե ակամա տրվում են տերյանական տողի մեղմահունչ երաժշտության գայթակղությանը:

«Երազն»՝ իբրև սիմվոլ, իր մեջ կրում է միստիկական գաղտնիքի բացահայտման խորհուրդը. քնել և մորփեռայան երազների մեջ վերագտնել գեղեցիկը, որ նույնն է թե

⁵⁶ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 49:

⁵⁷ Մովսիսյան Ս., նույն տեղում, էջ 75:

կյանքը իր երկաշխարհային սահմանագծի վրա՝ քուն այս աշխարհում և քնի մեջ արթնացում՝ այն աշխարհում: Սա այն ինտուիտիվ արթնացումն է, ուր մտածողը մահվան նկատմամբ վախը տեղափոխում է երազ և հաղթահարում այն՝ սրանով անցնելով վերերկրային աստիճանակարգով: Միմվոլիստ բանաստեղծը սուկ երազատեսից տարբերվում է իր իմացական դաշտով. նա երազն ընկալում է իբրև միաստիկական գործողություն՝ պայմանավորված իր աներևույթ կապի հետ երկնքում և ըստ այդմ տալիս նրան հոգևոր իմացական արժեք: Այդ իսկ պատճառով սիմվոլիզմը շատ ժամանակ ընկալվում էր իբրև ոչ միայն գրական ուղղություն, այլև իբրև հոգևոր-ինտելեկտուալ աշխարհ-ընկալման նոր ճանապարհ կամ գաղափարախոսություն: Եվ նույն պատճառով երբեմն սիմվոլիզմը տարբեր բանաստեղծների մոտ, տարբեր մոտեցումներով է հանդես գալիս՝ կախված կենսափիլիսոփայական երանգավորումից, արժեքային համակարգից, մինչև նույն ժամանակ նրանք գրեթե բոլորն էլ կրում են Նիցշեական «տառապանքի էքստազների» բանաստեղծական էմանացիաների թույլ և ուժեղ արտահայտումներ, որոնք իրենց հետ բերում են նաև աղերսներ զանազան դավանաբանական եզրույթների հետ:

Այս ընդհանուր համապատկերի մեջ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Տերյանի ժամանակակից և նրա դպրոցի հետևորդ մի ուրիշ բանաստեղծ՝ Միսակ Հովհաննիսյանը:

Նրա առաջին ժողովածուն՝ «Վշտի ցողեր» վերնագրով, լույս է տեսնում «Մթնշաղի անուրջներից» անմիջապես հետո՝ 1909 թ. Վաղարշապատում: Ժողովածուի համար իբրև բնաբան բերված է Իսահակյանի հայտնի քառատողը.

Ցաված սիրտըս երգեր հյուսեց.

Երգեց անուշ ու տխուր,

Վիշտըս հավկեց, արցունք հոսեց,

Վճիտ, ինչպես ջինջ աղբյուր:

Ժողովածուի բոլոր բանաստեղծությունները, իրոք, վշտոտ սիրո երգեր են՝ գրված Իսահակյանի ակնհայտ ազդեցության տակ:

Հինգ տարի հետո՝ 1914 թ., լույս է տեսնում նրա բանաստեղծությունների երրորդ ժողովածուն՝ դարձյալ «Մրմունջներ» խորագրով:

Նոր ժողովածուի արձակ և չափածո բանաստեղծություններն արդեն նոր որակ են՝ իհարկե, ոչ այնքան գեղարվեստական մակարդակով, որքան նոր զգացումներով ու

մտածողությամբ: Տերյանական դպրոցն արդեն բուն ձևավորման ընթացքի մեջ էր, և այս նոր բանաստեղծը չէր կարող չենթարկվել ընդհանուր մթնոլորտի տրամադրություններին:

Արձակ բանաստեղծություններից մեկը կրում է «Երագներս» խորագիրը և բնորոշում է ժողովածուի ընդհանուր տրամադրվածությունը: Ահա մի հատված.

«Երագներ՛ր... երագներ... փակեցեք իմ աչքերը, ինձ տարեք անուրջների սուերներով, մենակ, գաղտնի կեանքից և իրականությունից: Դեպի հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, մի նոր աշխարհ: Մի նոր երագ կեանք... որտեղ սերն ու վարդն է բուրում: Ապա ամեն ի՛նչ.– թոշնեց, թառամեց կեանքս, չքացան երագներըս... ընկա յաղթանակւած... մի կախարդական ձայն է հասնում ականջիս մի ցնորային շշնջին... մահու և երագների տխուր մեղեդին է այդ:

Ա՛խ իմ կեանքս, ա՛խ իմ երագներս...»⁵⁸

Այստեղ նկատելի է մի երևույթ, որ գրեթե ընդհանրական գիծ է տերյանական դպրոցի հատկապես նմանակող հետևորդների համար: Նրանց բանաստեղծություններում հաճախ իրար են խառնվում տարբեր գեղագիտական համակարգերից եկող տարրեր: Ռոմանտիկական փախուստը իրականությունից միահյուսված է սիմվոլիստական երագի, մահվան էսթետացման, երկու աշխարհների խորհրդավոր կապի հետ: Խոսքը գնում է երագների, սիրո, կյանքի կախարդական շրջապտույտի մասին, որտեղ բանաստեղծը մի երագից տեղափոխվում է մի ուրիշ երագային աշխարհ, ուր նույնանում են մահն ու երագը: Երագների կորստին հետևում է և հեռավոր եզերքներից հասնող «ցնորային շշնջունը», որ խորհրդանշում է սիմվոլիստական երկու աշխարհների փոխկանչը:

Հեռավոր անհաս այդ եզերքների հետ է կապվում նաև Տերյանի “լուսե երագը”.

Հեռու ես, անհաս իմ լուսե երագ

Բայց քեզ է սիրտըս փայփայում թաքուն,

Փոված է լույսըդ շուրջըս և վրաս,

Անհուն աշխարհում և իմ հեզ հոգում... ⁵⁹

⁵⁸ **Հովհաննիսեան Մ.**, Մրմունջներ, Վաղարշապատ, 1914, էջ 32:

⁵⁹ **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 80:

Այդ «լուսե երազի» կանչին է ունկնդիր նաև Հովհաննիսյանը, ինչպես ամեն բանաստեղծ, որ հայտնվում է տերյանական դպրոցի ոլորտներում.

Հնչում է ձայնը և դյուրում հոգիս
Ու ես լուռ պառկած ունկ եմ դնում
Ու թռա հանկարծ, անձև տենչանքով
Դեպի այն ձայնը, քայլում եմ, քայլում⁶⁰:

«Անձև տենչերի» հիշտակումը խոսում է սիմվոլիստական պատկերի անորոշության մասին: Անորոշ տենչերի ու ձայների մեջ մոլորված բանաստեղծը անհույս քայլում է գետափին՝ անհայտ ձայնին ունկնդիր, առաջնորդ ունենալով հոգու անվերապահ մղումը դեպի անհայտը, որ գուցե իր սեփական սրտի չորոշակիացված գաղտնիքն է կամ չձևավորված անձև տենչանքը: Հույզը ափուրբերան լցրել է բանաստեղծի վիրավոր սիրտը, որով նա պիտի ճանապարհ գտնի դեպի կյանք: Սա տերյանական մաքուր լիրիկայի նմուշ է, որ թեև չի փայլում իր կատարողականով, բայց բնորոշ է իր զուտ հուզական տարերքով: «Անձև», «դյուրիչ ձայն» բառերը քաղված են տերյանական բառապաշարից և մեկ անգամ չէ, որ հանդիպում են Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում:

Մի ուրիշ օրինակ.

Եվ կյանքի մռայլը մուրթ անապատում
Ոչինչ չենք տեսնի – չոր և ամայի
Երագում ենք մենք՝ երագ աշխարհում
Իսկ կյանքի վերա թող սև բուն վայի⁶¹:

Եթե կյանքը մուրթ անապատ է, ու սև բուն վայում է նրա վրա, ապա բանաստեղծ հոգիների համար պատսպարվելու միայն մի եզերք կա՝ երագը՝ «Երագում ենք մենք երագ աշխարհում»: «Երագի» նշանակության բացարձակ արժևորումը հին ռոմանտիկական ծագում ունի, բայց այս դեպքում ուղղակիորեն գալիս է սիմվոլիստական ավանդույթից:

Իհարկե, սիմվոլիստական ուղղությունը, առնվազն ռուսական տարբերակով, անձանոթ չէր բանաստեղծների այս նոր սերնդին: Բայց որ այդ ուղղությունը շատ կողմերով պետք է կանխորոշեր նաև հայոց նոր շրջանի բանաստեղծության ոճի ու

⁶⁰ **Հովհաննիսյան Մ.**, Մրմունջներ, Վաղարշապատ, 1914, էջ 27:

⁶¹ Նույն տեղում, էջ 8:

մտածողության կերպը,- այս իրողությանը նրանք հասու պիտի դառնային միայն «Մթնշաղի անուրջներից» հետո ծայր առած գեղագիտական շարժման մթնոլորտում:

Գրական այն մթնոլորտը, որ ձևավորվեց Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներից» հետո, մի կարևոր առանձնահատկություն ուներ: Անշուշտ, այդ մթնոլորտը լիցքավորվում էր գլխավորապես սիմվոլիզմից եկող խթանիչներով, որոնց աղբյուրը Տերյանի քնարական աշխարհն էր: Բայց Տերյանը սիմվոլիստ էր յուրովի: Նրա հողվածներում, նամակներում, այլ գրություններում այդ ուղղության բնութագրումներ կամ գնահատականներ, գրեթե չեն հանդիպում, բացառությամբ իր հայտնի զեկուցման մեջ արված մի դիտողության այն մասին, թե ժամանակակից եվրոպական կրթություն ստացած ինտելիգենտի համար Շահագլիզի, Պատկանյանի, Աղայանի, Պռոշյանի, Բաֆֆու չափի հեռու և օտար է եվրոպական և ռուս սիմվոլիստների հին սերունդը. «Պշիբիշևսկին արդեն վաղուց մոռացված հեղինակ է, Բայլմոնտը՝ ձանձրալի, Մետեոլինգը, Վյաչ. Իվանովը – չոր ու գիտուն. Սոլոգուբը ոչ գուցե այնքան հիվանդոտ ու ցավագին, որքան ինքն է՝ ընթերցողը»⁶²: Տերյանը, ինչպես արդեն նկատել ենք, կապված էր սիմվոլիստների երկրորդ սերնդի հետ, այլ կերպ ասած՝ այդ հոսանքի գոյատևման այն շրջանի հետ, որ բնութագրվում է նաև որպես քայքայման ու մահացման շրջան: Սա նշանակում է, որ տերյանական սիմվոլիզմը անվերապահորեն փակ համակարգ չէր, այսինքն՝ այդ համակարգում հայտնված սկսնակների համար միշտ էլ բաց դռներ կային դեպի այլ ուղղություններ: Փոքր ստեղծագործական կարողություններով օժտված սկսնակներից շատերը այնպես էլ չէին կարողանում օգտվել այդ ելքերից: Իսկ որոշակի գրական ձիրքի տեր սկսնակները, մկրտվելով տերյանական դպրոցում, հետագայում հնարավորություն էին ստանում իրենց դրսևորելու նաև ստեղծագործական այլ ոլորտներում:

Այս վերջիններից է Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանը (1892-1937): Ծնվել է Ալեքսանդրապոլում: Բարձրագույն կրթություն է ստացել Մոսկվայի առևտրական ինստիտուտում: Միաժամանակ հաճախել է համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետի դասախոսություններին: Իբրև բոլշևիկյան կուսակցության անդամ՝ զբաղվել է ակտիվ քաղաքական գործունեությամբ: Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելուց հետո կուսակցական աշխատանք է կատարել Երևանում և Թբիլիսիում: 1924-ին տե-

⁶² Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 2, էջ 245-246:

դափռվում և հաստատվում է Մոսկվայում: Հոդվածներով հանդես է եկել “Красный архив”, “Знамя”, “Звезда” և այլ պարբերականներում:

Բանաստեղծություններ սկսել է գրել 10-ական թվականների սկզբից, երբ գրական մթնոլորտը ամբողջապես շնչում էր Տերյանով: Պատահական չէ, որ նրա միակ ժողովածուն, որ լույս է տեսնում 1912 թ., կրում է «Աշնուտ» բնորոշ խորագիրը: Բանաստեղծությունների վրա զգալի է ոչ միայն Տերյանի, այլև ռուս սիմվոլիստների, հատկապես Ալեքսանդր Բլոկի և Կոստանդին Բալմոնտի ազդեցությունը: Բոլոր դեպքերում, սակայն, գերիշխողը 10-ական թվականներին հայ մտավորական երիտասարդության շրջանում տիրող տրամադրություններն ու խոհերն են: Հատկանշական է, որ Տեր-Մարտիրոսյանի ժողովածուն ևս, ինչպես Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», սկսվում է «Տխրություն» խորագիրը կրող բանաստեղծությամբ.

Անհայտության մեջ ընկնող աստղի պես
Օրերը չունին սկիզբ ու վախճան,
Նամակների պես, որ չհասան քեզ,
Հայացքների պես, որ քեզ չտեսան...

Այս վիշտը արդյոք ո՞վ է մորմոքում –
Մուլում է քամին դատարկ դաշտերում...
Խենթ ավստսումը ցավ է բորբոքում,
Եղեզը այս խեղճ, մենակ, երազուն...

Հասկերը վիատ մրմնջում են լուռ,
Խուրձերն են տխրում մոռացված ու խեղճ.
Խոսքերը վիատ, չասված ու տխուր
Տարուբերվում են անհայտության մեջ...⁶³

Ընդհանուր տրամադրությունը իրոք տերյանական է: Պատկերամտածողությունը ևս հիշեցնում է Տերյանի բնաստեղծական լեզվաշխարհը՝ ընկնող աստղեր, մորմոքող վիշտ, արձակ դաշտեր, երազուն եղեզ, վիատ մրմնջ, անհայտություն և այլն: Տարբերությունն այն է, որ եթե Տերյանի բանաստեղծության մեջ խորագրից բացի ոչ մի

⁶³ Գ. Աֆրիկյան և ուրիշներ, Երեք քնար, 1963, էջ 158:

տեղ չի հանդիպում տխրություն բառը, որի խորհրդանիշը գունատ աղջիկն է, ապա այստեղ տխրությունը առարկայորեն իրական զգացում է, որով համակված է ու շնչում է ողջ բնությունը: Բնությունը և մարդկային ներաշխարհը լուռ հաղորդակցության մեջ են, երկուսն էլ մոռմոքում են անհայտության ու անորոշության ցավով՝ նամակներ, որ չեն հասել, հայացքներ, որ չեն տեսել, հասկերի վիատ մրմունջ և այլն: Միմյուրյապես մշակույթի հետ ընդհանրություններն ակնհայտ են:

Անանուն տխրության այս մոտիվը գործառում է Տեր-Մարտիրոսյանի՝ նաև 1914-1915 թթ. ընթացքում գրած բանաստեղծություններում: Բայց զգացմունքի շեշտադրությունը փոխվում է: Հոգու խռովքը ծագում է բնորոշ մի հակադրությունից. զվարթ, արևով ու կյանքով լի աշխարհ, որ միաժամանակ խորթ ու անարդար է երևում բանաստեղծի տխուր հոգու ներքին տեսողությանը.

Ա՛խ, այս կյանքը միշտ այսպես խորթ ու անարդար ու
զվարթ,

Երկինքնե՛րը, երկինքնե՛րը հրավառ ու լուսազարդ,

Արևնե՛րը, արևնե՛րը լայն ու խոր,

Ու աշխարհը բազմագո՛յն ու հեռավո՛ր...

Տեր-Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում մթին տարակույսների, անհայտի հանդեպ երկյուղի ու տագնապի զգացումները հաճախ տեղի են տալիս զվարթ ու կենսահաստատ տրամադրությունների առջև: Դրանք մեծ մասամբ սիրո երգեր են: Սակայն, ինչպես արձանագրում է նաև գրականության պատմությունը, Տեր-Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում «սերը սիմվոլիկ նշանակություն ունի. բանաստեղծի սիրած էակը սովորական կին չէ, այլ խորհրդավոր մի գորություն, որի հպումից լուսավորվում է աշխարհը»⁶⁴: Տխրությունը, որ այս երգերում էլ անբաժան է քնարական տրամադրությունից, երանգափոխվում է, «լույսերից է հյուսված»: Սա տերյանական «ուրախագին թախիժն» է, որ աստիճանաբար փոխում է բանաստեղծի քնարական ապրումների տոնայնությունը: Ահա 1915-ին գրված սիրային մի բանաստեղծություն.

Քո խելառ խոսքերի արձագանքը հնչեղ

Դեռ դողում է օդում այս օտար,

Կարծես թե լինում ես և այնտեղ, և այստեղ,

⁶⁴ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Երևան, 1979, էջ 606:

Կարծես թե լուծվում ես բազմատարր...

Եվ հիմա քո խոսքերն են հնչում ամենուր՝

Աշխարհում, երկնքում, երգերում.

Հնչում են ինչպես երգ, վառվում են ինչպես հուր,

Ու անդարձ և անգուսպ են գերում,

Ու երգում է արդեն քեզ աշխարհը հանուր

Իմ բոլոր երգերում...⁶⁵

Օտար օդում դողացող արձագանք, գոյի մարմնեղեն էության տարրալուծում անորոշ տարածության ու ժամանակի մեջ,- բանաստեղծության սկզբի այս պատկերները դեռ պահպանում են կապը տերյանական աշխարհի հետ: Շարունակության մեջ պատկերային համակարգը այլ որակ է ձեռք բերում. խոսքերը հնչում են իբրև երգ, «վառվում են ինչպես հուր», անհատի ներաշխարհի սահմաններն ընդարձակվում են, ներանձնացած հոգու փոխարեն աշխարհն է երգում... Այս նոր քնարական իրադրությունը արդեն կապվում է չարենցյան աշխարհի հետ:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Տեր-Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում հայտնվում է հայրենիքի թեման՝ ժամանակի համար բնորոշ տազնապալի մտորումներով: Իսկ հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո բանաստեղծը հայտնվում է քաղաքական իրադարձությունների հորձանուտում և զրեթե դարձնում է ստեղծագործելուց: Երգի կարոտը երբեմն արթնանում է նրա մեջ.

Իմ նոր երգերս քո նոր թափի դեմ

Դեռ հնչելու է նախկին կորովով,

Նորից բախտավոր, անհոգ, ժպտադեմ

Երգելու համար, կռվելու համար...

Քեզ կոչ պիտ անեն երգերս հզոր,

Քեզ պիտի կանչեն դեպի մի արդար,

Դեպի մի վսեմ, մեծ հաշվեհարդար:

⁶⁵ Աֆրիկյան Գ. և ուրիշներ, Երեք քնար, Երևան, 1963, էջ 187:

Բայց ստեղծագործական նախկին կորովը այլևս չվերադարձավ, որի մասին ավստասանքով են գրում նրա երբեմնի գրչակից ընկերները: Նրան նվիրած մի տրիոլետում Չարենցը ցավով գրում է.

Թող Գյումրին սպասե, երկար ու երկար,
Որ դառնա սիրասուն իր պոետը,
Բայց անցավ նա ինչպես թռչող նետը,
Թող Գյումրին սպասե երկար ու երկար...

Քաղաքական-կուսակցական գործունեությունը Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանին թույլ չտվեց լիովին բացահայտել իր նշանակալից ստեղծագործական կարողությունները: Բայց եղան նաև այնպիսիները, որոնք, ստեղծագործական մկրտություն ստանալով տերյանական դպրոցում, հասարակական-քաղաքական նոր պայմաններում շարունակեցին մնալ գրական կյանքի կենտրոնում և զարգացնել իրենց ստեղծագործական հնարավորությունները՝ ժամանակի առաջադրած գեղագիտական նոր պահանջներին համապատասխան: Դրանցից մեկն է Ազատ Վշտունին:

Վշտունու ստեղծագործական առաջին քայլերն ընթացել են բավական անսովոր պայմաններում: Ծնվել է Վանում: Միջնակարգ կրթությունն ստացել է Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում: Այնուհետև մեկնում է Փարիզ: Ուսումը շարունակելու այլ հնարավորություն չունենալով՝ ցերեկն աշխատում է, երեկոյան հաճախում Սորբոնի համալսարանի գրական-փիլիսոփայական բաժնի դասախոսություններին՝ որպես ազատ ունկնդիր: Փարիզյան շրջանում էլ կատարում է ստեղծագործական առաջին փորձերը:

Վշտունու առաջին բանաստեղծություններում նկատելի են տարբեր ազդեցությունների հետքեր: Դրանցում մերթ գերիշխում է սիմվոլիստական թախիծը, անորոշ կարոտը, մեղմ երանգների խաղը, մերթ դժգոհությունը «հսկա քաղաքի» կեղծ ու նյութապաշտ մթնոլորտից, որ այդ տարիների արևմտահայ պոետիայում տարածված տրամադրությունների արձագանքն էր, մերթ էլ հեռավոր հայրենիքի կարոտը՝ արտահայտված սիմվոլիստական պատկերամտածողության բնորոշ երանգներով.

Ա՛խ, այս ճամփան ո՞ւր է տանում – ձայն չկա՛,
Հույսի կայծն է անհետանում – ձայն չկա՛,
Հայրենի տուն, անուշ անուն – ձայն չկա՛...
Մենակ ու լուռ, հուսակտուր՝ չգիտեմ,

Գնում եմ զո՞ւր, լուռ ու տխուր՝ չգիտեմ,
չայրենագուրկ գնում եմ ո՞ւր՝ չգիտեմ...

Գերակշռողն, այնուամենայնիվ, խորհրդապաշտական ավանդույթն է: «Փարիզյան տարիներին սկսվում են նրա ստեղծագործական առաջին քայլերը: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործության ն՛ թեմատիկայի, ն՛ գրական տեխնիկայի վրա բացահայտ է սիմվոլիստների ազդեցությունը»,⁶⁶- գրում է Հ. Ղազարյանը: «Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործության ն՛ թեմատիկայի, ն՛ գրական տեխնիկայի վրա բացահայտ է սիմվոլիստների ազդեցությունը: Սրտամաշ թախիծը, անձուկ կարոտը, մեղմ գույների զգացումը բնորոշ են նրա վաղ շրջանի բանաստեղծություններին»⁶⁷, - հաստատում է Ս. Աղաբաբյանը:

Սկսվում է Առաջին համաշխարհային պատերազմը, փակվում են Փարիզի ուսումնական հաստատությունները: Վշտունին, Հովհաննես Թումանյանին ուղղված հանձնարարական նամակը ձեռքին, գալիս է Թիֆլիս, որտեղ նրան ջերմորեն են ընդունում: Նոր գրական շրջապատում սկսվում է երիտասարդ բանաստեղծի իսկական ստեղծագործական կյանքը: Տերյանական նոր «ստիլի» հաստատման ամենագործուն շրջանն էր: Վշտունին այդ շրջանն էր մտնում եվրոպական մշակույթի փորձից յուրացրած որոշակի արժեհամակարգով, որ երևում է այս բանաստեղծության մեջ.

Եթե ասուած մ՛նես դու՝ արդարադատ, հսկա,
հառաչանքըս լսի՛ր, տառապանքըս ըզգա՛...
Եթե ասուած մ՛նես դու՝ արդարադատ, հսկա:

Ինչո՞ւ տվիր ինձ սիրտ՝ հավերժասեր, թևող
երբ սերը լոկ կիրք էր՝ մի ակընթարթ տևող...
Ինչո՞ւ տվիր ինձ սիրտ՝ հաւերժասեր, թևող:

Ինչո՞ւ տվիր ինձ տեսք՝ կերպարանքիդ հանգույն,
նոյնպէս մարդկանց բոլոր՝ ստորաքարշ, անգույն...
ինչո՞ւ տվիր ինձ տեսք կերպարանքիդ հանգույն:

⁶⁶ Ղազարյան Հ., «Ազատ Վշտունի» մենագրություն, Երևան, 1959 թ., էջ 8:

⁶⁷ Աղաբաբյան Ս., Մովսեսիսի գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1961, էջ 399:

Ինձ կարգեցիր իշխան երկրի ամեն շնչին,
չէ՞ որ մահվանն եմ ես, ե՛ս հողածին չնչին...
ինձ կարգեցիր իշխա՞ն երկրի ամեն շնչին:⁶⁸

Բանաստեղծի հոգին խարխափում է տարակույսների մեջ: Ինչո՞ւ է Աստված մարդուն ստեղծել իր պատկերով, չէ՞ որ մարդիկ նաև ստորաքարշ ու անգույն են, ինչո՞ւմ է մարդուն հավերժասեր սիրտ տվել, եթե աշխարհում սերը միայն կիրք է՝ մի ակնթարթ տևող: Ջգացող ու խորհող անհատը վեր է կանգնած կյանքի առօրյա հետաքրքրություններից, սակայն դեռ չի գտել իր ազատատենչ հոգու հավերժական ընթացքի պատճառաբանվածությունը, որովհետև նրա բնույթը չի կարող հաշտվել մահվան հեռանկարի հետ: Աստված իր կերպարը կրող մարդուն աշխարհում իշխան է կարգել ամեն շնչի վրա, բայց ըստ էության մարդը չնչին մահկանացու է: Եվ բանաստեղծության վերջում հնչում է նրա հավիտենական բողոքը.

Ի՞նչ որ տվիր վերցուր ինձմե, ետ առ նորեն...

Վերցրու և՛ միտք, և՛ հանճար, և՛ մարդկային բախտը տնօրինելու աստվածային իրավունք: Այս ամենը ծանոթ է հին ռոմանտիկական մշակույթից: Բայց ենթատեքստում անտեսանելիորեն գործառում է նաև նիցշեական գերմարդու մտապատկերը, որ կատարելության ձգտող մարդ արարածի հավիտենական տենչերի սահմանն է և կապվում է ավելի նոր մշակութային գիտակցության հետ:

Այնուամենայնիվ տերյանական դպրոցի շոշափուկները հասնում են նաև ուրիշ աշխարհից եկած սկսնակ բանաստեղծին, մանավանդ նրա գիտակցության մեջ արդեն որոշակի նստվածք ունեւ ֆրանսիական սիմվոլիզմի շունչը: Նրա բանաստեղծություններում սկսում են տիրապետող դառնալ տերյանական դպրոցի բանաստեղծական հոգեբանությունն ու մտածելակերպը: Գրում է անգամ ծրագրային բանաստեղծություններ.

Ես կը սիրեմ թախիծ անբառ և անձև,
տերևաթա՛փ, մարվող, գունատ բնություն.
արցունքի պես աշնանային մեղմ անձրև.
Ես կը սիրեմ, ես կը սիրեմ մենություն՝ ւն...

⁶⁸ Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918, էջ 58:

Ես կը սիրեմ աղջիկ մը հեզ ու քնքուշ,
որ խոցված էր, որ խոցված էր չար մարդէն...
մի հարցնէք թե ո՞վ է նա, ո՞՞, զգո՛ւշ,
զի նա չկա՛, զի նա մեռա՛ծ է արդէն...⁶⁹

Բոլոր բառերը, արտահայտությունները, պատկերները՝ թախիժ անբառ, տերևաթափ, մարող գունատ բնություն, արցունք, մեղմ անձրև, և ի վերջո մենություն, որ քաղված են տերյանական պատկերային խոհանոցից, բանաստեղծության քնարական իրադրության մեջ կորցնում են իրենց ուղղակի նշանակությունը, ձեռք են բերում խորհրդանշանային արժեք: Հեզ ու քնքուշ աղջկան մահն էլ է սիմվոլ, նշանակում է ձերբազատում մարմնեղեն գույության սահմանափակությունից, վերադարձ բացարձակ հոգեղեն էությանը, որ այլևս ենթակա չէ մարդկային չարության բիրտ օրենքներին: Դա բանաստեղծության միակ տողն է, ուր բառերը գործածված են իրենց ուղղակի իմաստով: Սա Վշտունու բանաստեղծական մտածողության առանձնահատկություններից է. բանաստեղծական իրադրության մեջ հաճախ կողք կողքի գործառում են սիմվոլիստական երկիմաստ պատկերները և կյանքից եկող իրական խթանիչները:

Ահա ևս մի բնորոշ օրինակ.
Գիշե՛ր Վանա՛
նիրվանա՛
աստվածորեն դու կերտված.
ամեն մարդու
համար դու
ցնո՛րք, մրմո՛ւնջ ու քերթված...⁷⁰:

Վանի՛ «աստվածորեն կերտված» գիշերը բանաստեղծի հիշողություններում կենդանի մնացած հայրենի եզերքի իրական պատկեր է ներկայացնում: Բայց այդ իրական պատկերը անհատի զգացական աշխարհում ընդարձակում է իր սահմանները՝ գուգադրվելով նիրվանական ինքնամոռացումի, ցնորքի, մրմունջի ներաշխարհային վերապրումների հետ և ընկալվելով որպես ոգեշունչ քերթված:

⁶⁹ Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918, էջ 6:

⁷⁰ Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918, էջ 17:

Վշտունու վաղ շրջանի երգերում հաճախ գործառում են պատկերներ, որոնք բավական ծանոթ են հատկապես ընդհանուր ռոմանտիկական ավանդույթից: Օրինակ՝ այս բանաստեղծության մեջ.

Գերեզմանիս վրա լինի՛ մի սօսի,
կես մը դալուկ, կես մը լալուկ, երերուն,
որ թախճանուշ քրոջ մը պես ինձ խօսի
հեքեաթսերէն՝ վաղամեռիկ օրերուն:

Վրաս սփռե թող ծաթերը հարթ, ասե՛
իր նրբենի ու ազագուն ուսերէն.
գիշեր-ցերեկ թող կամացուկ արտասվե,
թող պատմե միշտ տառապանքէն ու սերէն:

Գերեզմանիս վրա լինի՛ մի սօսի,
որ մշտերգէ երգերըս մեղմ ու խանձող...
երբ անցորդի աչքէն արցունք վար հոսի,
կը հովանա սիրտըս խամրած և անցո՛ղ...⁷¹

Ավ. Բասահալյանը իր գերեզմանի վրա լացող ուռի է ուզում, թուս ռոմանտիկ Մ. Լերմոնտովը՝ աղմկող ստվերախիտ կաղնի: Հատկանշական է, որ Լերմոնտովի այդ բանաստեղծությունը թարգմանել է Բասահալյանը՝ իր բուն ռոմանտիկական խառնվածքին համապատասխան՝ աղմուկը փոխարինելով շառաչի: Բոլոր դեպքերում ինչպես ուռին, այնպես էլ կաղնին բանաստեղծությունների տեքստային տարածության մեջ պահպանում են իրենց առարկայական ռեալությունը:

Վշտունին նախընտրում է սոսին, և դա պատահական չէ: Սոսին հայ հին հեթանոսական պաշտամունքային մշակույթում սրբազան ծառ է, որի տերևների շարժումից քուրմերը գուշակություն էին անում: Ծառի ընտրությունն իսկ խորհրդավորություն է հաղորդում բանաստեղծության ամբողջ քնարական մթնոլորտին: Հատկանշական են նաև ծառի որոշիչները՝ «կես մը լալուկ, կես մը դալուկ երերուն»: Դալուկ ու երերունը սիմվոլիստական կիսատոների պոետիկայի հայտանիշներից են:

⁷¹ Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918, էջ 19:

Երկրորդ քառյակում «վրաս սփռե թող ծաթերը հարթ...» արտահայտությունը հիշեցնում է տերյանական պատկերը՝ «մագերդ փոփր հոգնատանջ կրծքիս»: Այս պատկերի հարասության բազմաթիվ տարբերակների կարելի է հանդիպել տերյանական դպրոցի հետևորդների բանաստեղծություններում:

Հեթանոսական սոսին իր խորհրդանշանային արժեքով և քնարական իրադրության կազմակերպիչ դերով նույնանում է տերյանական «քաղցր քրոջ» հետ:

Վշտունին օժտված է բանաստեղծական տողի հնչողության, հանգի, ռիթմի, ընդհանրապես չափածոյի հնչյունային «գործիքավորման» բնատուր ձիրքով: Այս առումով ևս տերյանական դպրոցը նրա համար հայտնություն էր: Դա ակնհայտ երևում է այս ինքնատիպ բանաստեղծությունից.

Միապաղա՛ղ
ձյունը՝ խաղա՛ղ
ծածկեց նուռին,
առուն, ուռին:

Սիրող մանչեր,
զանգի զանչեր
ա՛լ չեն կանչեր:

Ժամն է վերջին,
ժամն է նինջին
ամե՛ն ինչին:

Ծառեր մայրի,
թփեր վայրի՝
այրի՛, այրի՛⁷²:

Բանաստեղծության հղացման ազդակը, անշուշտ, Տերյանի տաղաչափական մշակույթն է: Տեսանելի է նմանությունը հատկապես «Յրտահար, հողմավար...» բանաստեղծության հետ:

⁷² Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918, էջ 26:

Վշտունու բանաստեղծությունների գիրքը սիմվոլիստական սիրո, կարոտի, թախ-
ծի, մահվան և անուրջների մի ամբողջ համանվագ է՝ կապույտ երազների կորստյան
վշտի կիսաթափանց քողով սքողված: Նրա բանաստեղծությունների վերնագրերն ան-
գամ՝ «Գունատ մեղեդիներ», «Կապույտ աղջիկ», «Հուսալքում», հիշեցնում են հոգեպա-
րար թախծի խորհրդապաշտական աշխարհը.

Վարդերը այսօր՝ դալն՝ ւկ, անո՛ւշ.
կը բուրեն անուշ թախիժ, ձայն-ցավ...
ա՛խ, ո՞վ էր աչովն այն հեզ, այն նուշ՝
Նայեց վարդերուն, խոցեց, անցավ:

Լուսնակը այսօր՝ գունա՛տ, անշո՛ղ,
Մեղմորեն, հուշիկ հեծեց, լացավ...
այն ո՞վ էր ժպտովն իր հեզ, մաշող՝
շոյեց լուսնակին, խոցեց, անցավ

Ու սիրտը այսօր՝ անմե՛ռ, նըվա՛ղ,
երկնքի ցավեր բոցեց, բացավ...
երազ Աղջիկն էր եկավ, ավա՛ղ,
եկավ, հրդեհեց, խոցեց, անցավ...⁷³

Վշտունու «երազ Աղջկա» մտապատկերը շրջանակող բնանկարը տիպիկ տերյա-
նական է՝ անուշ թախիժ բուրող դալուկ, անուշ վարդեր, մեղմորեն, հուշիկ հեծող, լացող
լուսին... Բայց Տերյանի ցնորք աղջիկը գիշերների թագուհին է, մոտենում է որպես
կարեկից ու քնքուշ քույր: Վշտունու բանաստեղծություններում («Մահերգ», «Հարսանիք»,
«Կապույտ աղջիկ», «Խոցեց անցավ» և այլն) կինը, թեև հանդես է գալիս տարբեր գործա-
ռույթներով՝ իբրև մայր, իբրև քույր, իբրև երազ, իբրև մահ, իբրև վարդ աղջիկ, բայց մեծ
մասամբ նրա թովչանք խոցող է՝ «եկավ, հրդեհեց, խոցեց, անցավ»... Տերյանական
մտապատկերի այս շրջվածքը արդեն կապվում է չարենցյան աշխարհի հետ:

Վշտունին իր քնարական խոհերում ակտիվ հարաբերության մեջ է երազ աղջկա
հետ.

Քու՛յր, լույսը հանգցո՛ւր, թող լինի գիշեր...

⁷³ Վշտունի Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1918, էջ 10:

և լուռ կաց, ոչի՛նչ, ոչի՛նչ մի՛ հիշեր...

Եկո՛ւր, մո՛տ եկուր, ահա ես հոս եմ,
մահճի՛ս մոտեցիր որ հետըդ խոսեմ.

Ծանոթ ես, ծանոթ եմ ես քեզ,

վաղուց է որ դուն կյանքիս կը հսկես...

ու ծնված օրես, ամեն մի քայլիս

միշտ դեմս ես կեցեր ու միշտ կը փայլիս:

Դո՛ւն ինձ թշնամի, դո՛ւն ինձ մտերիմ,

դո՛ւ կյա՛նք իմ, մա՛հ իմ, իշխա՛ն իմ, տե՛ր իմ.

անուժ եմ հիմա, հոգնած ու վտա՛ր,

հաղթողը դո՛ւն ես, եկա՛ր, ինձ գտա՛ր:

Օ՛, մա՛հ իմ, մա՛հ իմ, ես քեզի մեղա՛.....⁷⁴

Իբրև կանացիության կենսանորոգ խորհուրդ՝ «Երագ Աղջիկը» իրենով լցնում է ողջ տիեզերքը, իբրև ճակատագրական անխուսափելիություն՝ ծննդյան օրից հետևում է նաև բանաստեղծին՝ իմաստավորելով նրա կյանքը: Վերջիվերջո նույնանում է մահվան գաղափարի հետ, որ այս դեպքում ոչ թե կյանքի ավարտ է նշանակում, այլ վերածնունդ մի նոր, մարմնեղեն կապանքներից զերծ հոգևոր կյանքում: Սա նույնպես չարենցյան սիմվոլիզմի արձագանքներից է:

20-ական թվականներից սկսած՝ Վշտունին տարվում է գրական նորագույն հոսանքներով: Նրա պոեզիան հակասական ժամանակների հորձանուտում նորանոր երանգավորումներ է ձեռք բերում: Բայց տերյանական դպրոցի դասերը, մանավանդ բանաստեղծական խոսքի մշակույթի բնագավառում, իզուր չանցան նրա ստեղծագործական անհատականության կայացման համար:

Մենք փորձեցինք, համառոտակի անդրադառնալով տերյանական դպրոցը ներկայացնող մի քանի առավել բնորոշ դեմքերի, ցույց տալ ու բնութագրել այդ դպրոցի ձևավորման ու կայացման մի քանի հանգուցային պահերը:

20-րդ դարի զարմանալիորեն հարուստ և խայտաբղետ գրական համայնապատկերում հայ դասականների կողքին հաճախ ստվերում են մնացել շատ արժանավոր ստեղ-

⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 68:

ծագործողներ, որոնց անհատական լինելությունը հաճախ ներկայանալի գործոն է եղել ժամանակի պատմական և գրական միջավայրում:

Այդպիսիներից են Լեյլին (Փառանձեմ Սահակյան-Տեր Մկրտչյան) և Մենուհին (Արմենուհի Տիգրանյան): Նրանք Թումանյանի, Տերյանի, Չարենցի ժամանակակիցներն են, մերձավոր ու մտերմական հարաբերությունների մեջ են եղել հատկապես Տերյանի ու Չարենցի հետ: Այդ մերձավորությունը եղել է ն՛ անձնական, ն՛ ստեղծագործական: Նրանց հետ անձնական մտերմությունը հաճախ նաև ներշնչանքի աղբյուր է եղել երկու մեծ բանաստեղծների համար: Իր հերթին Լեյլիի ու Մենուհու բանաստեղծություններում, կնոջ հոգեբանության ու հուզաշխարհի ուշագրավ ծալքեր են բացվում, և հետաքրքիր անդրադարձներ է տալիս տերյանական ու չարենցյան աշխարհների ցոլքը: Ուստի նպատակահարմար է այս երկու բանաստեղծուհիների ստեղծագործությանը անդրադառնալ առանձին գլխով, մանավանդ որ գրականագիտության մեջ նրանց մասին խոսվել էլ է, ապա միայն հարևանցի ակնարկներով:

ԳԼՈՒԽ II

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂ ԿԻՆԸ ԵՎ ՏԵՐՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ

2.1. Վահան Տերյան և Արմենուհի Տիգրանյան

Տերյանական դպրոցի հետևորդների շարքում ուրույն տեղ ունի Արմենուհի Տիգրանյանը: Ծնված և դաստիարակված լինելով ավանդապահ մտավորական ընտանիքում՝ հատկապես եղբոր՝ հայ առաջին օպերայի հեղինակ Արմեն Տիգրանյանի միջոցով նա ծանոթանում և մոտիկ հարաբերություններ է հաստատում Հովհաննես Թումանյանի, ապա նաև Տերյանի, Չարենցի և շատ ուրիշ նշանավոր հայ մտավորականների հետ: Ակտիվ բնավորության, բացառիկ ուղղամտության ու անձնական հմայքի շնորհիվ նա ամենուրեք անմիջապես հայտնվում էր ուշադրության կենտրոնում: «Երիտասարդական տարիներին նա գեղեցիկ էր, կանոնավոր դիմագծերով, արտահայտիչ խոշոր, առկայծուն աչքերով, շիտակ և անմիջական բնավորության տեր, ուներ ալեկոծվելու և ուրիշի սրտերն էլ ալեկոծելու ընդունակություն»⁷⁵ - իր հուշերում գրում է նրա եղբոր որդին՝ ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր Էդ. Տիգրանյանը: Այս ամենը բախտորոշ նշանակություն է ունենում նրա անձնական և ստեղծագործական կյանքում:

Արմենուհին սկսել է ստեղծագործել վաղ պատանության տարիներից: Նրա առաջին իսկ բանաստեղծություններում արդեն նկատելի էր ձևավորվող տերյանական դպրոցի ենթագիտակցական զգացողությունը: Բանաստեղծությունները տպագրվում էին «Յուպիտեր», «Հորիզոն», «Նոր հոսանք», «Շողեր», «Ապագայի գարնանամուտ», «Գեղարվեստ» և այլ պարբերականներում, ընդ որում՝ խստապահանջ էր ինքն իր նկատմամբ և նույնը պահանջում էր պարբերականների խմբագիրներից. «... պետք չէ զիջող լինել, Դուք իմ նկատմամբ խնդրում եմ խիստ եղեք, ես սիրում եմ անպաճույճ ճշմարտությունը»⁷⁶, - գրում է նա «Գեղարվեստի» խմբագրին:

⁷⁵ **Տիգրանյան Էդ.**, Մի թյուրիմացության մասին կամ բողոք ինը տարի անց, Երևան, 1990, էջ 131:

⁷⁶ ԳԱԹ, Գ. Լևոնյանի ֆոնդ, թիվ 1831, Արմենուհի Տիգրանյանի նամակները, էջ 7:

1914-ին վերջապես լույս է տեսնում Տիգրանյանի բանաստեղծությունների առաջին և միակ ժողովածուն՝ «Մենուհի» կեղծանունով⁷⁷: Գիրքը գրախոսում է Ա. Տերտերյանը. «Արմենուհի Տիգրանյանի գրելու տեխնիկան բավականին զարգացած է,- գրում է նա,- լեզուն սահուն է, պարզ ու վճիտ, առանց խրթնաբանությունների, որոնցից առհասարակ դժվար են ազատվում բոլոր սկսնակները:

Նկատելի է Ա. Իսահակյանի և Վ. Տերյանի ազդեցությունը:

...Մյուս կողմից չպետք է մոռանալ, որ ամեն բանաստեղծ յուրացնում է և կարող է յուրացնել որոշ բանաստեղծական շկոլայի մեջ ընդունված ձևերն ու գրելու եղանակները, և այդ չպետք է շփոթել կույր հետևողության հետ»⁷⁸:

Ակնարկելով «բանաստեղծական շկոլայի» մասին՝ Տերտերյանն այս դեպքում, անշուշտ, նկատի ուներ խորհրդապաշտական, անուղղակիորեն նաև տերյանական դպրոցը: Այդ դպրոցի որոշակի հատկանիշների առկայությունը Տիգրանյանի բանաստեղծություններում գրախոսը ցույց է տալիս «Հովի թնի հետ» բանաստեղծության օրինակով, որտեղ սերը քնարական իրադրության մեջ մերթ ընկալվում է որպես մարդկային զգացմունք, այսինքն՝ մերթ որպես երևույթ նյութականացվում է օժտված շարժվելու, թռչելու ունակությամբ, մերթ որպես հմայիչ բուրմունք: Այսպես արտաքին աշխարհի, բնության և մարդկային ներաշխարհի փոխադարձ ներթափանցումների շնորհիվ հուզապրումը փոխաբերական պատկերների խաղով դառնում է առարկայորեն տեսանելի, հատկանիշ, որ գալիս էր տերյանական քնարերգությունից և բնորոշ որակ է դառնում Տիգրանյանի նաև մյուս բանաստեղծություններում:

Գիրքն ամփոփում է 53 բանաստեղծություն, մեկ լեզենդ և բաց է անում բանաստեղծորեն բովանդակավորված կնոջական մի չափազանց հետաքրքիր ներաշխարհ, որն իր վրա կրում է նաև ժամանակի անցուդարձերի և սեփական կենսագրության վառ կնիքը:

⁷⁷ Արմենուհին իր բանաստեղծությունների գիրքը կամ տպագրել է 1912 թվականին և վերատպել 1914-ին, կամ տպագրել է 1914-ին: Տարբեր աղբյուրներում տարբեր տարեթվերի ենք հանդիպում: Էդ. Տիգրանյանը նշում է 1912 թիվը: Էդ. Ջրբաշյանի ուղղումներում նույնպես 1912 թիվն է: Մեզ հասած օրինակի վրա գրված է 1914 թիվ, Թիֆլիս – տպարան Գ.Աղանյանի, Պոլից. 7: Կա մի օրինակ՝ տպված Բեյրութում՝ Էլեն Բուզանդի առաջաբանով, 1914 թվականին: Այսպես թե այնպես՝ Տիգրանյանի բանաստեղծությունները հրատարակվել են Տերյանի երկու գրքերից՝ «Մթնշաղի անուրջներից» և «Բանաստեղծություններից» հետո:

⁷⁸ **Տերտերյան Ա.**, Արմենուհի Տիգրանյանի բանաստեղծությունները, գրախոսություն, «Հորիզոն», 1914, թիվ 86, էջ 4:

«Վերջիվերջո յուրաքանչյուր արվեստագետ մեկ կերպար է կերտում, միայն մի երկ է ստեղծում», – մի առիթով ասել է Թումանյանը: Տիգրանյանի առաջին իսկ բանաստեղծություններում արդեն նշմարվում է այդ «կերպարի», սեփական «մեկ երկի» ուրվագիծը, և միայն պետք է ավստասլ, որ շնորհալի բանաստեղծուհուն վիճակված չէր ամբողջացնել ու ավարտին հասցնել այդ ուրվագիծը...

Մենուհու քնարական երգերի շարքը ներկայացնում է սիրո և հիասթափությունների մի անվերջանալի դրամա՝ բեկված բանաստեղծորեն վերապրող կնոջ ներաշխարհում: Գերիշխող մոտիվներ են «երազային աշխարհը», «գարթոնքի սպասումը», «ավստասնքն» ու «գուրթը» մարդասիրությունը, կյանքի ողբերգականությունը, վերագարթնումի որոնումները, բոլոր այն զգացումները, որոնք օտար չեն լիարժեք կյանքով ապրող մարդու, առավել կնոջ համար:

Բանաստեղծուհու քնարական հերոսը երազի, անուրջի, ցավի, տենչանքի, կարոտի սպասումներ ունի, որոնք այնքան նման են տերյանական անուրջներին: Երազի իրականացումը ի վերջո երազի կորուստն է: Այդ իսկ պատճառով Արմենուհին մերժում է երկրային սիրո մարմնական վայելքը: Հերոսուհու զգացական դաշտը տենչանքի, ցավի մեջ սիրո հրապույրի անվերջանալիության զգացողությունն է, որն ավելին է, քան հանգուցալուծումը:

«Երազն»՝ իբրև «կյանքի» հավերժության խորհրդանիշ, և դրա կորուստն՝ իբրև մեծագույն ողբերգություն, – այս առանցքային գեղագիտական աշխարհընկալումը Տիգրանյանը ժառանգել է խորհրդապաշտական դպրոցից, իհարկե, Տերյանի անմիջական միջնորդավորվածությամբ: Գրախոսելով Ա. Տիգրանյանի ժողովածուն՝ Ն. Աղբալյանը հատկապես շեշտել է այդ փաստը. «Արմենուհի Տիգրանյանը պատկանում է Վ. Տերյանի խմբին, նույն ժամանակի ծնունդ է և նույն տրամադրությունների երգիչ: Նրա գրքույկը, իբրև վավերագիր կարող է մեզ նպաստել ճանաչելու հոգիների նույն տեսակը, որ ստեղծել է մեր կյանքը վերջին տասնամյակում»⁷⁹:

Տիգրանյանի բանաստեղծական հուզաշխարհի մեկնությունը շատ կողմերով թերի կլիներ՝ առանց անդրադառնալու նրա և Տերյանի անձնական ու ստեղծագործական շփումներին: Այդ հարցի մոտիկից քննությունը թույլ է տալիս խոսելու Տերյան-Տիգրանյան բանաստեղծական «տանդեմի» մասին, որ մեր առջև բացում է մի հետաքրքիր

⁷⁹ Աղբալյան Ն., Գրական քննադատական երկեր, հ. 1, Բեյրութ, 1959, էջ 302:

սիրապատում աշխարհ, որի խորքային գաղտնագիր շերտերում ավելի թաքուն խորհուրդներ կան, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից:

Տերյանի և Տիգրանյանի ստեղծագործական մերձավորության մասին շատ է խոսվել ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ հետագայում: Տեսանք նաև, թե ինչպես նրա առաջին գրքի գրախոսներն արդեն նկատում էին, որ այդ մերձավորությունը ոչ թե պարզ նմանակում է, այլ ստեղծագործական, գալիս է ժամանակի տիրապետող մթնոլորտից, երկու բանաստեղծների գեղագիտական հետաքրքրությունների ընդհանրությունից: Տերյանը իր երիտասարդ բարեկամուհուն հիշում էր ոչ միայն մենակության պահերին, այլև հաճախ նրան հաղորդակից էր դարձնում իր զուտ ստեղծագործական հետաքրքրություններին՝ վստահելով նրա ճաշակին ու մտածելակերպին: «Եթե դուք այստեղ լինեիք, գրում է նա մի նամակում, - ես այս րոպեիս ուրախությամբ կպատմեի իմ ծրագրերը (գրական իհարկե) և կգրուցեի Ձեզ հետ: Բայց այստեղ, հեռվում – որովհետև այդտեղ, եթե լինեի, երևի կլինեին նաև ուրիշ մարդիկ, - մեր «գրականասերներից» ու «գրականագետներից», որոնց (մի երկու հոգուց բացի) բոլորին արհամարհում եմ ամբողջ հոգով: Գեղարվեստ հասկանալն էլ մի երկնատուր շնորհ է, մի տաղանդ և որքան որ դուրեկան է այդ տաղանդով օժտված մեկի հետ զրուցելը, նույնքան անտանելի է այդ տաղանդից զուրկ մարդկանց հետ խոսելը»⁸⁰:

Տերյանն, անշուշտ, ճանաչում ու գնահատում էր երիտասարդ բանաստեղծուհու ստեղծագործական ձիրքը, ծանոթ էր նրա գրական-գեղագիտական նախասիրություններին, որոնց մասին Տիգրանյանը գրում է 1910 թ. հունիսի 16-ին Թումանյանին ուղղված մի նամակում. «Կարդում եմ գրքեր պատմությունից և փիլիսոփայությունից և դրանց միջև, իբրև դեսերտ “Пишбишевск-ու և Кнут Гамсун-ի փոքրիկ հրատարակություններից: Հետաքրքիր մի քննադատական հոդված կա Պշիբիշևսկու “De profundis” գրքույկի սկիզբը, որտեղ խոսում է գեղարվեստի նշանակության մասին, թե անհատակա՞ն է արդյոք»⁸¹: Տիգրանյանի մտորումները և պրպտումները գեղարվեստի շուրջ այսքանով չեն սահմանափակվում:

10-ական թվականների հայ ընթերցողը արդեն ծանոթ էր համաշխարհային գրականության վերջին նորություններին: 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի գրական անվի-

⁸⁰ **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 605:

⁸¹ Տե՛ս **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1999, էջ 343:

Ճելի հեղինակություններն էին Շառլ Բողլերը, Հենրի Իբսենը, Վալերի Բրյուսովը, Կնուտ Համսունը, Օսկար Ուայդը, Էմիլ Վերհարնը, Ստեֆան Մալարմեն, որոնց՝ «ոգու որոնումների» բանաստեղծական պատկերները իրենց հետքը թողել են նաև հայ ընթերցողների և գրական գործիչների հոգեբանության վրա:

Տերյանի և Արմենուհու առաջին հանդիպման մասին Էդ. Տիգրանյանը իր հուշերում գրում է. «Չեմ կարող ստույգ ասել, թե երբ և որտեղ է տեղի ունեցել նրանց ծանոթությունը, Ալեքսանդրապոլում թե՞ Թիֆլիսում, բայց կարելի է ենթադրել, որ դա եղել է 1909-1910 թ.-ին: Տերյանն Արմենուհուց մեծ էր ընդամենը երեք տարով: Տարիների փոքր տարբերությունը, բանաստեղծական դավանանքի հարազատությունը, նրանց մոտեցնում է նաև հոգեպես»⁸²: Իրականում նրանց հանդիպումը տեղի է ունեցել Ալեքսանդրապոլում 1910 թվականին, ինչպես տեղեկանում ենք Արմենուհու նամակից՝ ուղղված Հ. Թումանյանին. «Պարապում եմ առայժմս ընթերցանությամբ: Տերյանը եկել էր այստեղ: Բախտ ունեցա ծանոթանալու»⁸³:

Ինչպես վկայում են Թումանյանին ուղղված նամակները, Արմենուհին ակտիվորեն ստեղծագործում էր արդեն 1909 թվականից: Իսկ Էդ. Տիգրանյանը նրա առաջին բանաստեղծությունները վերագրում է 1903-ին, երբ նա, տակավին 15 տարեկան, կորցնում է իր սիրեցյալ եղբորը՝ նկարիչ Հայկ Տիգրանյանին⁸⁴:

«Իսկ լռիկ Արմենուհի՞ն... Դեգերում էր սենյակից սենյակ ու իր մտորումներից մտքում բանաստեղծություններ հյուսում, և հանկարծ խոսեց տխրագին հեծեծանքով.

Երագից թեթև քո կյանքն էլ անցավ

Արև ու շողեր... գերեզման ու ցավ...

Հովերից թեթև հոգիդ սլացավ՝

Երագից թեթև քո կյանքն էլ անցավ»⁸⁵:

Այս տողերում արդեն նկատում ենք խորհրդապաշտական ոճամտածողության որոշակի հետքեր: Տերյանի հետ հանդիպմանը դեռ 5-6 տարի կար: Ուրեմն անսպասելի չէ,

⁸² **Տիգրանյան Էդ.**, Մաքառման և արարման ուղիներով, Երևան, 2004, էջ 35:

⁸³ **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1999, էջ 342:

⁸⁴ Արմենուհու հրատարակած առաջին և, ցավոք, միակ գրքույկը նվիրված է վաղամեռիկ եղբոր հիշատակին:

⁸⁵ Տե՛ս **Տիգրանյան Էդ.**, էջ 25, կամ «Տիգրանյանի նամակը Վ. Տերյանին, 1911 թ., սեպտեմբեր», ԳԱԹ, N 666, էջ 4:

որ հետագայում Տիգրանյանը իբրև ստեղծագործող իրեն պիտի հաստատեր Վ. Տերյանի նոր ձևավորվող «դպրոցի» շրջանակներում:

Տերյան-Տիգրանյան գուտ ստեղծագործական շփումների հետևում ամենայն հավանականությամբ գործել են նաև անձնական-հոգեկան կապի այլ գործոններ ևս: Տերյանը չէր սիրում իր անձնական նամակները պահել, նույնը պահանջում էր նաև հասցեատերերից: Ուրեմն հնարավոր է, որ Տիգրանյանն ու Տերյանը ավելի սերտ անձնական նամակագրություն են ունեցել, որից շատ քիչ մասն է պահպանվել: Ահա այդ քչից մի պատահիկ. «Չգիտեմ ինչու ես միշտ քաղցր հուզումով եմ հիշում ձեր տանը անցկացրած այն երեկոն, երբ հիշում ե՞ք կարդացինք Ավոյի պոեմը, և նստած թեյ էինք խմում: Հիշում ե՞ք... թե՞ միայն ինձ թվաց այդ ամենը, որ չեմ կարող ասել, բայց մի տեսակ անասելի մաքուր ու գեղեցիկ հիշողություն է թողել իմ մեջ: Գրեցեք»⁸⁶:

Մի այլ պատահիկ. «Դուք գրում եք. «Մեզ նման մարդիկ պետք է միշտ մոտ լինեն, գոնե տարածության հարցում, որ հնարավորություն լինի երբեմն ցավից, դարդից պատմելու»: Ես միայն կավելացնեմ սրան, որ ոչ միայն տարածության հարցում, այլև ամեն կերպ պետք է մոտ լինեն, որովհետև, երբեմն այնքան ծանր է լինում կյանքը, որ չգիտես ինչ անես և այդ թույլին միայն “մեզ նման” մարդիկ կարող են մխիթարել մեզ: Մինչդեռ մենք հեռու ենք ամեն կերպ, մանավանդ տարածությունով և դա ավելի զգալի է ինձ համար, քան Ձեզ...

1911 թ., հուլիս, Ստավրոպոլ»:

«Վահան Տերյանի՝ Արմենուհուն գրած շատ նամակներ չեն պահպանվել,– գրում է Էդ. Տիգրանյանը և հավելում,– Հոգեկան այս մտերմությունը չէր կարող ընդհատվել: Եվ չէր կարող պատահել, որ Արմենուհին 1917 թ.-ին կրտսեր եղբոր՝ Արամի ողբերգական մահվան ապրումները չկիսեր Տերյանի հետ»⁸⁷: Հուշագրի ենթադրությունը հիմք ուներ, այդ հիմքը տալիս էր երկու բանաստեղծ հոգիների մտերմության բնույթը. Տերյանն իզուր չէր գրում իր հեռավոր բարեկամուհուն. «Քաղցր է ունենալ մի մարդ, որ կարող է հասկանալ քեզ, որի կրծքին ազատորեն կարող ես լալ կյանքիդ, չիրականացած երազներիդ, մտլորություններիդ ու հույզերիդ ողջ դառնությունը»⁸⁸:

⁸⁶ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 601:

⁸⁷ Տիգրանյան Էդ., Մաքառման և արարման ուղիներով, Երևան, 2004, էջ 36:

⁸⁸ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 582:

Մենուհին շատ խորն է ապրել եղբոր կորստյան ցավը: Նույնքան անամոք ցավ է եղել Տերյանի համար մոր մահը. «Ապրում էր իմ մեջ, իմ սրտի մեջ մայրս,- գրում է նա իր մյուս մտերմուհուն՝ Անթառամ Միսկարյանին,- որին մարդիկ թաղել են ուր-որ հեռու-հեռու գյուղի գերեզմանատանը: Հավատացնում եմ Ձեզ, Անտենկա, մայրս մշտապես ինձ հետ է, և նա ավելի շուտ չի մեռնի, քան ես»⁸⁹:

«Ճշմարտությունից ոչ զուրկ կարծիք կա, որ Տերյանն իր «Կատվի դրախտ» բանաստեղծաշարը նվիրել է Արմենուհի Տիգրանյանին»⁹⁰,– տարիներ ատաջ գրում էր էդ. Տիգրանյանը: Հիմա արդեն գրականգիտության համար դա աներկբայելի փաստ է, որը մեկ անգամ ևս վկայում է, որ երկու բանաստեղծների մտերմությունը նրանց համար եղել է նաև ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուր ու ազդակ:

Դա զգալի է հատկապես բանաստեղծության հավերժական ակունքներից մեկի՝ սիրո զգացման քնարական վերապրումների մեջ, որ նկատելի ընդհանրություն ունեն երկու բանաստեղծների մոտ:

Երազի փնտրտուքը չընդհատվող մոտիվ է, երազի կորուստը՝ անիմանալի ողբերգականություն,- այդ է պատճառը, որ թե՛ Տերյանի, թե՛ Տիգրանյանի համար հոգեկան պարզության, սիրո, վայելքի զարնան ներդաշնակությունը հանգում է երազային եզերքների.

Գարունը այնքան ծաղիկ է վառել,
Գարունը այնքան պայծառ է կրկին:
- Ուզում եմ մեկին քնքշորեն սիրել,
Ուզում եմ անուշ փայփայել մեկին:

Անտես զանգերի կարկաչն եմ լսում,
Իմ բացված սրտում հնչում է մի երգ,
- Կարծես թե մեկը ինձ է երագում,
Կարծես կանչում է ինձ մի քնքուշ ձեռք...⁹¹

Սիրո զգացումի այսպիսի քնարական վերապրումների մասին է, որ Ս. Սարինյանը գրում է. «Սերը, որպես մարդկային հոգու ֆենոմեն, Տերյանի պոեզիայում հայտնվում է

⁸⁹ **Տերյան Վ.** Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 620:

⁹⁰ **Տիգրանյան էդ.**, Մաքառման և արարման ուղիներով, Երևան, 2004, էջ 36:

⁹¹ **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 72:

որպես փիլիսոփայական խորհրդանիշ... Կինը՝ որպես ֆենոմեն Տերյանի համար դառնում է մարդկային իդեալների հոմանիշ: Աստծո այդ Երրորդությունը մարմնավորում է այն ամենը, ինչը բանաստեղծի համար մնայուն է ու հավերժական»⁹²:

Մենուհին նույն մեկնակետից է արարում սիրո իր բանաստեղծական աշխարհը.

Հոգիս վայելեց
Մի գողտրիկ համբույր
Հովերից անուշ,
Զովերից անուշ,
Այն քո հայացքն էր
Կենսատու մի բույր
Նվիրեց սրտիս,
Գարունից անուշ:
Միրտս օրորեց
Մի թախիծ ծանոթ,
Մի երազ կարոտ,
Մի հուշիկ աղոտ.-
Այն քո հոգին է թևերը փռած՝
Փարեց, գուրգուրեց
Հոգիս տխրամած:⁹³

Տերյանի և Տիգրանյանի բանաստեղծություններում քնարական անհատը սիրախաղի մեջ է սեփական հոգու հուշ-երազների, նաև բնության հետ: Այդ սիրախաղի ընթացքում նրանք հասնում են վայելքի անիրական, երազային ապրումի առարկայական տեսանկյունից՝ բանաստեղծական պատկերի մեջ:

Վահան Տերյանի և Արմենուհի Տիգրանյանի անձնական և ստեղծագործական հոգեկցությունը երևում է նաև մենության երգերում:

«Մենության ֆենոմենը,- գրում է Ա. Կոզմոյանը,- խարսխված է մարդկության պատմության արմատներին: Չգիտենք՝ հասցնում էր արդյոք կենսաբանական «Ես»-ը պահպանելու հևքում բնության մեջ ապրող մարդը գիտակցել իր մենությունը, սակայն միջ-

⁹² Հայ նոր գրականության պատմություն, Երևան, հ. 5, էջ 417:

⁹³ **Տիգրանյան Ա.**, Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 33:

նադարի մարդը լուծումներ էր որոնում: Նա իր հոգեկան բնագոյային պահանջմունքի մի մասը լրացնում էր Աստծո գոյությամբ, որը սակայն չէր փրկում մենության սարսափից, քանի որ անլուծելի էր մնում մահվանը հակադրվելու ինչ-որ կերպ «Ես»-ը հավերժացնելու անհատապաշտական ձգտումը: Եվ մարդու պրպտող միտքը դրա լուծումը տեսավ Աստծո հետ միանալու և նրա մեջ տարրալուծվելով հավերժանալու գաղափարում. ըստ էության իռացիոնալ մի երևույթ, որի անունն էր միաստիցիզմ»⁹⁴:

Թե ինչ ճանապարհով էր միջնադարյան միաստիցիզմը վերահայտնվել խորհրդապաշտական դպրոցում, այդ մասին շատ է գրվել: Հարցը մեզ հետաքրքրում է միայն այնքանով, որքանով դրա հետքերը զգալի են նաև Տերյանի և Տիգրանյանի մենության երգերում: Ահա Տիգրանյանից երկու քառատող.

Ու դողանջները անհույս խավարում
Մեղմ հեկեկում են գունատ, թախծորեն
Մինչ ես ծնկաչոք կյանքիս տաճարում
Դեռ աղոթում եմ նորեն ու նորեն:

Ես աղոթում եմ կյանքիս տաճարում,
Երբ դողանջները հավվում են կամաց
Հոգևարքի մեջ մեռնող խավարում,
Դեռ հավատում եմ, աղոթում անլաց⁹⁵:

Բանաստեղծության տրամադրությունը, բառապաշարը, պատկերամտածողության կերպը իրոք տերյանական են: Սակայն մենությունն ընկալելու և իմաստավորելու ուղղվածությունը տարբերություններ ունի տերյանականից:

Տերյանի հրաժեշտի, անջատման, մենության ու կարոտի երգերի մասին Ս. Սարինյանը գրում է. «Հրաժեշտ անջատում - մենակություն - կարոտի՝ հոգու կեցության այս իրավիճակների ներհյուսմամբ է գոյանում «Մթնշաղի անուրջների» փիլիսոփայական մեկնակետը: Մենախոսությունների շղթան բացում է տառապանքների, երազների,

⁹⁴ Կոզմոյան Ար., Պարսից պոեզիայի ընտրանի, Երևան, 2004, էջ 11:

⁹⁵ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 15:

կորսված երազների վերհրական մի աշխարհ, հոգու նվագներից հյուսելով զգացմունքների սիմֆոնիան՝ հրաժեշտի, անջատման, մոռացումի ու կարոտի ռեքվիեմը»⁹⁶:

Տերյանի մենությունը սևեռուն է, խորացնում է մահվան զգացողությունը: Բանաստեղծը մահն ընդունում է որպես անխուսափելիություն, մեղմ ու հանդարտ, առանց վախի ու ավստասանքի.

Ինձ թաղեք, երբ կարմիր վերջալույսն է մարում...

Ինձ թաղեք, երբ տխուր մթնշաղն է իջնում...

այնուհետ՝

Ինձ անլաց թաղեցեք, ինձ անխոս թաղեցեք

Լռություն, լռություն, լռություն անսահման⁹⁷:

Մենուհու աղոթքը լույսի ճանապարհը հարթելու, խավարի հոգեվարքի, վերջնական անկման միջոց է: Մենուհու «անլաց աղոթքը», Տերյանի «անլաց թաղումը», Մենուհու «մեռնող խավարը», Տերյանի «իջնող մթնշաղը» իրենց տրամադրությունների որոշակի նմանությունների և հակադրությունների մեջ ունեն նաև բառային շերտի նմանություններ: Իսկ հոգեբանորեն՝ Մենուհին դեռ կյանքը չի տեսել, և նրա աղոթքը հույսի երանգներ ունի: Տերյանի մոտ մահվան անխուսափելիությունն է, որտեղից էլ՝ ինձ «անլաց թաղեցեք»... Մենուհու «մենությունը» աստվածորոնման կամ ինքնորոնման ճանապարհն է: Եթե տրամադրության որոշակի նմանություն կա (Մենուհու մոտ՝ հոգեվարք, հեկեկանք), ապա վայրէջքի ճանապարհը նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է անցնում:

«Տերյանի «Մթնշաղի անուրջների» շատ բանաստեղծությունների և շարքի ամբողջականությունը,- գրում է Ա. Գրիգորյանը,- ստեղծվում է մենակության միասնական միջանցիկ պատկերով և նրա հետ ձուլվող ու միասնություն կազմող մոռացության պատկերով: Ու թեև այդ պատկերները ինքնըստինքյան բազմադեմ և բազմամակարդակ են և երբեմն էլ՝ ներքնապես ինքնաքայքայված, այնուամենայնիվ դրանք գեղարվեստական գիտակցության, ենթագիտակցության հոսքի մեջ, որոշ դեպքերում անգիտակցության ոլորտում, ստեղծում են միասնական և միջանցիկ մենակության մոռացության պատկերներ»⁹⁸:

⁹⁶ Սարիսյան Մ., Հայոց գրականության երկու դարը, գիրք առաջին, Երևան, 1988, էջ 346:

⁹⁷ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 81:

⁹⁸ Գրիգորյան Ա., Տերյանի «Երկիր Նաիրի» և «Մթնշաղի անուրջներ» գեղարվեստական ամբողջությունը, Երևան, 1999, ՊԲՀ, էջ 40:

«Մենության մեջ,- գրում է Թումանյանը,- ամենավսեմ հաճույքներ կան և դրանք այն բույներն են, երբ մարդու հոգին լայն, խաղաղ, անվրդով ծփում է և սիրտը քաղցր-քաղցր ճնշում՝ երբեմն անորոշ կարոտներով: Եվ այդ բույների մեջ է, որ հայտնագործություններ են անում մարդիկ, ստեղծագործում են, իհարկե, ևս առավել բանաստեղծ մարդիկ: Մենակությունը աստվածային դրություն է: Եվ մենակ մարդիկ են լավ բաներ տվել աշխարհին»⁹⁹:

Տիգրանյանի և Տերյանի «մենության» զգացողությունները էականորեն տարբեր են թագիտակցական խթանիչներ ունեն: Տիգրանյանի մենությունը Թումանյանի աստվածային դրության ընկալումն է՝ մաքրագործող, որպես հայտնության ճանապարհի փարոս:

Տերյանի մոտ դեռ ափսոսանքի և կարոտի մրմունջներ են լսվում, ուր երազի վեհությունը արդեն օտարված հուշ է, իսկ Մենուհու մոտ՝ նոր գտնված ապրում: Երկուսն էլ խնդրում են. «Էլ մի կանչիր»¹⁰⁰: Երկուսն էլ հոգեկան իրավիճակի որակական փոփոխություն են ապրում, մենության տարբեր ընկալումներով: Մենուհին ավելի կենսունակ է իր մենության մեջ, Տերյանը՝ խոհուն: Մենուհին գտել է իր տեղը, հաղթահարել է ինքն իրեն, Տերյանի համար մենության ճանապարհի հաղթահարումը անհնարին է կարծես: Նրա համար մենության զգացողությունը օտարված հուշի, վեհ երազի կորստյան խոհերն են:

Տիգրանյանի բանաստեղծական խոհերում հաճախ հնչում է սեփական եսից օտարվելու, հավերժին ու համայնին ձուլվելու հանրահայտ մոտիվը: Այդպիսի երգերում զգացվում են երկակի հոգեբանական լարումներ: Բանաստեղծուհին երբեմն ունկնդիր է անհայտ աշխարհի ձայներին, և այս դեպքում քնարական մթնոլորտը ավելի մերձենում է տերյանական աշխարհին, ինչպես այս քառատողում.

Միշտ մի երգ է հնչում
Ականջիս դյուրական
Ու կանչում է, կանչում
Ինձ մի ձայն մոգական...¹⁰¹

⁹⁹ Թումանյան Ն., Երկերի ժողովածու, VI հ., Երևան, 1969, էջ 355:

¹⁰⁰ Վերադարձի կանչը Մենուհու մոտ անհնար է, որովհետև՝ «Մենությունս գահ եմ դարձրել ինձ համար», Տերյանի մոտ վերադարձի կանչը ցավազին է, որովհետև «Քեզ ինչպե՞ս կանչեմ,- ես այն չեմ, այն չեմ»:

¹⁰¹ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 27:

Հաճախ էլ համայնին ձուլվելով հավերժանալու քնարական հոգեբանությունը բանաստեղծին մերձեցնում է թումանյանական իդեալին, ինչպես այս երկու քառատողերում.

Հոգի, հոգի լինեի,
Անձև, աննյութ, անմարմին,
Բայց ապրեի, ձուլվեի,
Միրող, երգող սրտերին:

Եվ անվախճան մի սիրով
Փայփայեի մեղմագին,
Անհնարին օրորով
Օրորեի ամենքին¹⁰²:

Բայց բոլոր դեպքերում, ինչպես գրում է Վլ. Կիրակոսյանը. «Արմենուհի Տիգրանյանը (Մենուհի) հոգեբուխ մեղեդիներով երգում է գարուն ու սեր, երջանկություն ու լուսավոր կյանքի կարոտ, երգում է ջերմությամբ ու կրքով: Գողտրիկ սիրո երգերում Մենուհին բացում է աղջկական հոգու անձանոթ ծալքեր, հայտնաբերում զգացմունքի նոր երանգներ: Բանաստեղծությունները սիրո և վերացման հազվադեպ պահերի նուրբ թրթռումներ են, երբ ջնջվում է կյանքի ու երազի սահմանը, իսկ բաժանումը ցավ է բերում ու մահվան դառնություն»¹⁰³: Ստացվում է պարադոքսալին վիճակ. արտաքնապես հեռանալով «ցնորքի, ծարավի ու հաշտության» տերյանական աշխարհից՝ Տիգրանյանն ըստ էության ավելի է մերձենում այդ աշխարհին, քանի որ տերյանական հանգչող գույների, վիատ շշուկների, տարտամ գծերի, մենակության ու թախծի հետևում կարողացել է նշմարել բանաստեղծի կյանքի կարոտը, ապրելու տենչը, երկրային սիրո ծարավը: Հատկապես այս վերջինն է Տիգրանյանի սիրային քնարերգությանը շունչ տվող ոգին: Սրանով է պայմանավորված նաև այն, որ հենց սիրային երգերն են կրում նրա ողջ քնարերգության զգացական ու խոհական հիմնական բեռնվածությունը:

Թումանյանին ուղղված մի նամակում բանաստեղծուհին իրեն հատուկ պարզ անմիջականությամբ գրում է. ««Միրտ» է որոնում սիրտս՝ «բանաստեղծի սիրտ», հստակ

¹⁰² **Ա. Տիգրանյան**, Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 9:

¹⁰³ Հայ նոր գրականության պատմություն, Երևան, հատոր 5, էջ 600:

կարկաչող վտակ, որ ծփալով կարկաչում է կանաչ վերմակի տակից»¹⁰⁴: Հենց այս «բանաստեղծի սիրտն» է գտել նա Տերյանի քնարական աշխարհում է անմնացորդ նվիրվել նրան:

Մենակ չլինելու նույն կարոտն է տանջել նաև Տերյանին.. «Մի բան կցանկանայի,- գրում է նա մի նամակում,- մի բան կխնդրեի անողոք ճակատագրից (այդ հիմար պառավից, որն, իհարկե, գոյություն չունի, այլ միայն վախեցնում է մեզ),- այն է մենակ չմնալ և մտերիմ ընկեր ունենալ: Ես շատ եմ խորհել և ի վերջո եկել եմ այն եզրակացության, որ միայն կինը կարող է լինել այդպիսի ընկեր, բայց իհարկե ոչ քաղքենի կնիկը, այլ կին-մարդը, խելացի կինը, կին ընկերը»¹⁰⁵:

Մտերիմ հոգու այս կարոտը բանաստեղծական մարմնավորում է ստացել ինչպես Տերյանի, այնպես էլ Տիգրանյանի քնարական ներշնչումների մեջ: Ահա, օրինակ, Տերյանը.

Կախարդական մի շղթա կա երկնքում
Աներևույթ, որպես ցավը խոր հոգու.-
Իջնում է նա հուշիկ, որպես իրիկուն
Օղակելով լույս աստղերը մեկ մեկու:

Մեղմ գիշերի գեղագանգուր երագում՝
Այն աստղերը, որպես մումեր սրբագան,
Առկայծում են կարոտագին երագուն՝
Հավերժաբար իրար կապված և բաժան:

Ես ու դու էլ շղթայված ենք իրարու,
Կարոտավառ երագում ենք միշտ իրար,
Միշտ իրար հետ ու միշտ բաժան և հեռու,
Աստղերի պես և հարագատ և օտար¹⁰⁶:

Ահա և Մենուիին.

Երբ կամաց դալկահար հեռաստանն է մթնում,

¹⁰⁴ Թումանյան Հ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1999, էջ 331:

¹⁰⁵ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 582:

¹⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 15:

Մռայլվում է մեզում դաշտ ու սար,
Ինձ թվում է հեռվում մեկը ինձ է տենչում,
Մինչև լոյս աղօթում ինձ համար:

Մեկն անուշ օրորում, փայփայում է խոնարհ
Գուրգուրում, գուրգուրում մեղմաբար,
Կարոտի հեղեղում օրվա պես դալկահար
Մենք հալվում ու ձուլվում ենք իրար¹⁰⁷:

Տերյանի բանաստեղծության մեջ՝ «հավերժաբար իրար կապված և բաժան», «աստղերի պես և՛ հարազատ, և՛ օտար», Տիգրանյանի մոտ՝ «հեռվում մեկը տենչում է ինձ և կարոտի հեղեղում մենք հալվում ու ձուլվում ենք իրար»: Այսպիսի նույնական վերապրումները (իդենտիֆիկացիա) սովորական և հաճախակի հանդիպող երևույթ են սիրո առկայության դեպքում¹⁰⁸:

Սա սովորական պարզ ընդօրինակում չէ, այլ իմացական ինքնահաղթահարումով վավերացված գիտակցական ընտրություն: Ի վերջո՝ նույնանման ապրումների զգացողությունը՝ աշխարհի ընկալման նույն գուգահեռներում, բանաստեղծական հոգեկերտվածք ունեցող այս անհատականությունների մոտ անխուսափելիորեն պիտի արթնացնեն հոգևոր, ինչո՞ւ չէ, նաև մարմնական մերձեցման հույզեր: Ահա մի բնորոշ օրինակ.

Ո՞վ էս դու, որ ունես գուրգուրանք,
Ո՞վ էս դու, որ գիտես օրորել:
Թե՛ դու կաս, դու միայն սփռփանք,
Մեր – յոյզեր ինձ կարող ես բերել:

Դու կգաս, դու կասես ինձ նանի՛կ,
Որ անուշ ու մեղմուշ մրափեմ.
Մոռացվեմ երագով երջանիկ,
Չխոկամ, չհիշեմ, չարտասավեմ¹⁰⁹:

Սա Տիգրանյանն է:

¹⁰⁷ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 16:

¹⁰⁸ Տե՛ս՝ Նալչաջյան Ա., Հոգեբանական բառարան, Երևան, 1984 թ.:

¹⁰⁹ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 10:

Ես կըզամ, երբ դու մենակ կըմնաս
Տրտում իրկվա ստվերների տակ,
Երբ դու կըթաղես տենչերըդ խորտակ
Եվ վհատությամբ երբ կըհեռանաս...

Ես կըզամ որպես մոռացված մի երգ,
Հյուսված աղոթքից, սիրուց ու ծաղկից.
Քո մեռած սրտում կլինի թախիծ,
Ես կըկանչեմ քեզ դեպի այլ եզերք

Ես կըզամ, երբ դու կըլինես տրտում,
Երբ երագներըդ հավետ կըմեռնեն,
Ձեռքըդ կըբռնեմ, ցավըդ կըմբռնեմ,
Կըվառեմ ուրիշ լույսեր քո հոգում...¹¹⁰

Սա էլ Տերյանն է:

Խոր իմաստ ունի Տերյանի մի խոստովանությունը, թե ինքը երբեմն ցանկություն է ունենում «կենդանի մարդու ողջ մերկությամբ բացվելու»։ «Բայց երբեմն մենք ուզում ենք մերկացնել մեր մարմինը,- բացատրում է բանաստեղծը,- այդպես էլ հոգին է երբեմն ուզում մերկանալ... Ահա սուկ այդ պատճառով ես չեմ սիրում, որ իմ նամակները կարդան երրորդ անձինք, թեկուզ և մտերիմ ու լավ: Չե՞ որ մարդիկ երկուսով միշտ ավելի են մտերիմ, անկեղծ...»: Մարդկային արժեքները գնահատելիս բանաստեղծը բացարձակ նշանակություն է տալիս անկեղծությանը՝ վերագրելով դրան ոչ միայն բարոյական, այլև ամենից առաջ էսթետիկական իմաստ, որպես հոգեկերտվածքի գեղեցկության չափանիշ: «Մի՞ թե մարդու ամենաթանկ սեփականությունը անկեղծությունը չէ», շարունակում է նա,- այն, ինչ դուք անկեղծություն եք անվանում, ես համարում եմ մարդու գրեթե ամենալավ հատկությունը, ծայրահեղ անկեղծությունը խորին խորհուրդ է,- բանաձևում է Տերյանը՝ դրան վերագրելով հավատի այն ուժը, որ կարգավորում է «մարդկային հարաբերություններն ու կապերը»: Դա հոգու բարձրագույն այն հատկությունն է, որ նույնքան անխառն է, որքան աղոթքի արարողությունը և «մոտենում է հոգու այն բնագավառին,

¹¹⁰ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 84:

որտեղ արմատավորված են կրոնն ու հանցագործությունը՝ գազանն ու աստված, որ ի դեպ միասնական են իրենց հիմքում»¹¹¹: Ա. Հասանյանի կարծիքով՝ անկեղծությունը «Տերյանի ազատության գերագույն ձևն է»¹¹²:

Արմենուհու բանաստեղծական աշխարհը նույնքան անկեղծ է, որքան և իր անձնական բնույթը. «Ես սիրում եմ անպաճույճ ճշմարտությունը»: Նա անձնատուր է լինում իր անկեղծ զգացմունքներին, որ, ինչպես տեսանք, բարձրագույն չափանիշ է Տերյանի համար: Նրա տարերքը մարդկանց և շրջապատը շիտակ հույզով և զգացմունքով գնահատելու խորհուրդ ունի: Ե՛վ Տերյանի, և՛ Տիգրանյանի նամակներում աշխարհաճանաչման փիլիսոփայությունը հանգում է նույն անկեղծության եզրին, որից էլ վերացարկվում են նրանց ստեղծագործության գեղագիտական որոշ սկզբունքներ: Աշխարհաճանաչման փիլիսոփայությունը երկու բանաստեղծների մոտ հանգում է նույն անկեղծության ելակետին:

Զգացմունքների մերկ ու անկեղծ արտահայտումները հոգեկան կապի ցայտուն դրսևորումներ են, անկախ այն հանգամանքից, թե դրանք հատկապես ում են ուղղված: Տերյանի և Տիգրանյանի այդպիսի սիրերգերը քնարական նամակների տպավորություն են թողնում. մեկը մյուսի արձագանքն է, մեկը մյուսի «պատասխանը»: Հարց ու պատասխանի նմանվող այս սիրային երգերը քիչ է ասել, թե զգացական ոլորտի, մտածողության, ոճի, կառուցվածքի ընդհանրություններ ունեն. Դրանք մերձենում են ստեղծագործական ու անձնական ավելի խորքային շփման եզրերով:

Մեղքի մթին քարայրից,
Ուր հսկում ես դու անքուն,
Մութ ցանկությամբ դյուրիք ինձ
Եվ փայփայիք ինձ թաքուն:

Սև գիշերով ինձ կանչիր
Ամայի խուց ու այնտեղ
Հեզ մարմինս չար տանջիր,
Գզվանքներում քո ահեղ:

¹¹¹ **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 686:

¹¹² **Հասանյան Ա.**, Վահան Տերյանի նամականին, Երևան, 2008, էջ 9:

Եվ մութ խորշում անձավի,
Ուր սարսափ է, ուր սուկում,-
Արյունահոս թող ցավի
Իմ մարմինը քո գրկում:

Ես քեզ մերժել չեմ կարող,
Ես ամեն ինչ կըտամ քեզ.
Սև խորհուրդը մեզ գերող
Ես գիտեմ, և դու գիտես... ¹¹³

Սա Տերյանի քնարական կանչն է: Ահա և Տիգրանյանի բանաստեղծական պատաս-
խանք.

Ո՞վ ես ասա, որ կանչում ես
Ինձ քո գիրկը սև մեղքի
Ունի՞ հոգիդ նրբությունը
Ցողի, բույրի աղոթքի:

Գիտե՞ս սիրել, գիտե՞ս երգել
Գթալ, գթալ ու գթալ,
Մանկան նման քո հոգին էլ
Կարո՞ղ է լալ ու ժպտալ:

Քո սրտումն էլ հաջորդո՞ւմ են
Անձրև, արև, ծիածան
Քեզ էլ անվերջ օրորո՞ւմ է
Տարերքը իսկնթ Բնության...

Տերյանի բանաստեղծությունը «Գիշեր և հուշեր» շարքից է, որտեղ բանաստեղծը
հոգեմաշ թախծի ու մենության ցավից ելք է որոնում մարդկային հոգու խոր ու ընդարձակ
ուրրտներում: Բերված բանաստեղծությունը մատնանշում է այդ ելքերից մեկը՝ հոգեկան
ու մարմնական մերձավորության մեջ փարատել մենության թախիծը:

¹¹³ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 111:

Տիգրանյանի «պատասխանի» մեջ խոսում է կնոջական սկիզբը. իզուր չէ նույն տողում գութի մասին երեք անգամ կրկնվող ակնարկը: Կնոջ հոգու համար «սև մեղքի գրկից» նախընտրելի է «ցողի, բույրի, աղոթքի», գութի, մանկան լաց ու ժպիտի, «անձրևի, արևի, ծիածանի», «խենթ բնության տարերքի» լայնարձակ աշխարհը, որ ավելի շուտ հոգու պատկեր է, քան արտաքին իրականության: Եվ հնչում է կնոջական հոգու պատասխան կանչը.

Ես գալիս եմ եթերային
Երազների աշխարհից,
Պարզիր թևերդ ու երկնային
Ցնորքներով գրկիր ինձ¹¹⁴:

Մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ փոխվում է տերյանական կանչի բնույթը.

Այսօր եղիր քրոջ պես –
Անչար մաքուր և գթոտ,
Գրկենք իրար ու նստենք,
Նստենք մինչև առավոտ:

Այսօր եղիր որպես մայր –
Բարի, քնքուշ, նրբազգաց,
Նստիր խաղաղ մահճիս մոտ,
Մութ գիշերին հետըս լաց...

Ամոթիր դու իմ ցաված
Միրտը սիրով քո անբիծ.-
Այն մոռացվա՛ծ, մոռացվա՛ծ
Հեքիաթները պատմիր ինձ¹¹⁵:

Այս բանաստեղծությունը ևս «Գիշեր և հուշեր» շարքից է: Բանաստեղծը հոգեկից կնոջ մերձավորության մեջ ուրիշ սփոփանքով է ուզում թոթափել սրտին ծանրացած մենության ու թախծի բեռը, ուզում է նորից վերապրել «Մթնշաղի անուրջների»

¹¹⁴ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 39:

¹¹⁵ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 116:

հնազանդության ու հաշտության երանությունը, երբ հոգին թևածում էր խաղաղ երազների ու դյուրիչ հեքիաթների «նրբակերտ մթնշաղում»...

Ահա և Տիգրանյանի արձագանքը, որ այս դեպքում ոչ այնքան “պատասխան” է, որքան հոգեկցության հավաստում-փոխկանչ.

Միրում եմ, երբ նստում ես ինձ մոտ

Եղբոր պես, հարազատ մեղմ ու հեզ

Մոռանում եմ հուշերս ցավոտ

Կարկաչները հոսում են սրտես:

Երբ պարզում ես ձեռքերդ քնքույշ

Եղբոր պես փայփայում ես անչար

Ողջ աշխարհը դառնում է մի հուշ,

Մի աղոթք, ջերմ խորունկ ու անբառ:¹¹⁶

Երկու բանաստեղծությունների մեջ էլ կինը և տղամարդը փոխադարձաբար մուտք են գործում զգացմունքայինի այլ շերտեր՝ եղբայր, քույր, մայր: Տերյանի մոտ տենչանքի օբյեկտը՝ կինը, այլևս կրում է մաքրության, անմեղության խորհուրդը, որն իբրև կնոջական սկիզբ՝ այլ գործառույթ է վերցնում իր վրա՝ քրոջ, մոր մտապատկերով: Բանաստեղծությունների մեջ «սև մեղքի» սև խորհուրդը աղոթքի մաքրագործող ուժով նոր երանգավորում է ստանում. ողջ աշխարհը դառնում է աղոթք: «Անչար» բառը, որ Տերյանի ստեղծածն է, երկու բանաստեղծների մոտ էլ տրամադրության հիմնական որոշիչներից է: Բանաստեղծական պահերը նույնական են իրենց հոգեբանական, զգացմունքային և ոճական հատկանիշներով: Փոխված են միայն քնարական ապրումի դիտակետերը. մի դիտակետից՝ «եղիք քրոջ պես», մյուսից՝ «եղբոր պես փայփայում ես անչար»:

Բերված բանաստեղծություններում մի կողմից՝ «Մեղքի մթին քարայրից ... մութ ցանկությամբ դյուրիք ինձ» և «Ո՞վ ես, ասա, որ կանչում ես ինձ քո գիրկը սև մեղքի», մյուս կողմից՝ «Այսօր եղիք քրոջ պես, անչար, մաքուր և գթոտ» և «Միրում եմ, երբ նստում ես ինձ մոտ եղբոր պես, հարազատ, մեղմ ու հեզ»: Երկու զուգահեռներում էլ նույնականության պահը այնքան շեշտված է, որ խորհել է տալիս «մեկ մարմին, մեկ հոգի» բարձրագույն ներդաշնակության մասին:

¹¹⁶ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 45:

Այստեղ նշմարելի է նաև հայ միջնադարյան աշխարհիկ սիրերգության հեռավոր արձագանքը: Մարդկայինի և աստվածայինի, երկրայինի և երկնայինի, մարմնի և հոգու, լայն առումով՝ ձևի ու բովանդակության ներդաշնակության իդեալը գեղարվեստի ձևավորման հիմքում եղել է ի սկզբանե: Յուրաքանչյուր դարաշրջանում արվեստագետ-ստեղծագործողներն ու փիլիսոփա-տեսաբանները տարբեր մեկնությունն ու ձևակերպումներ են տվել հիմնահարցին: Ռուս քննադատ Բելինսկին, օրինակ, ավելի քան մեկ ու կես դար առաջ այսպիսի մեկնաբանություն է տվել հարցին. «Ինչպես բնության մեջ, այնպես էլ արվեստում չկան գեղեցիկ ձևեր առանց գեղեցիկ բովանդակության, այսինքն՝ մտքի... Նրան էլ հենց շնորհիվ էն այդ գեղեցիկ ձևերը... Գաղափարի և ձևի միասնական էությունը (односущность) այնքան մեծ է արվեստում, որ ոչ կեղծ գաղափարը կարող է իրականանալ գեղեցիկ ձևի մեջ, ոչ էլ գեղեցիկ ձևը կարող է կեղծ գաղափարի արտահայտություն լինել»¹¹⁷: Ժամանակի ընթացքում, ընդհուպ մինչև մեր օրերը այս հիմնարար գաղափարը անհամար ձևափոխություններ է կրել գեղագիտական-փիլիսոփայական զանազան ուղղություններում: Բայց էությունը մնացել է նույնը:

Ներդաշնակության այս համապարփակ սկզբին, որի վրա խարսխված է տիեզերքի գոյությունը, հնուց ի վեր բանաստեղծները փորձել են, հիմա էլ փորձում են հասու լինել բնության հետ հաղորդակցվելու, իրենց բնության անբաժանելի մասնիկն զալու ճանապարհով: Տերյանը, հետևելով սիմվոլիստներին, փորձում էր դրան հասնել տեսանելի բնության հետևում այլաշխարհային խորհուրդներ որոնելով: Տիգրանյանի մոտեցումը ավելի անմիջական է, ինչպես, օրինակ, այս բանաստեղծության մեջ.

Ինձ մի հարցնեք սիրե՞լ էմ թե ոչ,
Սրտիս անթափանց, մութ անդունդներում,
Լուռ օրորվում են հուշերս դողդոջ,
Ու կյանքը էլ ինձ ոչինչ չի բերում:

Կար մի առավոտ. մեղմ լուսաբացին,
Բնությունն ու ես գրկեցինք իրար.
Անտառ ու առու ինձ հետ խոսեցին,
Ու սրտիս խորքում վառվեց նոր աշխարհ:

¹¹⁷ **Ջրբաշյան Էդ.**, Գեղագիտություն և գրականություն, Երևան, 1983, էջ 41:

– Դարերը վայրկյան, վայրկյանը դար էր,
Բարձունքը մոտիկ, աստղերն հարազատ,
Կյանքը հաճույքի ճանապարհ անձիր,
Միրտս ու հոգիս թևավոր, ազա՛տ:

Բայց առավոտ էր... արևը թեքվեց,
Լուռ շառագունեց, մթնեց, սևացաւ,
Խավար ու անհույս գիշերը տիրեց,
Ու վառ աշխարհս մի երազ դարձաւ...¹¹⁸:

Ցերեկվա ու գիշերվա, լույսի ու խավարի, պահի ու հավերժի հակադրության սիմվոլիկան վկայում է բանաստեղծուհու ստեղծագործական կապի մասին՝ ժամանակի ոճամտածողության հետ: Բայց այդ սիմվոլիկան անհատի զգացմունքային դաշտում գործառում է որոշակի անձնականացված բովանդակությամբ: Առավոտը կյանքի սկիզբն է խորհրդանշում, որի շարունակության մեջ սիրելու և սիրվելու համար աշխարհ եկած, բայց կյանքից ոչինչ չստացած երիտասարդ կնոջ «սրտի անթափանց, մութ անդունդներում» աստիճանաբար բացվում է «դողդոջ հուշերի» գեղեցիկ ու կորուսյալ մի աշխարհ:

Եղել է մի ուրիշ առավոտ, երբ լուսաբացին բնությունն ու ինքը գրկել են իրար, երբ անտառ ու առու խոսել են բացվող սրտի հետ: Երջանիկ հոգում ջնջվում են ժամանակի սահմանը, վայրկյանը դար է թվում, դարը՝ վայրկյան, կյանքը դառնում է հաճույքների ճանապարհ, թեթև թևավորվում է հոգին... Հետո իջել է գիշերը, իրականության կենդանի զգացողությունը փոխվել է երազի:

Այսպիսի բանաստեղծությունները հարուստ ենթատեքստ են ունենում, որ երբեք էլ հնարավոր չի լինում մինչև վերջ բացահայտել: Միրել է արդյոք քնարական սուբյեկտը, որ այս դեպքում նույնանում է հեղինակի հետ: Ապրումների զարգացման տրամաբանությունը և փոխաբերությունների խաղը հուշում են, որ եթե չի էլ սիրել, ապա սիրված լինելու պատրանքը բնության մերձավորությամբ իրականության շունչ է ստացել:

Այս բանաստեղծությունը Արմենուհու սիրային քնարերգության ստեղծագործական ամփոփումը կարելի է համարել, ինչպես նաև XX դարասկզբի հայ հարուստ սիրային քնարերգության լավագույն էջերից մեկը:

¹¹⁸ Տիգրանյան Ա., Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1914, էջ 46:

2. 2. Լեյլի տերյանական դպրոցի ուղեկից բանաստեղծ

Տերյանական ոճի ու մտածողության տարրերը շատ ավելի որոշակի ինքնատիպության դրոշմ են կրում Լեյլիի (Փառանձեմ Մահակյան-Տեր-Մկրտչյան) ստեղծագործության մեջ: Այդ ինքնատիպությունը այնքան ցայտուն է, որ գրականագիտության մեջ, նկատի ունենալով հատկապես նրա հակումը դեպի քաղաքային միջավայրը և մտերիմ հարաբերությունները Չարենցի հետ, կարծիք է հայտնվել, թե նրա ստեղծագործական նկարագրի վրա որոշակի հետք է թողել նաև չարենցյան շրջանը:

Իրոք՝ Չարենցը խոր համակրանք է ունեցել բանաստեղծուհու անձի և ստեղծագործության նկատմամբ, ինչպես երևում է վերջինիս ուղղված նրա նամակներից. «Այս անգամ արդեն այնքան կարոտով եմ գրում (կարոտ - тоска) «սիրելի Լեյլի», որ կարծես գրում եմ Արևին, Աշխարհին ու Մարդուն, այսինքն՝ նրանց, որ սիրում եմ ամենից ավելի և սիրում եմ այնպես, ինչպես մանկությունն են սիրում:

Լեյլի ջան, Լեյլի. Լեյլի. լավ Լեյլի: Այնքան կարոտել եմ քեզ, Լեյլի»¹¹⁹ Չարենցին հատկապես մտահոգել է, որ բանաստեղծուհին, 1921 թ. տեղափոխվելով և մշտական բնակություն հաստատելով Մոսկվայում, դադարել էր գրական հրապարակում երևալուց. «Խիստ ցավում եմ, որ զլուխ չեկավ քո թարգմանությունը, և այս հանգամանքը վերագրում եմ քո անիմաստ երկչոտությանը: Ես առանձնապես ուզում էի, որ քո անունը վերստին շողշողար մեր գրական երկնականարում: Այսպես թե այնպես՝ դեռ ուշ չէ և դու, եթե միայն ուզենաս աշխատել այդ ուղղությամբ, Պետհրատն ընդառաջ կգա քեզ գերազանց ուրախությամբ և պատրաստակամությամբ... Թողնենք սակայն այս ամենը, տանք մոռացության, – և թող թույլ տրվի ինձ երագել, որ դու այնուամենայնիվ մի գեղեցիկ օր կրկին կփայլատակես մեր գրական հորիզոնում և չես մնա քանքարաթաքույց, ինչպես մնում ես մինչև հիմա» (29.10.1933 թ., Երևան)¹²⁰:

Բայց Լեյլիի ստեղծագործական դիմագիծը որոշվում է հիմնականում 10-ական թվականների առաջին կեսին գրված բանաստեղծություններով, երբ մթնոլորտն ամբողջապես հագեցած էր Տերյանով, Չարենցն ինքն էլ դեռ լրիվ չէր հաղթահարել իր մեծ նախորդի ազդեցությունը:

¹¹⁹ Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 377:

¹²⁰ Չարենց Ե., Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 431:

Ինչ վերաբերում է Լեյլիի «ուրբանիզմին», ապա դա ևս տերյանական հիմք ունի: Իր հայտնի զեկուցման մեջ բանաստեղծն ուղղակի գրում է. «Մեր երկրի տնտեսական կյանքը վերափոխվում է, և դրա հետ միասին հիմնական վերափոխության առաջ է կանգնած և նրա հասարակական և կուլտուրական կերպարանքը:

Չպետք է կուրանալ այդ ակներև երևույթի առջև, հայացքը չպետք է այլ կողմ նետել: Ոչ Մասիսի ձյունափայլ կատարներին պետք է հառել ակնկալվող հայացքով, ոչ էլ Էջմիածնի խարխուլ գմբեթին, այլ քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերամբարձ ծխնելույզներին ու բազմահարկ շենքերին, դաշտերի ծովածավալ լայնությանը, որ արդեն ճեղքում է մեքենան, և լեռների փշրվող քարակույտերին դինամիտի հզոր հարվածի տակ»¹²¹: Այս գաղափարը արտահայտություն է գտել նաև Տերյանի «Վերադարձ» շարքում դեռևս 1911 թվականին.

Շփոթ նվագով աղմուկ ու սուլոց
Շարժում են առաջ օրը ժրաջան –
Բոցոտ խնջույքում, ձուլված խինդ ու կոծ,
Հյուսել են կյանքի կախարդված շրջան:
Հապճեպ հոսանքում և մարդ և անիվ
Ալեկոծությամբ մի խայտանկար
Խենթ փողոցների բավիղներն անթիվ
Ջրերի նման խառնում են իրար:
Ամեհի թափով երկաթն է խոսում,
Պողպատն է ճչում շաչունով դողդոջ –
Եվ բազմադադակ օրերի լեզուն
Հնչում է այստեղ, որպես մարտակոչ:

Հատկանշական է, որ Տերյանը մտադիր է եղել հետագայում ստեղծել «Քաղաքը» վերնագրով բանաստեղծությունների շարք:

Քաղաքային միջավայրի էսթետացման նույն տրամադրությամբ են շնչում նաև Լեյլիի բանաստեղծությունները, ինչպես այս քառատողում.

Միրում եմ քաղաքի փողոցներն աղմկոտ,
Անհանգիստ ամբոխի հորձանքներն տարուբեր,

¹²¹ Տերյան Վ., Երկեր, Երևան, 1989, էջ 315-316:

Ակնարկներն անորոշ, շարժումները փութկոտ,
Շալիտներն անմեկին, հայացքներն անտարբեր¹²²:

Սակայն Լեյլիի քաղաքային երգերում տրամադրության որոշակի երանգափոխություն է տեղի ունենում: Մենակության, լքվածության ու թախծի զգացողությունը, որ սովորաբար քնարական արտահայտություն է գտնում բնության հետ համադրությամբ կամ հակադրությամբ, այստեղ իմաստավորվում է գիշերային քաղաքի լուռ համայնապատկերի մեջ.

Փողոցները մարդաշատ, փողոցներն ամայի
Շրջեցի ես երկար, ես երկար.
Շուրթերս եմ խածել, որ չլինի թե լայի,
Որ չլինի թե սիրտս հեկեկար...

Սրտաբեկ շրջեցի մինչ գիշեր, ուշ գիշեր,
Մինչ լռեց աղմուկը փողոցի,
Մինչ ցավում մոռացվեց թե հույսեր, թե հուշեր,
Թե տխուր հեկեկանքը լացի... (1913 թ.)¹²³:

Լեյլին իր ստեղծագործության ամենաակտիվ շրջանում՝ 1910-ական թվականներին, տպագրվել է ժամանակի գրեթե բոլոր հայ պարբերականներում: Բայց նրա բանաստեղծությունները իր կենդանության օրոք առանձին գրքով այնպես էլ չեն հրատարակվել: Պահպանվել է հեղինակի կազմած մի ձեռագիր ժողովածու՝ «Կարոտ» վերնագրով, ուր ամփոփված են 1900-1945 թթ. ընթացքում գրված գործերը: Այդ ժողովածուն Ս. Կապուտիկյանի առաջաբանով և «Նվիրում եմ Վահան Տերյանին» ընծայականով լույս է տեսնում միայն բանաստեղծուհու մահվանից ութ տարի հետո՝ 1959 թ.:

Գրքում ամփոփված բոլոր բանաստեղծություններում, չափածո թե արձակ, քնարական ապրումին բովանդակություն ու ձև տվող հիմնական գործոնը մենակության ու չհասկացվածության հոգեբանությունն է՝ իր բազմազան դրսևորումներով: Ինչպես առհասարակ խորհրդապաշտական աշխարհայեցողության մեջ, այնպես էլ տերյանական դպրոցում մենակությունը անձնական-հոգեբանական զգացումից զատ և դրանից առավել գեղագիտական բովանդակություն ունի, այսինքն՝ մենության դիտակետից

¹²² Լեյլի, Կարոտ, բանաստեղծություններ, Երևան, 1959, էջ 71:

¹²³ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 39:

բանաստեղծը դիտում, բացատրում ու գնահատում է աշխարհը, մարդուն ու մարդկային հասարակությունը: Դա մի ամբողջական համակարգ է, որի ներսում հայ բանաստեղծի ստեղծագործությունը, պահպանելով համակարգին հատուկ հիմնական գծերը, հաստատում է իր սեփական անհատականությունը:

Եթե ուշադիր հետևենք Լեյլիի բանաստեղծությունների ժամանակագրությանը, կտեսնենք, որ բնորոշ հուսահատական տրամադրությունների շարժը համապատասխանում է 1914, 1915, 1916 թվականների շրջանին: Նույնպիսի զգացումներով՝ թախիծ, տխրություն, մենություն, անելանելիություն, համակված էր ողջ հայ մտավորականությունը: Այս բնորոշ թեմաների և գերիշխող տրամադրությունների կնիքն են կրում նաև Լեյլիի՝ այդ տարիներին գրված բանաստեղծությունները: Դա վերաբերում է քնարական կառույցի ինչպես բովանդակությանը, այնպես էլ ձևին:

Լեյլիի բանաստեղծական աշխարհը՝ իբրև ընդհանուր գրական դաշտի մասնավոր դրսևորում, ճիշտ հասկանալու համար նախ անհրաժեշտ է գտնել այդ աշխարհը կազմավորող հիմնակորիզը: «Քանի դեռ չկա բանաստեղծական ստեղծագործության «հատիկի» հասկացողությունը, - գրում է Ա. Բելիին, - ձևի կատարելության ոչ մի փաստարկ չի տա մեզ լիրիկական պոեմի ընթերցման բանալին, որն առկա է յուրաքանչյուր առանձին բանաստեղծության մեջ և փոխում է նրա իմաստը»:¹²⁴ Լեյլիի պարագայում այդ «հատիկը» մենության զգացողությունն է, որ միաժամանակ և՛ ներաշխարհային, և՛ արտաշխարհային ուղղվածություն ունի: Լավագույն օրինակներից է «Молитва» («Աղոթք»), բանաստեղծությունը, որ թարգմանել է Բրյուսովը և զետեղել «Поэзия Армении» ժողովածուում, և որի հայերեն բնօրինակը չի պահպանվել.

Снова лампаду зажгла я во мгле,
Пред твоим ликом склоняю колени:
– Грешная – я, всем чужда на земле,
Грешная – я, как грешна перед всеми!
Холод и дождь и метель на дворе,
Келья моя – здесь, над озером льдистым...
Спит кипарис, видит сон о заре:

¹²⁴ **Белый А.**, Стихотворения, Москва, 1982, с. 6-7.

Ветер играет ночной с кипарисом.
 Тихо молюсь я, без вздоха, без слез,
 Муки души моей знает ли небо?
 – Пред твоим ликом, пред венчиком роз,
 Путь потерявшая, грешная дева!

Келья моя – в безизвестной глуши,
 Плачу беззвучно, с безмолвной усладой...
 – Тяжек мой грех для усталой души...
 Пред твоим ликом мерцает лампада...¹²⁵

Աղոթքը՝ որպես ներանձնական զրույց՝ ինքն իր հետ և անհայտի հետ, մեծ տարածում ունի գրականության մեջ, որի ակունքները հասնում են մինչև մարդկության պատմության անհիշելի ժամանակները: Լեյլիի բանաստեղծության մեջ աղոթքի մղումը ծագում է մեղքի գիտակցությունից, որ հերոսուհին ընդունում է իրբն երկնային կամքի արտահայտություն: Այլապես ինչո՞ւ է ինքը բոլորի համար օտար այս աշխարհում: Հոգնաձ ու մենակ հոգու համար ծանր է այդ մեղքի բեռը: Արդյոք երկնքին հայտնի՞ է իր հոգու ցավը: Մենակության ու օտարվածության զգացողությունը ավելի են ուժեղացնում անհայտության մեջ կորած խուցը, բակում մոլեգնող անձրևը, ցուրտն ու բուքը, խավարում լուսաբացի մասին երագող նոճին... Մարդը մենակ է աշխարհում նախնական մեղքի բերումով,- սա է բանաստեղծության ենթատեքստը, որ քնարական ապրում է դարձել նաև Տերյանի հայտնի բանաստեղծության մեջ.

Բյուր մարդոց մեջ,
 Պաղ մարդոց մեջ,
 Որպես տըրտում -
 Անապատում -
 Մենակությո՛ւն,
 Մենակությո՛ւն...¹²⁶

¹²⁵ Брюсов В., Поэзия Армении, Ереван, 1966, с. 393.

¹²⁶ Տերյան Վ., Երկեր, Երևան, 1989, էջ 37:

Լեյլիի ստեղծագործական հոգեբանության մեջ մենության դատապարտված անհատի հոգուն ծանրացած մեղքի գիտակցությունը մշտապես ուղեկցվում է «կսկիծ-գոջումի» ցավագին զգացումով.

Թախծոտ զանգերի մեղմ դողանջումից

Չարթնում են կամաց հուշերը իմ հին,

Այրվում է սիրտս կսկիծ-գոջումից,

Աղոթքի չոքում հպարտ իմ հոգին¹²⁷:

Բանաստեղծուհու քնարական աշխարհում մեղքի և գոջումի այս փոփոխական շարժումը Չարենցը դիպուկ բնութագրել է նրա ձեռագիր ժողովածուի երկրորդ մասի սկզբում իր ձեռքով արված մի կարճ նշումով «Լեյլի անեծք և գոջում»: Մեղքի, անեծքի ու գոջումի այս հոգեվիճակները ինքնատիպության որոշակի երանգ են հաղորդում Լեյլիի քնարերգությանը՝ տերյանական դպրոցի շրջանակներում:

Անեծքի, մեղքի ու գոջումի նստվածքները Լեյլիի բանաստեղծական գիտակցության մեջ ընդհանուր գոյաբանական բովանդակությունից բացի ունեին նաև անձնական-հոգեբանական շարժիչներ: Լեյլին կենսակարոտ անհատականություն է, լիահույս ապրելու ներքին էներգիայով լի: Մշտապես շրջապատված է եղել ինչպես իր ստեղծագործության, այնպես էլ կնոջական հրապույրների համակիրներով ու երկրպագուներով: Բազմաթիվ վկայություններից հիշենք միայն մեկը: «Ինչպես հին բարեկամի, – գրում եմ էս նամակը Ձեզ,- բաց է անում իր հոգին Չարենցը,- քանի որ ես հարազատ չունեմ էստեղ, (և ոչ մի տեղ) ես չեմ իմանում, թե ինչու դուք էդպես մի օրվա մեջ ինձ հարազատացաք: Վերջին ժամանակներս տխուր եմ շատ, տխուր, անիմաստ եմ դարձել, ոչ գրել է լի-նում մի բան, ոչ էլ ապրել: <...> կամ ինչպես լուսեղեն Տերեանն է ասում.

Եվ անառակ իմ եղբոր հետ ցանկապատի տակ

Կուզեի ես մեռնել անբախտ ու անհիշատակ:

Հիմա նամակ գրեք, ես շատ կուզեի Ձեզանից մի խոսք իմանամ, որովհետև Ձեր խոսքը ինձ կփրկի: Դուք կամք ու ազդեցություն ունեք ինձ վրայ, ես վախ ունեմ Ձեզանից – էս էլ է լավ Լեյլի, որ մարդ վախ ունի...»¹²⁸:

¹²⁷ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 67:

¹²⁸ ԳԱԹ, Նամակներ, էջ 182:

Իբրև կին, իբրև սիրելու և սիրվելու հավերժական կարոտի կրող՝ Լեյլին չէր կարող անտարբեր մնալ իրեն այդքան ջերմությամբ շրջապատողների հանդեպ: Նրա հոգում դրամատիկ բախումներ են տեղի ունենում մի կողմից՝ լիասիրտ աշխարհիկ սիրո կարոտի, մյուս կողմից՝ ենթագիտակցության խորքերում դեռ գոյավորվող հայ կնոջ ավանդական երկյուղը դրա հանդեպ: Հոգեբանական այս բարդությից ծնունդ են առնում անձնական քնարերգության ազդեցիկ նմուշներ, որոնց մեջ սիրո ու կարոտի, մեղքի ու զղջումի, անեծքի ու օրհնանքի, հաշտության ու ընդվզումի զգացումները, ներքին լարումներով փոխներթափանցվելով, ստեղծում են կնոջական ներաշխարհի մի բազմախորհուրդ վեպ:

Քնարավիպական այդ կառույցի հիմնախարիսխներից մեկը, ինչպես տեսանք, մենության, մեղքի ու զղջումի հոգեբանական լարումներն են, մյուսը սերն է, որ ծավալվում է մի քանի ուղղություններով՝ դրսևորելով բովանդակային ու ձևային ակնհայտ նմանություններ տերյանական դպրոցի հետ ու նույնքան նկատելի տարբերություններ, որոնք բնորոշում են բանաստեղծուհու ինքնատիպ անհատականությունը:

Սիրո և կարոտի թեմաների բանաստեղծական արծարծումները ինչպես Տերյանի, այնպես էլ Լեյլիի ստեղծագործություններում ճիշտ հասկանալու համար պետք է դրանք դիտել սիմվոլիստական գեղագիտության հիմնարար սկզբունքների շրջանակում, մասնավորապես՝ սիմվոլիստները արմատապես փոխեցին սուբյեկտիվ սկզբի դերը քնարերգության մեջ՝ դրան վերագրելով «ներքին ձևի» արժեք, բանաստեղծորեն հիմնավորեցին պատկերի երկպլանայնության սկզբունքը, ինքնակա արժեք տվեցին մարդկային հուզաշխարհի քնարական իմաստավորմանը, աշխարհի եռաչափ տարածական ընկալմանն ավելացրին չորրորդ՝ սուբյեկտիվ չափումը, ձևի մակարդակում բանաստեղծական տողի չափը, ռիթմը հասցրին կատարելության՝ մոտեցնելով երաժշտական հնչողությանը և այլն:

Այս հատկանիշների արտահայտության բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել Լեյլիի քնարերգությունից: Բավարարվենք մեկով.

Հուր-հույզեր էին ծփում քո սրտում

Արևի շուքով.

Ու օտար էր քեզ աշունը դրսում

Թախիծ շշուկով...

Ուզեցի պահել այդ շուքն արևի
Մեր ցուրտ հարկի տակ.
Դու ծիծաղեցիր... Տենչս արևի
Քեզ թվաց կատակ...

Անձրևոտ օրեր, շուրջս սրտմաշուկ
Թախիծ էր սփռած...
Իմ ցանկությունս էլ անմիտ ու անշուք
Ինձ ցնորք թվաց...

Ու լուռ հեռացա... Դու անցար նորից
Արևոտ հեռուն...
Բայց չի մոռացել իմ սիրտն այն օրից
Քեզ ու քո հեռուն¹²⁹:

Հեռվի, հեռավորության մտապատկերը՝ իբրև չիրականացած հույսի ու կարոտի խորհրդանիշ, գալիս է տերյանական մշակույթից: Նկատելի են նաև տերյանական պատկերամտածողության արտաքին հատկանիշներ՝ բաղաձայնայնության տարրեր՝ շուքով, աշուն, շշուկով, սրտմաշուկ, անշուք, բնորոշ բառապաշար՝ աշուն, անձրև, տխրություն, օտար, թախիծ, ցնորք, տերյանական ոճին հատուկ լեզվամտածողություն: Արևոտ ու ցուրտ աշխարհների արտաքին հակադրությունը քնարական պահի մեջ իմաստավորվում է իրականության ու ցնորքի ներքին հակադրությամբ, որ ընդհանրության եզրեր ունի սիմվոլիստական պատկերի երկպլանայնության հետ:

Անպատասխան սիրո ցավագին արձագանքը Լեյլիի բանաստեղծություններում հաճախ պարզ ու անմիջական խոստովանություն է, ինչպես այս երկու քառատողերում.

Ամենուրեք քո աշխարհում հրդեհ ու բոց,
Ինձ գամել ես քո անհունին ու քո խաղին.
Օրերդ լույս դարձան սրտիս փոքր ու չնչին
Հրաշքներիդ դռներն իմ դեմ թողել ես գոց:

Անձայրածիր կամարներիդ լույսերի մեջ,

¹²⁹ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 53-54:

Լույսիդ ծարավ հոգիս տվիր դեզերումի.
Մժեղն անգամ քո աշխարհում մի տեղ ունի,
Ես՝ անկայան, տենչս՝ անքուն, կարոտս մեծ¹³⁰:

Միրո խոստովանությունը նախորդ Բանաստեղծության դրամատիկ լարվածությունը չունի: Անպատասխան մնալը ցավեցնում է Բանաստեղծի հոգին, Բայց այնտեղ չի հանգցնում սիրելու և սիրված լինելու անքուն տենչն ու մեծ կարոտը:

Հոգեբանական այս պահերին Բանաստեղծուհին երբեմն փորձում է հաշտվել ճակատագրի հետ.

Ես գիտեմ, գիտեմ ինձ չի վիճակված
Քո կյանքը սիրուն, քո հոգին պայծառ.
Ես գիտեմ, կյանքի ճամփեքին անծայր
Քեզ պիտի կորցնի իմ սիրտը խոնարհ:
.....

Ու շուտով գուցե մարած կլինի
Ե՛վ հույսը վերջին, և՛ հույզը վերջին,
Ու շուտով գուցե հոգուս հառաչին
Ունայնությունը պիտ արձագանքի...

Բայց վիատության այդ պահերին անգամ հոգու խորքերից հանկարծ հնչում է կնոջ համառ ու արժանապատիվ նվիրումի ու «խերթ սիրո» ճիչը.

Բայց և խենթորեն սիրում եմ, սիրում
Հայացքդ անծայր, ժպիտդ բողբոջ...
... Ա՛խ, դու չգիտես խենթ սերը կնոջ,
Ա՛խ, դու չգիտես՝ ինչպե՛ս ենք սիրում... (1913 թ.)¹³¹

Բացարձակ արժեք վերագրելով կնոջական սիրուն՝ Լեյլին, իհարկե, տերյանական դպրոցի միջնորդավորվածությամբ, սիմվոլիստական «հավերժ կանացիության» խորհրդանշական մտապատկերը կյանքի է կոչում իրական աշխարհում՝ որպես կենդանի կնոջ առարկայական հուզապրում: Բանաստեղծության վերջում հեղինակն

¹³⁰ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 16:
¹³¹ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 55:

արդեն խոսում է բոլոր կանանց անունից՝ տեր կանգնելով իր սեռին հատուկ անվերապահ նվիրումին:

Միտո հոգեբանության այսպիսի շրջադարձը բնորոշ որակ է դառնում Լեյլի սիրային քնարերգության մեջ, հատկապես ստեղծագործության երկրորդ շրջանում՝ մոսկովյան տարիներին:

Միտո կնոջ ու բանաստեղծուհու արժանապատվության խոր գիտակցությունը Լեյլին ուղեկցել է ամբողջ անձնական ու ստեղծագործական կյանքում: Դա առաջին հերթին բանաստեղծուհու անձնական կենսագրության, շատ նշանավոր մարդկանց հետ շփումների, հոգեկան վերելքների ու անկումների հարկադրական տուրքն էր: Բայց դա նաև ժամանակի թելադրանքն էր, որ մղում էր կնոջը, հատկապես մտավոր, զգացական, բարոյական հարուստ աշխարհ ունեցող կնոջը դուրս գալ հասարակության մեջ իր նկուն վիճակից, հաստատել իրեն, տեր կանգնել իր մարդկային ու քաղաքացիական իրավունքներին: Լեյլին մենակ չէր, նա ուներ իր ձայնակիցները բոլոր ազգային գրակա- նություններում, հատկապես ռուսական պոեզիայում:

Ահա, օրինակ, Մարինա Յվետսևայի մի բանաստեղծությունը.

Золото моих волос
Тихо переходит в седость.
– Не жалейте! Все сбылось,
Все в груди слилось и спелось..

Спелось – как вся даль слилась
В стонущей трубе окраины.
Господи! Душа сбылась:
Умысел твой самый тайный¹³².

Ահա և Լեյլի բանաստեղծությունը, որ գրվել է նույն տարում՝ 1922 թվականին.

Ու քեզ թվաց գուցե, որ մազերիս ցանված
Տարիների փոշին ծանրացել է վրաս.
Ու կարծրացել այնպես, ինչպես ծովից հանված
Մի անմարմին պատյան, կյանքից արդեն անմաս:
... Որպես ղողանջը մեղմ իմ երգերի զանգի,

¹³² Цветаева М., Стихотворения – поэмы, Москва, 1991г., с. 223ъ

Որը երբեք, երբեք չի խարդախել ինձ դեռ,
Իմ օրերիս ճամփին, չի մատնվել ժանգի,
Ա՛խ, երփներանգ իմ սիրտ, իմ գունագեղ թիթեռ¹³³...

Միաժամանակ և իրարից անկախ՝ քանաստեղծական այս խոստովանությունները բաց են անում կնոջական երկու հուզաշխարհ, որ գրեթե նույնական են հոգեբանական հիմքով: Ռուս քանաստեղծուհին երիտասարդության ավարտին չի ուզում, որ խղճան իրեն, քանի որ ինքը պարտք չի մնացել ոչ աշխարհին, ոչ աստվածային ներշնչանքին... Հայ քանաստեղծուհին ավելի առաջ է գնում, եթե տարիների սպիտակ փոշին արդեն նստել է մազերին, բայց երգի ու սիրո հուրը դեռ չի մարել իր սրտում, դեռ հնչում է իր երգերի զանգը, որ կյանքում երբեք չի խարդախել...

Այսպես է ժամանակի քանաստեղծ կինը կանգնում աշխարհի դեմ և աշխարհից պահանջում իր սեռի իրավունքը՝ ապրելու և սիրելու: Լեյլիի քանաստեղծական ձայնը՝ հանուն այդ իրավունքի, ընդվզումի ու պայքարի շեշտերով է հնչում: Այդ ըմբոստ շեշտերը քնարական լիցքավորում են ձեռք բերում այսպես կոչված սեռի և սիրո երգերում: Առաջին պահ կարող է թվալ, թե այդ երգերը դուրս են գալիս տերյանական դպրոցի սահմաններից, կապվում են մշակութային այլ դաշտերի հետ: Այդպիսի երանգավորում, իհարկե, կա: Իրականում այդ երգերը ևս կրում են տերյանական դպրոցի հիմնային արժեքները: Տերյանն ինքը արվեստի գոյության առաջի անհրաժեշտ պայմանը համարում էր ազատությունը, որ ամենից առաջ նշանակում էր արվեստագետի ազատություն: Ստեղծագործող անհատի ազատության ոգին է լիցքավորում նաև Լեյլիի այդ երգերը, և հենց դա էլ դառնում է դրանց՝ տերյանական դպրոցի հետ կապող հիմնական թելը: Կա նաև կանացիության սկիզբը՝ իբրև կենսաճնության ու կենսանորոգության հավերժական խորհուրդ՝ իր այսաշխարհային և այլաշխարհային բազմապիսի դրսևորումներով: Տերյանական լեզվամտածողության, բառապաշարի, խոսքի պատկերավորման միջոցների, առհասարակ քնարական իրադրության կառուցման սկզբունքների ընդհանրությունները, որ որոշակի երևում են Լեյլիի նաև այդ երգերում, այդ երկու հիմնարար արժեքների հարաբերությամբ համեմատաբար երկրորդական են:

Արվեստագետ անհատի այդ կաշկանդումների դեմ է բողոքում Լեյլին.

Ա՛հ, գազազիր, ինչքան կուզես, ճչա խելառ

¹³³ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 100-101:

Մինչև վերջին շունչը կյանքիդ դեռ կլսվի...

– Ամենի հետ, ամենի պես պիտի լինես,

Գունավորված օրվա գույնով,

Այլոց տված օրենքների անխոս գերի...

– Չմոռանաս, որ չեն սիրում մարդուն ազատ,

Հոգին ազատ ու բացճակատ ու սրտաբաց:

Սեփական «ես»-ի ազատագրման խնդիրը աստիճանաբար առանցքային տեղ է գրավում Լեյլիի քնարերգության մեջ՝ վերջիվերջո հանգելով ընդհանրապես կնոջ ազատագրության գաղափարին, որ սկսում էր արմատավորվել նաև ժամանակի հասարակական գիտակցության մեջ:

Է՛լ մինչև ե՞րբ կինը գերի պիտ լինի,

Հացիդ նայող, կամքիդ, խոսքիդ հպատակ,

Էլ մինչև ե՞րբ օտարների հարկի տակ

Կնոջ կանչը անարձագանք պիտ մարի¹³⁴ – (1913 թ),- բողոքի շեշտով տրտնջում է բանաստեղծուհին:

Այս շարքի բանաստեղծությունները մի զգալի չափով հրապարակախոսական շեշտվածություն ունեն: Բայց ընդհանուր առմամբ հասարակական հնչողություն ունեցող այս բողոքը Լեյլիի բանաստեղծություններում գեղագիտական բովանդակություն է աստանում՝ դառնալով ճշմարիտ քնարական ապրումի հիմք: Ազատ ապրելու և ազատ սիրելու համար անհավասար կռվում կինն ապավինում է իր հպարտ հոգու զորությանը.

Ստրուկդ ահա կանգնած տիրոջ դեմ

Տանջված, բայց հպարտ,

Մարտի է կանչում նրան ժպտադեմ

Հավատով հպարտ:

Տեսնենք մեզանից ո՞վ պիտի հաղթի

Կռվում ահարկու:

Անարդար, անխիղճ ուժը անհաղթի,

Թե՞ տանջանքն հոգու...¹³⁵

¹³⁴ Լեյլի, նույն տեղում, էջ 68:

¹³⁵ Լեյլի, նույն տեղում, էջ 46-47:

«1905 թ. հեղափոխության պարտությունից հետո,– գրում է Հրանտ Թամրազյանը,– տեղի էր ունեցել հասարակական էներգիայի վայրէջք, բանաստեղծությունը, դեմ առնելով քաղաքական մռայլ պատկերներին, փնտրում էր ուղիներ ու լուսածերպեր: Եվ ահա այս մթնոլորտում յուրահատուկ խորհուրդ է ստանում սիրո, սեռի, կենցաղի ու բարոյականության խնդիրը»¹³⁶:

Բայց խնդրի սրացումը միայն քաղաքական իրադրությամբ բացատրելը միակողմանի կլիներ: Դա ընդհանուր գոյաբանական հարց է, որ հասարակական բովանդակությունից զատ ուներ նաև գեղագիտական-փիլիսոփայական ենթատեքստ: Դա ուղղակի բխում էր կյանքի, աշխարհի, մարդու գոյության իմաստի վերաբերյալ նոր հայացքից, ու աշխարհայեցությունից, որ դրսևորվում էին փիլիսոփայական ու գեղագիտական զանազան ուղղությունների ու հոսանքների ձևով: Վերջիններիս շարքում, ինչպես հայտնի է, առանձնապես ազդեցիկ դիրք ուներ սիմվոլիզմը: Լեյլիի սիրո և սեռի երգերը հասկանալի ու բացատրելի են այս ընդհանուր աշխարհայացքային դաշտի հարաբերությամբ:

Այդ երգաշարի հղացումը նաև ստեղծագործական-հոգեբանական հիմք ուներ: Լեյլիի տխուր ներշնչումները սկիզբ էին առնում մենության գիտակցությունից՝ ուղղակի թե փոխաբերական իմաստով: Ինչպես տեսանք, համակիրներն ու երկրպագուները մշտապես անպակաս են եղել նրա շրջապատից, բայց իսկական սիրո համար նրա սիրտը այնպես էլ փակ է մնացել, սփոփանքը եղել են միայն ջահելության հրապուրանքներն ու սիրո մշտական կարոտը: Այս հոգեվիճակը հաճախ արտահայտվել է գեղեցիկ քնարական պատկերներով, ինչպես՝

– Պայծառ անդարձի այն լույս օրերին
Ջահելությունն էր, իր տուրքն էր ուզում
Ու պարտք չունիմ ես
Իմ երկար ճամփին, իմ տխուր ճամփին
Հայտնվել էք դուք – անորոշ, անգույն.
Ու տենչ եմ նետել ձեր անգույն հոգուն,
Շուք տվել կյանքին, փայլ տվել կյանքին,

¹³⁶ Թամրազյան Հ., Երկեր, հ. Բ, Երևան, 2009, էջ 424:

Բայց ձե՛զ չեմ սիրել...¹³⁷

Երկարատև մենության զգացողությունը միշտ անհուսության և նոր թռիչքի սպասման միջև է ձգվում: Որքան երկար է մենությունը, այնքան ամուր է ձգվում սպասման զսպանակը, որքան սեղմ է կծկումը, այնքան քարձր է սպասվող թռիչքը: Լեյլիի պարագայում վերջապես թռիչքը կատարվում է, որից պիտի հանկարծակիի գար ընթերցողը: Բանաստեղծուհին ինքն իր մեջ հաղթահարել էր ընկճախտը: Մեղքի և ապաշխարանքի գիտակցության մեջ հսկայական ժամանակ և տարածություն կա, որը մարդ անցնում է՝ բազմաթիվ անգամներ գտնելով, կորցնելով, վերախմաստավորելով անցած ճանապարհը:

Մեղքի ու ապաշխարանքի ցավից հոգու և մարմնի ազատագրումը բեկում է առաջ բերում կնոջ հոգեբանության մեջ՝ իր անկախ կամքի անբեկանելիությամբ.

Դու կգաս ինձ մոտ անանց ծարավի,
Անել տենչումի կարոտից կսկիծ,
Երբ մորմոքներից հոգիդ կցավի,
Երբ կզգաս անվերջ անմեկին թախիծ...

Դու կգաս ինձ մոտ կարոտներով նոր,
Հոգիդ զգվանքի բույրին ծարավի,
Դու կգաս ինձ մոտ, երբ խելացնոր
Տենչի զսպումից հոգիդ կցավի¹³⁸:

Կինը գիտակցում է իր առաջնային կարևորությունը կյանքում ոչ միայն հասարակական, այլև կենսաբանական առումով՝ ենթակայության վիճակից դուրս գալով ազատ նախաձեռնումի ճանապարհ.

Այդ ես ցանկացա, որ կյանքդ լինի
Իմ կամքին գերի.
Միրտդ հմայվի ոչ հրով երկնի,
Այլ իմ աչքերի:

Ես շունչ եմ տվել խոսքերիդ անգույն,
Երազիդ անշող,

¹³⁷ Լեյլի, նույն տեղում, էջ 89-91:

¹³⁸ ԳԱԹ, Լեյլիի թղթապանակ «Թերթի կտրոններ», էջ 119-126:

Ցանկություններիդ, քո տխուր հոգուն,

Թախծիդ սիրտ մաշող:

Սեռի հասկացությունը Լեյլիի բանաստեղծական գիտակցության մեջ գործառու է երկու իմաստով՝ կենցաղային և գոյակենսաբանական:

Կենցաղային կողմը, ինչպես ակնարկվեց, անձնական հոգեբանական հիմք ունի: Արմենուհի Տիգրանյանը սեռի և սիրո ոլորտում կին-տղամարդ հարաբերություններում որևէ նախապաշարում չունի: Լեյլին, ինչպես տեսանք, այդ ոլորտում որոշակի բարդություններ ուներ, որոնց հաղթահարումը հոգեբանական լարումներով էր ուղեկցվում: Ուշադրությունը բնեռվում է կնոջ հանդեպ հասարակական անարդար վերաբերմունքի վրա.

Եթե ձյունեղեն էլ լինես, բիծ կգտնեն,

Մի երկդիմի խոսք կգտնեն՝ հոգուդ նետեն.

Օրենքներից կապանք ունեն որբի համար,

Իսկ թևերիդ - մի ցանց նրբին,

Որ անհաշիվ և անհամար օղակներով

Պիտի գամի քեզ վանդակին՝ հազար անվամբ ոսկեգոծված,

Ու սև հողին ոտքիդ տակի...

Թափահարվիր ինչքան կուզես, ճշա խելառ,

Արյունոտի թև ու թռիչք,

Արյունոտի սիրտ, ցանկություն

Այդ վանդակի ձողերին պաղ, որ ավելի խոր կխոցեն,

Քան երկսայրի սուրը պողպատ...¹³⁹

Այստեղ ավելի շատ խոսում է քաղքենիական միջավայրից բամբասված ու վիրավորված հայ կինը՝ իր արժանապատվության խոր գիտակցությամբ, որ, ինչպես տեսանք, Չարենցի մոտ ակնաձանք ու վախ էր առաջացնում նրա կնոջական վեհության առջև:

Հոգեբանական այս պահը հաճախ բուռն հակազդեցություն է առաջ բերում՝ կնոջական կամքի ազատ դրսևորմամբ՝ ի հեճուկս հասարակության կողմից սրբացված կեղծ բարոյականության.

Դե՛, հիմա եղիր իմ աստվածը դու,

¹³⁹ Լեյլի, նույն տեղում, էջ 82:

Վահագն եղիր՝ Աստղիկիդ համար,
Կռապաշտ եմ ես, և՛ խենթ, և՛ համառ,
Ցանկություններս խիզախ ու հատու¹⁴⁰:

Ավելի բարդ ենթաշերտեր ունեն Լեյլիի այն բանաստեղծությունները, որտեղ սեռի և սիրո թեման արծարծվում է ավելի լայն գոյաբանական դրվածքով: Այս հարթության վրա նրա բանաստեղծական գիտակցությունը շփման եզրեր ունի մշակութային տարբեր ոլորտների հետ:

Առաջին տպավորությունն այն է, որ, ինչպես ենթադրել են տալիս նաև բերված քառատողում հիշվող Վահագնի և Աստղիկի անունները, Լեյլիի՝ սեռի և սիրո երգերը ինչ-որ տեղ առնչվում են 10-ական թվականներին հատկապես արևմտահայ մշակութային միջավայրում լայն տարածում գտած «հեթանոսական» կոչված գեղագիտական հոսանքի հետ: Ուղղակի մերձեցման նշաններ Լեյլիի բանաստեղծություններում դժվար է ցույց տալ, մանավանդ որ արևելահայ շրջաններում, հատկապես տերյանական միջավայրում այդ հոսանքի հանդեպ այնքան էլ նպաստավոր վերաբերմունք չկար: Բայց խորքային արձագանք, այնուամենայնիվ, կար, եթե նկատի ունենանք մի կարևոր հանգամանք:

Հեթանոսական շարժումը բազմաշերտ երևույթ էր և՛ գաղափարական, և՛ գեղագիտական իմաստով: Կարևոր շերտերից մեկը կնոջ կերպարի էսթետացումն էր՝ իբրև գեղեցկության, մայրության, բեղմնավորության, առհասարակ կյանքի գոյավորման խորհրդանիշ: Կնոջ մերկության պաշտամունքը հոգևոր-գեղագիտական արժեքայնություն ուներ: Հիմքում բանաստեղծական այս գաղափարն է սնուցում նաև Լեյլիի կնոջ ներբողումն:

Կնոջ այսպիսի խորհրդանշանացումը ավելի ակնհայտ աղերսներ ունի սիմվոլիստական «Հավերժ Կանացիության» հետ: Կնոջական սկիզբը սիմվոլիզմի համակարգում երևույթները գնահատելու, նաև էսթետացնելու չափանիշի արժեք է ձեռք բերում: «Ուղղակի կամ միջնորդավորված,- գրում է Ա. Բլոկը,- հենց այս գեղագիտականացված պանթեիզմը (Հավերժական Կանացիության կերպարով մարմնավորված) խորհրդանշական աշխարհընկալման հիմք դարձավ»¹⁴¹: Այդ հիմքը, ավելի միջնորդավորված, քան ուղղակիորեն, գործում է նաև Լեյլիի՝ սիրո և սեռի երգերում:

¹⁴⁰ Լեյլի, Կարոտ, Երևան, 1959, էջ 73:

¹⁴¹ Литературное наследство, Александр Блок. Новые литературные исследования, Москва, 1980, кн. 1, с. 105.

Այդպիսի միջնորդավորվածության օղակ կարող էին լինել Տերյանի «Կատվի դրախտ» և Չարենցի «Փողոցային պչրուհին» շարքերը, որտեղ կնոջ միատիֆիկացված իդեալը իջեցվում է երկրային հողի վրա: Նույն սկզբունքով են կառուցված նաև Լեյլիի այն երգերը, որտեղ տղամարդու միատիֆիկացված կերպարը պսակազերծվում է կնոջ հայեցակետից:

Այդ երգերում «խելառ ճիչը» սեր փնտրելու, երբեմն գտնելու, այդուհանդերձ սիրել չկարողանալու հոգեկան խռովքը Աստծու փնտրտուքների մեջ մասնակիորեն փարատելու փորձ է: Երբեմն էլ հոգեբանական անբացատրելի կերպարանափոխություններով Լեյլին փորձում է անցնել ցանկալիի, կարելիի և անկարելիի սահմանը: Այդ երգերում քնարական իրադրությունը մեծ մասամբ խարսխված է դրամատիկ հոգեվիճակների վրա:

Ահա, օրինակ, արձակ մի խորհրդածություն կյանքի ու ճակատագրի խաղերի մասին, որ անկասկած նաև կենսագրական հիմք ունի. «Թեև վաղուց արդեն քակել եմ հմայքներիդ հանգույցները բոլոր ու ազատ կացուցել հոգիս ու մարմինս քեզնից, սակայն նստած եմ կրկին փակ սենեակիս մեջ մենակ ու մտածում եմ կրկին քո մասին:

Ինչո՞ւ անէացրի կախարդանքդ մտքիս ու կամքիս ուժով, ինչո՞ւ, երբ հիմա արյունոտած շուրթերով սեղմ, սեղմ ինչպես սիրտը սիրուց, նստել եմ լուռ ու դառը թախիծով ունկնդիր եմ կարոտիս:

Դեմս լուսանկարդ է կոկետ, կանացի պչրանքից էլ կոկետ ժպիտով: Կկոցել ես աչքերդ հրակեզ արևի շողերից... и дразнишь так больно, так больно до крови...

Չէ՞ որ հոժարական հեռացա ու թվում էր թեթև սրտով:

Թվում էր կամքս կուռ իմաստության անդորրի ուղին պիտ գծի գալիք օրերիս, ու անգամ առանց հրաժեշտի վստահ բռնեցի անդարձ հեռուների ճամբան – բեկուն հոգուս ու մարմնիս համար նոր կայանների հորիզոններ գծելու:

Մակայն տարագիր եմ հիմա ու հոգիս աքսորյալ – իմ այս բացարձակ ազատության օրերիս:

Լայն ու անեզր են տափաստանները իմ այս նոր երկրի ու որքան անեզր է շուրջս ամեն ինչ, այնքան ավելի սեղմ, սեղմ եմ պարփակում ինքս իմ մեջ ու խորանում... Մինչև ո՞ւր, մինչև ե՞րբ...

Ժպտում են պչրանքով շուրթերդ կանացի ու կանչում, կանչում:

Կախարդանքդ սակայն էլ վարագույր չունի ու վերջին օղակն հմայքիդ թեթևու-

թյամբ եմ կրում խաչիս հետ:

Էլ ինչո՞ւ եմ փակվել սենեակիս մէջ մենակ ու այսպիսի դառը կարոտով ինչո՞ւ եմ ունկնդիր հուշերիս:

Չէ՞ որ վաղուց արդէն քակել եմ հմայքներիդ հանգույցները բոլոր ու ազատ կացուցել հոգիս ու մարմինս քեզնից»¹⁴²:

Հոգով ու մարմնով նվիրվելու երջանկությունը, որ ինչ-որ ժամանակ զարդարել է կնոջ մենությունը, հիմա հուշ է: Անցել է երբեմնի հմայքի կախարդանքը, բայց գեղեցիկ հուշը չի ուզում լքել լայնարձակ աշխարհում նորից մենության մէջ հայտնված սիրակարոտ հոգին: Հիշողությունների մէջ մնացած տղամարդու պատկերը, որ հեզնանքով է հիշվում, զրկվել է իր մարմնավոր գոյավիճակից, դարձել է երբեմնի հմայքի խորհրդանիշ: Ցանկալի կամ սիրած տղամարդու պատկերը այս կրկնակի պլանով է ուրվագծվում Լեյլիի նաև մյուս բանաստեղծություններում:

Այս նորաբնույթ մենության երգերում վերստին հայտնվում են խցի, աղոթքի, խաչի խորհրդապատկերները՝ կնոջ մենությունը իմաստավորում են արդեն ոչ թե կարոտի ու տենչանքի քաղցր տառապանքով, այլ հաճախ գտածի ու կորցրածի կամ թվացյալ գտածի հիասթափության ցավով, որ չնայած խորհրդանշական սիմվոլիկային և կրոնապատանունքային ծիսականությանը՝ միանգամայն երկրային-առարկայական բովանդակություն ունի.

Ու դարձրի մի վեհ տաճար խուցն իմ մութ
Բարձրյալի տեղ քո պատկերն էր խնկարկվում.
Աղոթքներ է սիրել հոգին իմ մանկուց,
Աղոթքներով հիմա հուշերդ եմ զգվում...

Այսպիսի պահերին կինը կորցնում է հոգեկան ու մարմնական բոլոր խարիսխները կյանքում: Փլուզվում են նաև հավատի հիմքերը.

Կյանքը չունի եկեղեցի ինձ համար,
Ո՛չ սուրբ պատկեր, ո՛չ խաչափայտ, ո՛չ աստված,
Ես փնտրեցի հավատ անբիծ, հույս անմար,
Ու ամենը ինձ մի սիրուն սուտ թվաց...

Մնում է միայն մոռացումը, որ այս դեպքում ոչ այնքան սփոփանք է, որքան

¹⁴² «Արեգ», Վիեննա, 1922, էջ 416-417:

ինքնագոհաբերում կամ ինքնախաբեություն.

Ինձ տուր Լեթայի ցուրտ ալիքներին,

Մոռացման քողով պատիր ամեն ինչ.

Ես մի խենթ աղջիկ, անհայտի գերին,

Ինչո՞ւ վրդովեմ քո հոգին էդ ջինջ... (1912 թ.)¹⁴³

Իբրև կին ու ստեղծագործող՝ Լեյլին իր շրջապատի համար մեծ մասամբ մնաց չհասկացված ու անհասանելի: Դա նրա անձնական դժբախտությունն էր, քայց նաև երջանկությունը՝ իր կնոջական արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ ու ստեղծագործական անկեղծությամբ: «Իմ խորհուրդները նման չեն ձեր խորհուրդներին և ոչ էլ իմ ճանապարհները՝ ձեր ճանապարհներին,– դիմում է Տերն իր քննադատներին,– այլ ինչպես երկինքն է հեռու երկրից, այնպես էլ իմ ճանապարհներն են հեռու ձեր ճանապարհներից և իմ խորհուրդները ձեր խորհուրդներից»¹⁴⁴: Այս խոսքերով Լեյլին ևս իրավունք ուներ հավաստելու սեփական արժանիքները իմացող ու գնահատող կնոջ, բանաստեղծի օտարվածությունն ու հեռավորությունը իր անբարյացակամ շրջապատից:

Բանաստեղծուհին, իհարկե, ունեցել է նաև իրեն անկեղծորեն սիրողներ և օբյեկտիվորեն գնահատողներ: Բայց միայն մահից տարներ անց հայ մամուլը, այն էլ սփյուռքահայ, լիասիրտ պիտի գրեր. «Շատ կարևոր է այն ակնհայտ պարագան, որ Լեյլին առաջին հայ բանաստեղծուհին է եղել, որ արտահայտվել է իբրև կին, սքանչելիորեն դրսևորելով իր վիշտն ու խինդը, սերն ու խանդը և այս ամենը մաքուր բանաստեղծական, քնքուշ և հուզիչ կերպով, և որպես այդպիսին, Լեյլին եզակի է իր անմիջական անկեղծությամբ, աղջկական և կնոջական երազանքով, տոչորումներով, սրտահույզ ծավալումներով, խորին պլեկոճման և հուժկու ընդվզումներով: Այդպես էլ հայտնի էր և գնահատված՝ շատերի կողմից»¹⁴⁵:

Լեյլիի կենսառատ ու հոգեթրթիռ սիրերգությունը այսօր էլ կարող է հուզել ու ապրելու մղել ամեն մի խորհող ու զգացող ընթերցողի:

¹⁴³ Լեյլի, նույն տեղում, էջ 15:

¹⁴⁴ Եսայի, 55. 8-9:

¹⁴⁵ Հայաստանի կոչնակ, թիվ 32, ԾԸ տարի, օգոստոսի 9-ը, Նյու Յորք, 1958, N 32, էջ 760:

ԳԼՈՒԽ III

ՏԵՐՅԱՆ – ՉԱՐԵՆՑ

Տերյանական դպրոցը այն երևույթներից չէր, որոնք հետևորդների հիշողության մեջ մնում են իբրև անցողիկ. պատմական արժեք: Դա պատմաշրջանի դեմք որոշող գեղարվեստական իրողություն էր, որ իմաստավորելով իր ժամանակը՝ կանխագծում էր նաև գալիք ժամանակների ուրվապատկերը՝ իր հարատև ներկայությամբ լիցքավորելով գրական-գեղագիտական նոր որոնումների ընթացքը: Այդպիսին է զարգացման տրամաբանությունը. պատմության կողմից վավերացվում են միայն այն արժեքները, որոնցից սերվում են նոր արժեքներ՝ նոր բովանդակությամբ ու նոր ձևով: Այդ տրամաբանությամբ է, որ Տերյանից պիտի սերվեր Չարենցը՝ իր իսկ խոստովանությամբ գիտակցելով, որ չլիներ Տերյանը, չէր լինի ինքը: Սակայն Չարենցը, լինելով շարունակություն, միաժամանակ նաև սկիզբ էր, ինչպես իր ժամանակին Տերյանը: «Հայտնի է,- գրում է Էդ. Ջրբաշյանը,- որ «Տերյանի դարաշրջանը» հայ պոեզիայում նրա մահով չավարտվեց: Նրա բանաստեղծական ավանդույթները շարունակվեցին նաև հաջորդ տասնամյակներում, պայմանականորեն ասած՝ «Չարենցի դարաշրջանում»¹⁴⁶: Միայն թե «պայմանականորեն» վերապահումն այս դեպքում, թվում է, ավելորդ է, քանի որ ինչպես տերյանական, այնպես էլ չարենցյան «դարաշրջանները» պատմության կողմից վավերացված օղակներ են, որոնց բացակայությունը ճեղքվածքներ կառաջացնեց գեղարվեստական զարգացման տրամաբանության մեջ:

Ջրբաշյանն իր ուսումնասիրությունը վերնագրել է «Չորս գագաթ»: Սա, իհարկե, ընդունված արտահայտություն է, որ սովորաբար գործածվում է բարձրագույն արժեքները բնութագրելու համար. խոսքը վերաբերում է Թումանյանին, Իսահակյանին, Տերյանին և Չարենցին: Բայց այս դեպքում պայմանական արտահայտությունն ունի նաև իրական իմաստ ու բովանդակություն: Այլ առիթով արդեն հիշել ենք Տերյանի այն միտքը, թե ամեն մի գրական-գեղարվեստական կամ ընդհանուր մշակութային շարժում գոյավորվում է շատերի միասնական ջանքերով, հանճարները առանձնանում-բարձրանում են միջավայրից՝ ամփոփելու, բարձրագույն կետին հասցնելու համար սերնդի

¹⁴⁶ Էդ. Ջրբաշյան, Չորս գագաթ, Երևան, 1982, էջ 188:

ստեղծածը: Ահա սա է հիշված չորս մեծերի ժառանգորդական կապի հոգեբանական հիմքը:

Տերյանին, իրոք, իբրև քնարերգուի, վիճակված էր բարձրագույն կետին հասցնել ժանրի զարգացումը նոր շրջանի հայոց գրականության մեջ: Այդպես է նրան բնութագրում նաև հայ նոր քնարերգության նախորդ մեծը՝ Ավետիք Իսահակյանը: «Տերյանը իր հայտնությամբ գլխավորեց մեր լիրիկան,– գրում է նա Սաքու Սուքիասյանին ուղղված ի նամակում:– Վահանն ինձ համար կատար է, բարձունք, նրա երգերը ոչ պակաս հավասար են Գյոթեի, Հայնեի, Լերմոնտովի, Վերլենի լիրիկական երգերին»¹⁴⁷:

Չարենցը, անցնելով տերյանական դպրոցը, պիտի հայտնվեր նոր պատմաշրջանում, հասարակական-գաղափարական և մշակութային կյանքի նոր պայմաններում, որոնք առաջադրում էին իրենց պահանջները՝ նորովի ամփոփելու և իմաստավորելու մասնավորապես հայ գրականության անցած ճանապարհը: Գրական հեղափոխությունը ժամանակի հրամայականն էր, և Չարենցը պիտի դառնար այդ հեղափոխության առաջամարտիկը, բանաստեղծական նոր դպրոցի հիմնադիրն ու զագաթը:

Սակայն գրական տարբեր սերունդների ժառանգորդական կապի հիմքում, ընդհանուր հոգեբանական պայմանից զատ, գործում են տարբեր գաղափարական-գեղագիտական գործոններ: Տարբեր էին այդ գործոնները Հովհ. Հովհաննիսյանի և Թումանյանի ու Իսահակյանի, վերջիններիս և Տերյանի, Տերյանի և Չարենցի ժառանգորդական կապի հիմքում:

Մասնավորապես Տերյանի և Չարենցի դեպքում այդ կապի հոգեբանական նախադրյալն այն գիտակցությունն էր, թե իր լրումին հասել ու ավարտվել է բանաստեղծական զարգացման նախորդ շրջափուլը, ու պիտի սկսվի նորը: Ժամանակին, նկատի ունենալով Թումանյանին ու Իսահակյանին, Տերյանն ասում էր, թե՝ «ձեզանից հետո նոր, բոլորովին նոր խոսք պիտի ասել կամ պիտի լռել»: Ստեղծագործական նույն հոգեբանությունն էր մղում Չարենցին, յուրացնելով իր նախորդի և ուսուցչի փորձը, հայտնաբերել իր «նոր խոսքը», հասնել ինքնահաստատման:

Կային նաև երկու բանաստեղծների ստեղծագործական մերձեցման օբյեկտիվ նախադրյալներ: Դրանցից առաջինն այն էր, որ Տերյանը և 10-ական թվականների երիտա-

¹⁴⁷ Տերյանագիտություն. մատենագիտություն, Երևան, 2011, էջ 30:

սարդ Չարենցը միաժամանակ գործում էին մշակութային մի դաշտում, որ լիցքավորված էր Նիցցեի փիլիսոփայությամբ ու սիմվոլիզմի գեղագիտությամբ: Այս ընդհանուր ելակետից մեկնելով՝ դաշտի լարվածության ուժագծերը ձգվում էին ամենատարբեր ուղղություններով՝ հայ բանաստեղծների գիտակցական ու ենթագիտակցական ներուժն ուղղելով դեպի ազգային ու համաշխարհային հին ու նոր մշակութային ավանդույթներ՝ Նարեկացուց մինչև միջնադարյան սուֆիիական դավանաբանական ուսմունքները, արևելքի բանաստեղծական իմաստասիրությունից մինչև արևմտահայ ռացիոնալ մտքի եզերքները: Իմացաբանական այս հոսքերը տարբեր անկյուններով բեկվում էին Տերյանի և երիտասարդ Չարենցի քնարական աշխարհներում: Տերյանի մոտ դրանք, սնուցելով բանաստեղծական տեսադաշտը, իրենք հալվում-անհետանում էին աննկատելիության աստիճան, մինչդեռ երիտասարդ Չարենցի մոտ այդ բեկումները պարզորոշ նկատելի են:

Բայց այս պլանով գեղարվեստական նյութի վերլուծությունը մեզ կշեղեր ուսումնասիրության բուն նպատակից, այն է՝ ցույց տալ, թե տերյանական դպրոցը ինչով և ինչպես է նպաստել Չարենցի անհատականության ձևավորմանը, ինչ նստվածքներ է թողել այդ դպրոցը նրա ստեղծագործության մեջ, բանաստեղծական աշխարհընկալման, լեզվամտածական ու տիպաբանական ինչ ընդհանրություններ ու տարբերություններ կան տերյանական ու չարենցյան աշխարհների միջև:

Չարենցի ստեղծագործության մասին գրականագիտության մեջ խոսվել է բազմիցս և հանգամանալից: Առանձնացվել է հատկապես նրա ստեղծագործության առաջին շրջանի այսպես կոչված տերյանական փուլը՝ որպես անցման օղակ բանաստեղծական մշակույթի նախորդ աստիճանից հաջորդին՝ չարենցյանին: «Երկու աշխարհի սահմանագծում» մնացածներից ամենամեծը և ամենաողբերգականը Վահան Տերյանն էր, հնի, մինչ հոկտեմբերյան մեր պոեզիայի «Վերջին պոետը» – նա, որ մի ոտքով կանգնած էր հնում, իսկ մյուս ոտքը պարզել էր դեպի նորը, պարզել էր, ուզում էր «սահմանագիծն» անցնի, բայց չանցավ, որպես «իր խաչին խաչված Հիսուս»¹⁴⁸, – գրում է Չարենցը:

Չարենցի այս տողերը՝ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հողվածից, նաև սեփական տեղի ու դերի, անցած ճանապարհի ինքնագնահատումն է այդ նույն երկու աշխարհի սահմանագծում: Տյուտչևն ասել է. «Օրինված են նրանք, որոնք ծնվել են դարակազմիկ

¹⁴⁸ **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 81:

փոփոխությունների ժամանակաշրջանում»: Այդ օրհնյալներից էին Տերյանը և Չարենցը, որ իրոք ծնվել էին դարակազմիկ պատմաշրջանում՝ իրենց ուսերին խաչի ծանրությամբ, բայց պատվով կրելու ժամանակների բեռը և ստեղծագործական սխրանքով հաստատելու հնի մահվան ու նրա ընդերքում նորի ծննդյան հավերժական խորհուրդը: Երկուսն էլ իրենց առաքելության ճանապարհին ուղեցույց ունեին ինչպես հայրենի գրականության դարերի պատմությունը, այնպես էլ բանաստեղծական մշակույթի զարգացման նորագույն համաշխարհային փորձը: Տերյանն իր անկրկնելի ազգային ինքնությունը գտավ ու հաստատեց սիմվոլիզմի մշակութային դաշտում: Չարենցին էլ, «ժամանակի շունչը» դառնալու համար, վիճակված էր անհրաժեշտաբար անցնել տեղ-յանական դպրոցը:

Չարենցի ստեղծագործության առաջին շրջանի կապը սիմվոլիզմի հետ ամենից առաջ միջնորդավորված էր Տերյանի քնարերգությամբ: Բայց չպետք է բացառել նաև ուղղակի առնչությունը այդ ուղղության եվրոպական և ռուսական դպրոցների հետ: Սկսնակ Չարենցին, ինչպես և Տերյանին, հոգեբանորեն նույնպես խորթ չէր «ցնորական տեսիլների», մարդկային ներաշխարհի և բնության փոխներթափանցման էյֆորիկ զգացողությունների ակնարկային պոեզիան, որի գաղափարախոսը, ի դեպ, Բրյուսովն էր:

Այս պլանով բազմաթիվ զուգահեռներ կարելի է անցկացնել Տերյանի և Չարենցի առաջին շրջանի ստեղծագործությունների միջև, ինչպես, օրինակ, այս մեկը.

Դու շրջում ես ամենուրեք, դու չկաս,
Աներևույթ դու խոսում ես աշխարհում
Հանկարծ, անկարծ շշնջում ես, որ կըգաս,
Հըմայում ես, կանչում, կանչում ու լռում...¹⁴⁹

(Տերյան)

Ձյունապատ լեռներ ու կապույտ լճեր:
Երկինքներ, որպես երազներ հոգու:
Երկինքներ, որպես մանկական աչեր:
Մենակ էի ես: Ինձ հետ էիր դու:

Երբ լսում էի մրմունջը լճի

¹⁴⁹ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 83:

Ու նայում էի թափանցիկ հեռուն –
Չարթնում էր իմ մեջ քո սուրբ անուրջի
Կարոտը այն հին, աստղայի՛ն անհո՛ւն¹⁵⁰:

(Չարենց)

Երկու դեպքում էլ քնարական տրամադրության հիմքը մենակության զգացողությունն է: Խորհրդավոր «դու»-ն ո՛չ այն է կին է, ո՛չ այն է երագանք, ո՛չ այն է կուռք աստվածություն: «Դու շրջում ես ամենուրեք, դու չկաս...», «Մենակ էի ես: Ինձ հետ էիր դու»... «Դու»-ն՝ իբրև գաղտնիքի կրող, հանդես է գալիս բազմիմաստորեն՝ մտապատկերին տալով անորոշության, թեթևության, հոգեկան հաճույքի ներանձնական զգացողություն: Երկու քնարական պատկերներն էլ նույն էյֆորիկ վերելքի զգացողությունն են արթնացնում: Ակնհայտ են նաև բառապաշարի, ոճի, արտահայտչաձևերի ընդհանրությունները:

Ընդհանրապես Չարենցի առաջին շրջանի ստեղծագործությունը սիմվոլիստական կամ տերյանական նույն հուզապրումներով հյուսված քնարական պատկերների մի ամբողջական համակարգ է, որտեղ ապրումների շղթան կառուցիկ տրամաբանությամբ անցնում է բառից բառ, պատկերից պատկեր, շարահյուսական մեկ միավորից մյուսը, տողից տող, շարքից շարք՝ ստեղծելով տերյանական լեզվամտածողությամբ խորհրդապաշտական պատկերի նոր ինքնատիպ տարբերակ:

Արդեն առիթ եղել է հիշելու Տերյանի այն միտքը, թե «Ժամանակի ստիլը» ժամանակի մտածողությունն է: Նրա ստեղծագործության հեղաշրջող բնույթը պայմանավորված էր հենց այդ «ստիլի» հայտնագործմամբ ու բանաստեղծական վավերացմամբ: 20-րդ դարի սկզբին մարդկությունը հայտնվել էր պատմական մի իրադրության մեջ, երբ ազգերի, ժողովուրդների, հասարակական մեծ խմբերի ճակատագրական բախումների մեջ անհետանում-կորչում էր մարդ անհատը: Գրականության, ընդհանրապես մշակույթի խնդիրն էր, ինչպես վերածնության դարաշրջանում, վերստին գեղարվեստական զննության առարկա դարձնել մարդ անհտին՝ իր ներաշխարհի անսահման խորությամբ ու ծավալով: Դա էլ հենց պայմանավորում է ժամանակի ոճը: Մարդկային հոգու բոլոր վայրուվերումները Տերյանը թախծի ուրախության, տխրության, երագների, պատրանքների աշխարհից դուրս է բերում լույս աշխարհ՝ միաժամանակ ստեղծելով բանաստեղծական լեզվի, ընդհանրապես էսթետիկական հայեցողության նոր մշակույթ:

¹⁵⁰ **Չարենց Ե.**, Երկեր, Երևան, 1986, հ. 1, էջ 24:

«Ճիշտ է,- գրում է Ալ. Ջաքարյանը,- նրա մոտ նկատվում է բանաստեղծական լեզուն ընտրյալ բառերի ոլորտում պահելու հակում, սակայն կարևորը սերմանվող մտայնությունն էր, այն, որ քնարական հյուսվածքում կարելի էր գնալ հոգևոր ապրումների բնութագրման հատկանշային խառնածին վերապրումների, փոխաբերորեն միակցել միաձուլել անմիասեռ նրբերանգներ, այս եղանակով հասնել հուզապարումի բազմապիսի երանգների միաժամանակյա համատեղման»¹⁵¹:

Իհարկե, Տերյանի համար ուսանելի փորձ էր սիմվոլիստական լեզվամշակույթը, բայց արդեն իսկ «Մթնշաղի անուրջներում» այդ փորձը այնպես էր ձուլվել հայերեն լեզվամտածողությանն ու քնարական ապրումի տիպաբանությանը, որ դարձել էր գրեթե աննշմարելի, մի բան, որ չի կարելի ասել, օրինակ. Չարենցի «Ծիածանի» մասին, որտեղ սիմվոլիստական պատկերամտածողության կերպը բացահայտ նկատելի է, ինչպես գրում է Էդ. Ջրբաշյանը. «Եվ պետք է ուղղակի ասել, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ հատկապես 1917 թվականին տպագրված «Ծիածան» գրքում, սիմվոլիստական պոետիկայի դրոշմը շատ ավելի խորն էր, քան դա երբևէ արտահայտվել էր Տերյանի մոտ անգամ նրա «Մթնշաղի անուրջներում»»¹⁵²:

Այնուամենայնիվ, Չարենցի սիմվոլիստական պատկերների մեջ նկատելի նստվածք ունեն նաև Տերյանի քնարական մշակույթի շերտերը: Ահա մի օրինակ.

Եվ մի առավոտ, մշուշ էր ու մեզ,-
Մոռացել էի ու չէի հիշում –
Երբ եկար հանկարծ՝ տխուր, հուսաբեկ,
Հովի պես անցար, անունդ – Աշուն...

Աշնան անձնավորումը, բնության և հայեցող անհատի հոգեբանական միաձուլումը, մշուշի, մեգի, տխրության, հուսաբեկության մտապատկերները առաջընթաց զարգացումով տուն առ տուն փոխանցվում են բանաստեղծության մեջ՝ վերջին երկու տողում առաջ բերելով անհուսալի թախծի զգացողություն.

Ու ցուրտ պուրակում մենակ հոգևար
Մեռնում էր հոգիս ու լուռ էի ես... ¹⁵³

¹⁵¹ **Ջաքարյան Ալ.**, XX դարի սկզբի Հայոց բանաստեղծությունը, գիրք 2, էջ 321:

¹⁵² **Ջրբաշյան Էդ.**, Աշխարհայացք և վարպետություն, 1967, էջ 156:

¹⁵³ **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1986, հ. 1, էջ 25:

Ավելորդ չի լինի Չարենցի այս բանաստեղծությանը զուգադրել տերյանական աշներգերից մի պատառիկ.

Հնչում է անվերջ աշնան թախիծով
Դաշնամուրն այնտեղ, պատի հետևում.
Հարազատ է ինձ այդ երգը հեծող –
Իմ անանց ցավով մեկն էլ է ցավում:

Աշնան տխրահեծ անձրևի նըման,
Անձրևի նըման լալիս են անվերջ
Այն հնչյունները մեղմ ու միաձայն՝
Պատի հետևում և իմ հոգու մեջ...¹⁵⁴

«Դա մի տեսակ մեղմ, համակերպված, հեզ, թերևս նույնիսկ ուրախագին թախիծ է, – գրում է Տերյանը իր նամակներից մեկում՝ կարծես պարզելով իր այս տիպի երգերի հղացման հոգեբանական հիմքը, – որ մեր մեջ ծնվում է, երբ անձնատուր ենք լինում հուշերին կամ երբ լսում ենք լավ, տխուր երաժշտություն: Այդ թախծի ժամին նաև քեզ ազատ ես զգում և ոչինչ չես սպասում, և ոչնչի համար չես ավստում: Այնպես տխուր է ու լավ է»¹⁵⁵:

Այդ «ուրախագին թախծի» մեղեդին է հնչում նաև Տերյանի իրիկնային նվագներում, ինչպես, օրինակ, այս քառատողում.

Թովիչ քնքշությամբ հանգչող աշխարհում
Երեկոն վառեց երգեր դժգունակ.
Մութը հյուսում է տրտմության ժանյակ,
Ծաղիկներն անուշ բույր են բուրվառում
– Իմ սիրտը տրտում, իմ սիրտը մենակ¹⁵⁶:

Ինչպես աշունը, այնպես էլ երեկոն և՛ Տերյանի, և՛ Չարենցի բանաստեղծություններում հանգչող կյանքի, հանգչող հույսերի, հանգչող երազների խորհրդանիշն են՝ յուրացրած խորհրդապաշտական մշակույթից: Ճիշտ է, Չարենցի բանաստեղծության մեջ բացակայում է տերյանական տողի թավշյա փափկությունը, բայց դրա փոխարեն

¹⁵⁴ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 91:

¹⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 610:

¹⁵⁶ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, էջ 30:

չարենցյան տողում զգալի է մի ներքին էներգիա, որ հետագայում պետք է դառնար նրա ոճի հիմնարար սկզբունքներից մեկը: Ստեղծագործական առաջին քայլերից իսկ, անգամ սիմվոլիզմի և տերյանական դպրոցի շրջանակներում, Չարենցի ստեղծագործական ենթագիտակցությունը նրան մշտապես պահում էր սեփական ոճամտածողության սահմաններում, որ հետագայում ավելի պիտի ընդարձակվեին՝ տարիների ընթացքում ձեռք բերելով արդեն գիտակցված և հետևողականորեն պաշտպանվող գեղարվեստական ծրագրի բնույթ.

Օրերը հուր են հիմա,
Օրերը հողմ են հրե.
Քաղցր է կյանքը, որպես մահ,
Քաղցր է աշխարհը հրե:
Ո՞վ գիտե՝ ո՞վ է վառել
Հուրը, հրդեհն այս հսկա.
Ես գիտեմ՝ դո՛ւ ես վառել
Հուրը, հրդեհն այս հսկա¹⁵⁷:

Ներքին էներգիայով եռացող այս քնարական պատկերը, որ ըստ էության տերյանական մեղեդային ոճի ստեղծագործական հերքումն է, ենթատեքստում բացվում է երկակի իմաստով: Մեկը վերաբերում է կործանվող ու վերածնվող աշխարհին, և այս դեպքում բանաստեղծը սրընթաց վերափոխվող աշխարհի հավատավոր գաղափարակիրն է: Մյուսը վերաբերում է բանաստեղծական խոսքի բնույթին, որ ռիթմով, պաթոսով ու ներքին լիցքավորումով պիտի ներդաշնակեր ժամանակի «ստիլին»: Այս պլանում բանաստեղծը իրեն պատասխանատու է զգում ժամանակի առջև, միաժամանակ վստահաբար ընդառաջ է գնում ժամանակին. «Ես գիտեմ՝ դո՛ւ ես վառել հուրը, հրդեհն այս հսկա»: Չարենցն ստեղծում է իր ժամանակի միջը, որտեղ, ինչպես առհասարակ միջի մեջ, «զգացմունքները իշխում են ինտելեկտի վրա, էմոցիաները՝ մտքի, կամային իմպուլսները՝ գիտակցության»: Միջակայքն այս դաշտում են գործում նաև հրի, հրդեհի, մահվան խորհրդանշանները¹⁵⁸:

¹⁵⁷ **Չարենց Ե.**, Ընտիր երկեր, Երևան, 1973, էջ 23:

¹⁵⁸ **Էդոյան Հ.**, Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986, էջ 113:

«Չարենցն իր ստեղծագործական կյանքում բազմիցս ընդունում և մերժում է Տերյանին՝ սրանով հանդես բերելով իրարամերժ տրամադրություններ ժամանակակից գրականության հանդեպ,– գրում է Էդ. Ջրբաշյանը՝ բանաստեղծի ստեղծագործությունը բաժանելով մի քանի փուլերի:– Այնուամենայնիվ, նա փուլ առ փուլ անցնում է իր գրական-ստեղծագործական ճանապարհը, սկզբից հանդես գալով իբրև խորհրդապաշտ, պեղելով սիմվոլիզմի ակունքներն ու բյուրեղացնելով իր ասելիքը այդ շրջանակներում: Այնուհետև թևակոխում է հեղափոխական ռոմանտիզմի շրջան: Երրորդ շրջանում նրա պոեզիայի մեջ տիրապետող են դառնում ազիտացիոն ձևերը, այնուհետ բուն ռեալիստական շրջանը, հինգերորդ շրջանը՝ պատմափիլիսոփայական շրջանն է և վերջապես վեցերորդ շրջանը, որտեղ նա չհասցրեց ամբողջացնել սկիզբ առած նոր գեղարվեստական միտումները»¹⁵⁹:

Ինչպես հայտնի է, Տերյանի ստեղծագործությունը ևս ունի իր ներքին զարգացման փուլերը: Բայց, ի տարբերություն Չարենցի՝ այդ փուլերը սկզբունքորեն չեն հակադրվում մեկը մյուսին, դրանք միևնույն գեղարվեստական ծրագրի հետևողական զարգացման մեկը մյուսին հաջորդող ու մեկը մյուսից բխող աստիճաններն են ներկայացնում: Այս տարբերությունն զգացվում է երկու բանաստեղծների ստեղծագործական աշխարհայեցողության գրեթե բոլոր ոլորտներում, քնարական տարերքի ու լեզվամտածողության բոլոր մակարդակներում:

Այս տեսակետից առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ժամանակակից անհատի հոգեբանության ու հուզաշխարհի քնարական բացահայտման ու պատկերման ընդհանրություններն ու տարբերությունները երկու բանաստեղծների մոտ՝ սիմվոլիստական գեղագիտության տիրույթում:

Չնայած գաղափարական ու գեղագիտական նախասիրության հաճախակի փոփոխություններին, որոնք մեծ մասամբ հակասական ժամանակների ուղղակի հետևանքն էին, այնուամենայնիվ Չարենցի ստեղծագործական զարգացման տրամաբանությունը մի անշեղ ուղղություն ուներ: Դա նորի, անձանոթի, անսովորի որոնման մշտական ձգտումն էր, որ դրսևորվում էր նրա ստեղծագործական զարգացման բոլոր փուլերում և գեղարվեստական աշխարհի բոլոր շերտերում: Սակայն մեր ուսումնասիրության հիմ-

¹⁵⁹ **Ջրբաշյան Էդ.**, Չորս զագաթ, Երևան, 1982, էջ 318:

նական նյութը Չարենցի ստեղծագործության առաջին շրջանն է, որ անմիջականորեն առնչվում է տերյանական դպրոցի և խորհրդապաշտական ուղղության հետ:

Երկու աշխարհների սիմվոլիստական պոետիկան՝ որպես մարդկային հոգու խորությունները թափանցելու բանաստեղծական ճանապարհ, Տերյանն արդեն վավերացրել էր հայ քնարերգության մեջ: «Մթնշաղի անուրջներում» երազի, ցնորքի, տեսիլների այնկողմնային աշխարհի և իրական աշխարհի միջև խորհրդավոր կապ է գործում: Միննույն քնարական պահի մեջ ներգգայող անհատի համար ջնջվում է ցնորքի և իրականության սահմանը, ցնորքը վերապրվում է իբրև իրականություն և իրականությունն իբրև ցնորք, ինչպես, օրինակ, այս բանաստեղծության մեջ.

Արդյոք հիշում ես. անտառ էր, առու...

Հեքիաթի պես էր – երազի նման.

Խաղաղ երեկոն խոսում էր անձայն,

Արդյոք հիշում ես. – հեռո՛ւ էր, հեռո՛ւ...

Արդյոք հիշում ես. երկիրը պայծառ

Ժպտում էր սիրով հավիտենական.

Գարունն էր երգում ձայնով դյութական,

Արդյոք հիշում ես. առու էր, անտառ...

Արդյոք հիշում ես. գիշեր էր գալու,

Հեքիաթի պես էր... Անտառ էր, առու...

Արդյոք հիշում ես. հեռո՛ւ էր, հեռո՛ւ.

Կյա՛նք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու...

Տողերի, արտահայտությունների հարակրկնությունները, կախման կետերով արտահայտվող թերասությունները խորացնում են պահի խորհրդավորությունը, անտառը, առուն, երգող գարունը, պայծառ ժպտացող երկիրը վերաբերում են հուշի, հեքիաթի այնկողմնային ոլորտներին, իսկ իրական կյանքը, աշխարհը՝ հավիտյան լալու հովիտ, պատկեր, որ դարձյալ գալիս է սիմվոլիստական ավանդույթից:

Չարենցի բանաստեղծական գիտակցությունը շփվում է նաև սիմվոլիստական ավանդույթի այլ էջերի հետ, ինչպես, օրինակ, աշխարհի պատկերացումը՝ իբրև կյանքի

ու մահվան, ավարտի ու սկզբի անվերջ կրկնվող փակ համակարգ: Այստեղից ավելի ուշ քանաստեղծի ստեղծագործական հոգեբանության մեջ էլք է բացվում դեպի արևելյան մշակութային ավանդույթը, ինչպես այս ռուբայիում.

Դու մի օր աչքերդ կփակես, որ ուրիշը քո տեղը գոյանա.

Կգնաս, կանցնես աշխարհքից, որ ուրիշը քո տեղը գոյանա:

– Այն դու ես. իմաստուն, այն դո՛ւ, բայց արդեն դարձած ուրիշ.

Հաստատեց, ժխտելով նա քեզ, որ ուրիշը քո տեղը գոյանա:

«XX դարի ռուսական սիմվոլիզմն... ուներ իր սիմվոլների հատուկ համակարգը, որոնցից մի քանիսը իրենց յուրահատուկ արտացոլումն են գտել Ե. Չարենցի վաղ շրջանի պոեզիայում»¹⁶⁰,– գրում է Հ. Էդոյանը: Դրանցից է, օրինակ, կրակի սիմվոլը, որի մասին արդեն խոսք եղավ վերևում:

Բայց տարբեր քնարական իրադրություններում այդ սիմվոլը Չարենցի վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս ձևափոխությամբ տարբեր գործառույթներով: Եթե արդեն դիտարկված «Օրերը հուր են հիմա» քանաստեղծության մեջ կրակի մաքրադործող-նորոգող սկիզբը վերաբերում էր ն՛րա կանությանը, ն՛րա քանաստեղծի ստեղծագործական տարերքին, ապա հետևյալ քառատողերում փողոցի կրակները իրենց խորհրդանշային արժեքով գաղափարական-գեղագիտական այլ խնդիր են լուծում.

Երեկոն անձրևոտ էր ու թաց

Փողոցները դատարկ, անաղմուկ:

Ու քամին էր անցնում

Սրբնթաց ու տամուկ:

Ու գիշերը իջնում էր մթին

Երևում էին մութ հեռվում

Փողոցի կրակներն երերուն՝

Հանձնված ամոթին ու ստին¹⁶¹:

Քանաստեղծության ենթատեքստում գործում է սիմվոլիստական երկու աշխարհների հակադրությունը: Փողոցի երերուն կրակները խորհրդանշում են այնկողմնային

¹⁶⁰ Էդոյան Հ., Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986, էջ 39:

¹⁶¹ Չարենց Ե., Ընտիր երկեր, Երևան, 1973, էջ 6:

աշխարհը, որ նույնն է թե հոգեղենի ոլորտը, մութ հեռուն իրականությունն է: Եթե նախորդ բանաստեղծության մեջ կրակի տարերքն անկասելի էր, ապա այս դեպքում մարմնող կրակները հանձնված են ամոթի ու սուտի ոչնչացնող քմայքին:

Ամոթն ու մանավանդ սուտը՝ որպես կրակի հաստատող սկզբին հակադրվող ժխտումի խորհրդանիշ, հանդիպում են նաև Չարենցի ուրիշ բանաստեղծություններում, ինչպես՝

Մեկն ասաց. որ ստում եմ, ստում

Ու լսվում էր հեռվում մեկի լացն անօգուտ¹⁶²:

Ուրիշ առիթներով արդեն նկատել ենք, որ մենակության զգացողությունը՝ իբրև ռոմանտիկական ու սիմվոլիստական ավանդույթներից եկող հոգեվիճակ, բնորոշ էր և՛ Տերյանի, և՛ Չարենցի ստեղծագործական հոգեբանությանը: Սակայն Չարենցի առաջին իսկ ստեղծագործություններում այդ զգացողությունը անձնական-հոգեբանական, թե ստեղծագործական առումով դրսևորում է էական տարբերություններ: Տերյանական մենությունը երազելի վիճակ է, որ բանաստեղծին կտրում է կոշտ իրականությունից և հանձնում հոգեղեն վայելքի երանությանը, որին տրվում է «հնազանդ ու ցնորուն» համակերպությամբ: Չարենցի մենակությունը ընդվզող հոգեվիճակ է, որ պայմանավորված է նրա թե՛ անձնական, թե՛ ստեղծագործական ակտիվ հոգեկերտվածքով: Նրա թախիծը, ի տարբերություն Տերյանի, ուրախության առկայծումներ չունի, ահագնացող է և տագնապալի: Նույնիսկ նրա սիրո մտապատկերում տերյանական «ցնորք աղջիկը» իր տեսլականում մահվան կնիքն է կրում. «Մի լուսե աղջիկ, մի լուսե մեռել...», «Ու կարոտը հին խեղդում է նորից» և այլն: Սովորաբար ասվում է, թե այդ ընդվզող հոգեբանությամբ Չարենցը հաղթահարում է սիմվոլիստական ներանձնացած «ես»-ի պատնեշը: Սակայն իրականում իր առաջին շրջանի ստեղծագործությամբ Չարենցն ստեղծում է սիմվոլիզմի իր տարբերակը, ինչպես ժամանակին Վահան Տերյանը:

Չարենցը ուղղափառ հավատավորի կրքոտությամբ էր նվիրվում իր ամեն մի նոր գրական-գեղագիտական հրապուրանքի, անգամ իր նախկին հավատամքները հերքելու գնով: Սա, իհարկե, գեղագիտական և ստեղծագործական համոզմունքների անհետևողականությունն չէր, ավելի շուտ խիստ հետևողականություն էր՝ անընդհատ առաջ գնալու, նոր եզերքներ նվաճելու իմաստով: Նա չէր կարող սահմանափակել իրեն և իր

¹⁶² Չարենց Ե., նույնը:

արվեստը որևէ անշարժ կադապարի մեջ: Նրա յուրաքանչյուր նոր բանաստեղծական ցիկլ կամ գիրք նոր գեղարվեստական հայտնագործություն էր, ինչպես դա տեղ ուներ Դանիել Վարուժանի մոտ արևմտահայ իրականության մեջ:

Չարենցի ստեղծագործությունը, «աշխարհաժխտման և աշխարհիացման» իր տարերքով, ժամանակի և տարածության մեջ անեզրական է.«Չարենցը նախագծում ու արարում էր ժամանակի Պոեզիան, որը սերունդներին անցավ հավերժության նշանով»,– գրում է Ս. Աղաբաբյանը¹⁶³:

Չարենցի անձնական և ստեղծագործական նկարագրի շատ հետաքրքիր կողմեր են բացահայտում ժամանակակիցների հուշերը:

Բանաստեղծի հանրագիտական իմացությունների մասին է վկայում նրա ժամանակակիցներից Սարգիս Մելիքսեթյանը, որ այն ժամանակ Հայկինոյի սցենարական բաժնի վարիչի և դիրեկտորի տեղակալի պաշտոնակատարն էր. «Նա,- վկայում է հուշագրը,- այդ օրը խոսում էր միայն ռուս և արևմտաեվրոպական արդի բանաստեղծների ստեղծագործությունների մասին, այլև իր մտքերը հաստատելու համար հրապարակում էր հնդիկ, չին, ճապոն այնպիսի բանաստեղծների անուններ, որոնց մեծ մասի գործերին նույնիսկ ծանոթ չէինք»:¹⁶⁴

Գրական կյանքում նրա գերիշխող ու բուռն բնավորության մասին է հիշում Չարենցի այն ժամանակվա մերձավորներից Հարություն Մկրտչյանը. «Իբրև ժամանակի մարդ և այն էլ գրողների միության պատասխանատու քարտուղար, պիտի ասեմ, որ գրական կյանքում, որն ի դեպ ավելի բուռն էր ու աշխույժ, իշխող դիրք ունեին մեծ պոետն ու նրա շուրջը հավաքված գրողները: Չարենցն, իրոք որ, մեր գրականության օրենսդիրն էր»:¹⁶⁵

Հուշագիրների մոտ կարևոր վկայությունների կարելի է հանդիպել նաև բանաստեղծի բնավորության, գրական նախասիրությունների, գրականության, գրական գործիչների հանդեպ այս կամ այն պատճառաբանված վերաբերմունքի մասին, որոնք առնչվում են մեր ուսումնասիրության թեմայի հետ: Ռուբեն Զարյանը հիշում է, օրինակ, որ մի հանդիպման ժամանակ Չարենցը Պետհրատի փոքրիկ բլանկների վրա ոտանավորներ էր արտագրում: Պարզվում է, որ նա սկսել է հրատարակության պատրաստել Տերյանի անտիպ «ստիխները»՝ հրճվանքով կարդալով Մակինցյանի հրատարակածները: «Ու հա-

¹⁶³ Աղաբաբյան Ս., Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 19:

¹⁶⁴ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, Երևան, 1986, էջ 173:

¹⁶⁵ Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, Երևան, 1986, էջ 255:

տորը ձեռքին,- շարունակում է հուշագիրը,- անգիր ասաց. «Տեսա երագ մի վառ» բանաստեղծությունը:

– Սա գիտե՞ս ինչ է, մինիատյուր, իսկական մինիատյուր: Հազվագյուտ խտացում: Մտքի, երևակայության այս աներևակայելի թռիչքը միշտ էլ ինձ հիացրել է:

Այո, այո, այդպես է: Արմատներս այստեղ են, Տերյանի մեջ: Եվ միայն ի՞նչ, արդյոք: Շատերն են նրանից գալիս: Եվ ուրիշ ինչպե՞ս, Տերյանը բարձր տեսակ է, փղոսկր: Կրկնել չի կարելի: Ելակետ է, բայց ճանապարհն ինքդ պիտի անցնես...»:¹⁶⁶

Ռուբեն Զարյանի այս վկայությունը հաստատվում է նաև Զարենցի՝ հետագայում գրած «Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները» հայտնի հոդվածում, որտեղ հեղինակը հանգամանորեն անդրադառնում է Թումանյանի և Տերյանի լեզվական մշակույթին՝ դրանք դիտելով պատմական զարգացման հեռանկարի մեջ. «Իհարկե, լեզուն ունի իր ազգային ձևը,- գրում է Զարենցը և շարունակում,- այս բանը չպետք է մոռանալ: Վահան Տերյանը դիմում է միջնադարյան լեզվին և պատմականորեն նրա լեզուն սկսում է որոշ չափով փոխվել և որոշ չափով լեզվական ձևի տեսակետից դառնալ ազգային»: Այնուհետև. «Ո՞րն է այն հիմնական էլեմենտը, որ գործադրում ենք մենք գրական լեզվի մեջ: Եթե Վահան Տերյանի լեզուն համարենք այն միակ պարտադիր լեզուն, որ համապատասխանում է մեր գրական լեզվին, դա ընդհանուր քաղաքակրթության լեզուն է, այդ տարրն է գերակշռում նրա լեզվի մեջ: Սակայն Վահան Տերյանը այնպիսի նիվելիրովկայի է հասցրել իր լեզուն, որ եթե շարունակվեր այդպես, ապա մեր լեզուն չէր տարբերվի որևէ այլ լեզվից: Լեզուն արտահայտում է տվյալ ժողովրդի մտածողության ձևը, և մենք պետք է աշխատենք, որպեսզի մեր լեզուն չանցնի այնպիսի նիվելիրովկայի, որ ոչնչով չտարբերվի մյուս լեզուներից»¹⁶⁷:

Եվ պատահական չէ, որ նա իր ելույթում իբրև ազգային լեզվի բանաստեղծական արտահայտության բյուրեղացած օրինակ, բերում է Տերյանի վեր հիշված «Տեսա երագ մի վառ...» բանաստեղծությունը.

Տեսա երագ մի վառ.

Ոսկի մի դուռ տեսա,

Վրբան փերուզ կամար,

Սյուները հուր տեսա:

¹⁶⁶ Տերյանագիտություն. մատենագիտություն, էջ 326-327:

¹⁶⁷ **Զարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1967, էջ 321-323:

Տեսա ծաղկած այգին,
Մոսի սուրբ ծառ տեսա,
Մի հրքեշտակ անգին
Մոսից պայծառ տեսա:
Երկու բաժակ տեսա,
Ոսկի գինին էր վառ.
Երկու նիզակ տեսա,
Երկու անգին գոհար:
Միրտըս խոցված տեսա,
Վերքիս արյունն էր վառ.
Դահճիս կանգնած տեսա,
Ասի - արևըս ա՛ռ...¹⁶⁸

Իրոք որ այս բանաստեղծությունը, ինչպես նկատում է Չարենցը, դժվար է թարգմանել ռուսերեն և որևէ այլ լեզվով, քանի որ այստեղ զուտ ազգային լեզվի «էլեմենտներ» են գործառում, որոնց լիակատար բանաստեղծական համարժեքները դժվար է գտնել այլ լեզուներում: Այս առիթով տեղին է հիշել նաև Նիցշեի միտքը. «Այն, ինչ մի լեզվից մյուսին ամենադժվարն է թարգմանության տրվում, նրա ոճի տեմպն է, դրա արմատները ռասայի նկարագրի մեջ են, բնախոսականորեն ասած նրա «նյութափոխանակության» միջին տեմպի մեջ»¹⁶⁹:

Չարենցի բացատրության մեջ թեև բացակայում է, բայց որոշակիորեն զգացվում է նաև այն ենթագիտակցական հարազատությունը, որ գոյություն ունի Տերյանի «Տեսա երազ մի վառ...» բանաստեղծության և չարենցյան «ոսկու», «արևի», «արյան», մահվան ու կյանքի էսթետացված սիմվոլների միջև: Եվ իրոք, այս բանաստեղծությունը իր լեզվական տարերքով տարբերվում է Տերյանի մյուս բանաստեղծություններից և հիշեցնում է Չարենցին: Տերյանը խորքային ավյուն, ազգային լիցք է հաղորդել բանաստեղծական լեզվին, իսպառ բացակայում է Չարենցի ակնարկած լեզվական «նիվելիրովկան»:

«... Ազգային ձևը գրականության մեջ,- գրում է Չարենցը,- ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բովանդակության այնպիսի դրսևորում, երբ հեղինակի լեզուն, ոճը նկարագրված մարդ-

¹⁶⁸ Տերյան Վ. Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 231:

¹⁶⁹ Նիցշե Ֆ., Բարուց և չարից անդին, Չաստվածների մթնշաղը, Երևան, 1992, էջ 31:

կանց և վայրերի ընդհանուր կոլորիտը ադեկվատ է տվյալ ազգային միջավայրին»:¹⁷⁰ Նա հասկանում է, որ ամեն մի գրականություն իր ազգային լեզվի, ոճի երանգապնակն ունի, այլապես կարող է կորցնել իր ուրույն դիմագիծը: Թափառող սյուժեներն ու թեմաները միշտ կրկնվում են տարբեր ազգերի գրականության մեջ տարբեր լեզուներով, սակայն դրանք գեղարվեստական արժեք են ձեռք բերում միայն այն ժամանակ, երբ դառնում են ազգային գաղափարի կրող, սերվում են ակունքներից և դառնում են այդ ազգային երանգապնակի մի գույնը: Որքան էլ գեղեցիկ լինի բանաստեղծական սկիզբը, նրա ամենավերին իսկությունը ազգային նկարագրի դարավոր խտացման արտահայտությունը պիտի լինի: Այդ է պատճառը, որ նա գնահատում էր միջնադարյան երգիչներին, բարձր էր գնահատում Նարեկացուն և ըստ արժանվույն մեծարանքի տուրք էր տալիս Թումանյանին:

Մեծարենցի, Տերյանի և «բազում ուրիշների կողքին» Չարենցի համար առանձնանում է Թումանյանը՝ իբրև «անհաս Արարատը մեր նոր քերթության»։ «... Հովի. Թումանյանը մեկն էր այն երջանիկներից,– գրում է նա,– որոնց հոգեկան հմայքը, տաղանդի կարողությունը այնքան էր զորավոր, որ ճեղքում է ամեն մի արգելք ու պատնեշ, հասնում էր ուրիշ սրտերի խորքը, դառնում էր հանուր ու մարդկային»¹⁷¹:

Տերյանի «Տեսա երազ մի վառ...» բանաստեղծության մասին Չարենցի մտորումները, ինչպես նաև ազգային լեզվամշակույթի ու ոճ վերաբերյալ դատողությունները հիմք են տալիս խոսելու նաև երկու բանաստեղծների սիմվոլիստական մտածողության տիպաբանական ընդհանրությունների ու տարբերությունների շուրջ:

Տերյանի և Չարենցի առաջին շրջանի ստեղծագործության տիպաբանական բնութագրերը նկատելի նմանություններ ու ընդհանրություններ ունեն, չնայած նրանց անձնական ու ստեղծագործական խառնվածքի տարբերություններին, որ շատ դեպքերում կանխորոշիչ նշանակություն ունի: Որևէ գրական ինքնուրույնություն փոխազդեցաբար գործող բազմաթիվ գործոնների սինթեզ է, որոնց շարքում առանձին կարևորություն են ստանում ստեղծագործողի անհատական խառնվածքը, կենսագրությունը և ժամանակը:

¹⁷⁰ **Չարենց Ե.**, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 133:

¹⁷¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, N 68, էջ 2-3:

Տերյանի և Չարենցի պարագայում գործ ունենք երկու գրական մեծությունների հետ, որոնց պատմական ժամանակաշրջանը նույնն է. մերձեցման կետեր ունեն նաև նրանց բանաստեղծական կերպերը և կենսագրական ինչ-ինչ դրվագներ: Վերջին դեպքում նկատի ունենք հատկապես կնոջ և սիրո թեմաների արծարծումները նրանց ստեղծագործության մեջ, անձնական հարաբերությունները ժամանակին հայտնի երկու կին ստեղծագործողների՝ Արմենուհի Տիգրանյանի և Լեյլիի հետ:

Տիրադալուկ աղջկա թեման Չարենցի վաղ շրջանի քնարերգության մեջ հաճախ սիմվոլիկ կամ իրական հասցեներ ունի, որոնց շարքում հանդիպում են նաև Արմենուհու և Լեյլիի անունները: Հայտնի է, որ նրանց են ձոնած «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» և «Փողոցային պչրուհուն» բանաստեղծական շարքերը. Վերջինը (յոթ բալլադ) գրվել է Լեյլիի ալբոմում: Արդեն խոսք եղել է երկու բանաստեղծուհիների անձնական մտերմություն մասին և՛ Տերյանի, և՛ Չարենցի հետ: Քառակողմ այս հարաբերություններից, անկախ կողմերից յուրաքանչյուրի ժառանգության արժեքից, ծնունդ է առնում մի յուրօրինակ սիրերգություն, որ որոշակիորեն առանձնանում է ժամանակի սիմվոլիստական աշխարհընկալման և տերյանական դպրոցի ընդհանուր համապատկերի մեջ:

Ստեղծագործությունը ամենից առաջ ստեղծագործողի անհատականության ծնունդն է: Բայց ստեղծագործության բնույթը, տիպականությունը, գաղափարագեղարվեստական առանձնահատկությունները բնութագրելիս չի կարելի շրջանցել նաև արտաքին գործոնները: Ն. Ն. Վիլմոնտը, բերելով Գյոթեի միտքը, թե՛ «Արվեստի և պոեզիայի մեջ – անհատը ամեն ինչ է», բացատրում է. «Առաջին հայացքից թվում է, թե արվեստի մասին այս մտքերը խոսում են Գյոթեի կողմից անհայտի բացարձականացման մասին արվեստում՝ պայմանավորված արվեստագետի ի ծնե օժտվածությամբ: Սակայն այս թեզը ունի իր հավասարակշռված հակաթեզը, որը հաստատում էր ավանդների հսկայական ազդեցությունը, հասարակական պայմանները, վարպետության ձեռքբերումը, – մի խոսքով այն բոլոր «արտաքին ազդեցությունները», որոնք չհաղթահարելով՝ արվեստագետը չի կարող բարձրանալ իրական բարձունքներ»¹⁷²:

Եվ իրոք, ստեղծագործողի սուբյեկտիվ խառնվածքը անքակտելիորեն կապված է ժամանակի և՛ ոճի, և՛ բանաստեղծական տարերքի հետ: Եթե ժամանակները հուսադրող չեն, հուսադրող չէ նաև ստեղծագործությունը, եթե ժամանակները հեղափոխական են,

¹⁷² Эккерман И. П., Разговоры с Гете, Ереван, 1981, с. 35:

հեղափոխական է նաև արվեստը: Այլ հարց է, թե ինչ ստեղծագործական վարպետությամբ է այն իրականացվում: Տերյանի և Չարենցի խառնվածքային սուբյեկտիվ որակները իրենց պատճառահետևանքային դրոշմն են թողել նրանց ստեղծագործությունների վրա՝ ամենատարբեր բարդ հարաբերությունների մեջ մտնելով ժամանակի օբյեկտիվ առաջադրությունների հետ:

«Տերյանը սրտի բանաստեղծ է, Չարենցը՝ արևի ճանապարհի»¹⁷³,– գրում է Ս. Աղաբաբյանը: Իրոք, եթե համեմատելու լինեք այս երկու լիրիկներին, ապա առաջին իսկ հայացքից կտեսնենք, որ Տերյանի քնարերգության մեջ սրտի, այն է՝ հոգևոր ոլորտի ճշմարիտ անդրադարձը ձեռք է բերում բազմաշերտ խտացումներ: Նրա հերոսը մերթ թախծոտ է, մերթ ներող, մերթ նեղացկոտ, մերթ ինքնագոհության գնացող: Սակայն բոլոր դրսևորումների մեջ էլ նա պահպանում է արտահայտության զգացմունքային որոշակի մակարդակ, որի տոնայնության մեջ «ֆոռտե»-ներ՝ որպես այդպիսիք, և ուժեղ վրձնահարվածներ չկան: Պատկերը երբեմն կորցնում է ներքին դինամիկան, դանդաղում է նրա ընթացքը, փոխարենը ձեռք է բերում նրբերանգային, կիսատոնային նկարագիր, որը բանաստեղծական հյուսվածքին հաղորդում է խորհրդապաշտական «Հավերժ Կանացիության» դրոշմ: Խոսքի արտահայտչականության մեջ, Չարենցի խոսքով, նա երբեմն այնքան է «նիվելիրովկայի» ենթարկում բանաստեղծությունը, որ այն ձեռք է բերում մտահղացման լոկ ակնարկային-կիսատոնային ձև¹⁷⁴, պատկերային համակարգը դառնում է երանգային, այլ ոչ թե գունային, թախծի, սիրո, տխրության և այլ զգացումները անուշադիր ընթերցողի մոտ երբեմն միօրինակության զգացում են առաջացնում: Տերյանին ընկալելու համար հարկավոր է հաշվի առնել ոչ միայն նրա պատկերի բազմաշերտությունը, այլև մի շերտային հյուսվածքի ներքին կապը նախորդ և հաջորդ հյուսվածքների հետ, որ մեծ մասամբ հանդես է գալիս հազիվ նշմարելի նրբագծային արտահայտության ձևով:

Տերյանը ներաշխարհի մարդ է, սակայն նրա հոգեկան ներանձնացումը ինքնանպատակ չէ: Այն իր մեջ համադրում-համակարգում է փիլիսոփայական բացահայ-

¹⁷³ Աղաբաբյան Ս., Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 7:

¹⁷⁴ Թերևս Բրյուսովի և Տերյանի գրական ճաշակները այս հարցում լիովին համընկել են, քանի որ Բրյուսովը համարվել է սինվոլիզմի ակնարկային մեկնաբանության տեսաբանը, իսկ Տերյանի պոեզիան գրեթե ամբողջովին հիմնված է ակնարկային կիսատոնային ձևի վրա:

տումների մի ամբողջական շղթա՝ ենթարկելով դրանք իր սուբյեկտիվ խառնվածքի առանձնահատուկ դրսևորումներին:

Տերյանը, իրոք, խորապես «սրտի բանաստեղծ» է: Սակայն հաճախ նրա զգացումները իրական աշխարհի հետ որևէ հարաբերություն չունեն: Դրանք ներքին զգայական մակարդակի վրա են, և թվում է, թե նրա թախիժն ու սերը, տրտմությունն ու ուրախությունը, մեղքն ու ապաշխարանքը ոչ թե իրական ու մարդկային են, այլ մի աներևույթ կախարդական շղարշով սքողված վերերկրային զգացողություններ, որտեղ ամեն բան աննյութական է, անիրական: Այս ամենը գոյություն կարող է ունենալ ոչ թե պատկերացումների, այլ տեսիլների մեջ, պլատոնյան վերերկրային գաղափարների անձև, անգույն մարմնավորումների նման: Այլ խոսքով ասած՝ այս զգայական դաշտը իրոք բացարձակացված է, նա և՛ կա, և՛ չկա, ինչպես օրինակ «Երկու ուրվական» բանաստեղծության եզրափակիչ տողում՝ «Ես էլ դու եմ, ես չկամ...»:

Սեռի, նրա դերի սոցիալական ըմբռնումը տարաբնույթ փոփոխություններ է կրում Տերյանի հոգեկերտվածքում, որոնք անմիջապես արտացոլվում են նրա ստեղծագործություններում: Նրա քնարական հերոսը հանդես է գալիս իբրև անհույս սիրահար ասպետ, քաջարի մարտիկ, անվերապահ նվիրյալ, երբեմն ձեռք բերելով սիմվոլիստական Հավերժ Կանացիության տարրեր:

Սիրո թեմայի բանաստեղծական արժարձումների խնդիրը սոցիալ-հոգեբանական այլ հարթության մեջ է դիտում Եղիշե Չարենցը. «Երևակայել անգամ դժվար է,- մտորում է նա իր գրառումներում,- որ այսօր մի գրող կարող է իր սեփական խոսքերով, իր հոգու խորքից գովել գրականության մեջ ընդհանրապես «սերը» և հայտնել սիրո մասին այն կարծիքը, որ այդ զգացմունքը վսեմացնում է մարդուն, ազնվացնում ու բարձրացնում... որ ներկայումս, երբ այնքան կոպտացել են բարքերը, առանձնապես մեծ նշանակություն է ստանում այն գրականությունը, որը պատկերացնում է սիրո մաքրող, վսեմացնող և ազնվացնող դերը»¹⁷⁵: Այնուամենայնիվ սիրո հեքիաթի կարևորությունը՝ իր տեսլային արտահայտության մեջ, չըջանցեց նաև Չարենցին. «Թեև բանաստեղծն իր հղացումները իրագործում է իրական-կենսագրական ապրումներից (դրա վկայությունն են Աստղիկ Ղոնդախյանին, Կարինե Քոթանջյանին և այլն, նվիրումները), բայց նրա իրիկնային

¹⁷⁵ Աղաբաբյան Ա., Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 54:

Քույրը՝ կապույտ աղջիկը, ինչ-ինչ կողմերով էլ գրական քաղվածք է»,– գրում է Ս. Աղաբաբյանը¹⁷⁶:

Չարենցի սիրո քնարերգությունը հոգեբանական խորքով և բանաստեղծական արտահայտությամբ միաստիկացված երանգ ունի: Նրա հոգեկերտվածքն ու կենսագրական իրական ապրումները յուրօրինակ փոխկապակցվածություն են դրսևորում ժամանակի մտածելակերպի հետ: Տերյանի և Չարենցի սիրային քնարերգությունները բավականին նման են իրենց ներքին դրամատիզմով: Նմանության այլ հարթության վրա են նրանց շարքային ձև ստացած բանաստեղծությունները՝ նվիրված կանանց: Դրանք որոշակի տուրք էին ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության մեջ իշխող սիմվոլիստական ուղղությանը: Այդպիսի շարքեր ունեին նաև հայտնի ֆրանսիացի, ռուս սիմվոլիստները, որոնց ստեղծագործություններում «Հավերժ կանացիության» սիմվոլը, հոգեբանական ներքին տրամաբանվածությամբ, միջնորդավորված կապ էր ստեղծում նրանց միջև: Նրանց նկատմամբ իր վերաբերմունքը հետագայում վերաիմաստավորում է Չարենցը՝ փիլիսոփայական մոտեցումներով ավելի ու ավելի հակվելով դեպի Նիցշեականությունը:

Երազային, տեսլական սիրո պատկերացումները ներքին հարազատության կապ էին ստեղծում բոլոր սիմվոլիստների միջև՝ անկախ նրանց ազգային ու լեզվական տարբերություններից:

Ինչպես Տերյանի «Կատվի դրախտը», Բլոկի «Незнакомка»-ն, Չարենցի հուզական-հոգեբանական համակարգը ևս ունեցավ իր «Հրաշք աղջիկը»: Որքան էլ Չարենցը տուրք էր տալիս խորհրդապաշտությանը, այնուամենայնիվ նա չէր անջրպետում բանաստեղծական սիմվոլիկ ձևը ազգային պատկերացումներից: Իր «Ինչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» դեկլարացիոն հոդվածում գրում է. «Վ. Տերյանը բնական զարգացումն է Ա. Իսահակյանի, նրա գյուղական ստեղծագործության տրադիցիաները քաղաքում զարգացնողը: Նրա «Հրաշք աղջիկը» Իսահակյանի «Մախմուր Չարո – Ալազյազի փերին է, «դեկոլտե» հագած կինը¹⁷⁷: Կարելի է եզրակացնել, որ Չարենցի «դեկոլտե» հագած կինը ևս Իսահակյանի Մախմուր Չարոյի երկվորյակն է բանաստեղծական նոր իրադրության մեջ: Սակայն «կին-գոգալ» իմաստային միանշանակության մեջ Չարենցը,

¹⁷⁶ **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 482-483:

¹⁷⁷ **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 12:

այնուամենայնիվ, չի կարողանում շրջանցել տերյանական միջնորդավորվածությունը՝ բացառությամբ թերևս «Տաղարանի», որը կարելի է դիտել իբրև լեզվամտածողության ժառանգական իներցիա:

«Տաղարանի»՝ արևելյան պոեզիային հատուկ զգացմունքային վառ արտահայտչականությանը հակադրվում է ինտելեկտուալ «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքի արևմտյան մտածողությանը¹⁷⁸:

Իրականում կինը և՛ արևելյան պոեզիայի, և՛ խորհրդապաշտական դպրոցի սիմվոլ գաղափարներից էր, որ երբեմն կապվում էր կրոնական-վախճանաբանական պատկերացման հետ, ինչպես, օրինակ, Ջրադաշտական կրոնում՝ «Արդվիսուր»-ը, որը նշանակում է գոհ: Հայ պոեզիայում այն որոշակի փոփոխությունների ենթարկվեց ի դեմս Տերյանի և Չարենցի՝ տեղ-տեղ պահպանելով իր խորհրդանշական նախնական իմաստը և միաժամանակ հանդես գալով ինչպես իբրև «հոգի», այնպես էլ որպես «իրական կերպար»:

Ահա, օրինակ, մի քառատող Չարենցի «Անքուն գիշերին» բանաստեղծությունից.

Այնտեղ մութի մեջ հայտնվում է ահա

Տեսիլդ գունատ ու տխրադալուկ,—

Օրերի անհայտ մշուշից ելած

Գունատ այցելու...¹⁷⁹

«Գունատ այցելու»-ն տիպաբանորեն կրում է «Ֆաուստյան» նախասկզբի և կրոնապաշտական «վախճանաբանության» նախանշան սիմվոլի բնույթ, որ վերջում պիտի հանգեցնեք մահվան խորհրդին.

«Ինձ համար մեռավ ամեն սրբություն,

Գնա՛, սիրելիս:

Թող կյանքը գլխիս մրրիկներ տեղա

Ու մոխիր ցանի,—

¹⁷⁸ «Стилевые искания и литературные развития» գրքում Ա. Գրիգորյանը «Տերյան-Չարենց» հոդվածում հանգում է այն մտքին, որ դեռ 16-րդ դարի գեղարվեստի մեջ «Էմալը» իբրև նյութ օգտագործվել է ամբողջ աշխարհում: Գեղարվեստի ավանդույթների մշակութային ժառանգորդությամբ իր ֆրագմենտալ արտահայտումն է գտել Չարենցի «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում: Լեկոնտ Դե Լիլ-ի հիշատակումը այստեղ բացահայտում է բանաստեղծության իրարամերժ միասնությունը (Մեռնում է իրականության գեղեցկությունը, ծնվում է արվեստի գեղեցկությունը), որը առկա էր պառնասայան դպրոցի հետևորդ Դե Լիլ-ի ձևապաշտական մտածողության մեջ: Երևան, 1987, 235, 240 էջ:

¹⁷⁹ **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1986, էջ 15:

Էլ ոչ մի գոջում իմ երազը հին

Ետ չի դարձնի»:

Թվում է՝ տերյանական «Հրաշք աղջիկը» փոխվել է՝ Չարենցի մտապատկերի մեջ ձեռք բերելով արդեն տեսիլաժամերի «լուսե աղջիկ-լուսե մեռել» իմաստային հակոտնյայի բնույթ:

Մի փոքր համեմատություն. ահա Տերյանը.

Սահուն քայլերով, աննշմար, որպես քնքուշ մութի թև,

Մի ըստվեր անցավ ծաղիկ ու կանաչ մեղմիկ շոյելով...

...Ծաղիկների մեջ այդ անուրջ կույսի շշուկը մնաց

Եվ ծաղիկները այդ «սուրբ» շշուկով իմ սիրտը լցրին...¹⁸⁰

(Տերյան)

Անցար – լուսավոր, հեռավոր, թեթև

Ճառագայթի պես իրիկնամուտի:

Իսկ սիրտս՝ տխուր, հոգնաբեկ, անթև

Խմում էր իջնող տագնապը մութի...¹⁸¹

(Չարենց)

Չարենցի մոտ «տերյանական» պատկերի ամբողջականությունը խախտվում է մեկ հատիկ «տագնապ» բառով, որ ի չիք է դարձնում ամբողջ տերյանական «հոգու» սիմվոլիկ լուսավոր պատկերը՝ մութի, այն է՝ մահվան զգացողությամբ: Ահա, թե ինչու է կայանում Աղաբաբյանի բնորոշումը, թե՝ «Չարենցը ավելի սիմվոլիստ էր իր առաջին շրջանում, քան Տերյանը»:

Մի ուրիշ առիթով Աղաբաբյանը գրում է. «Ինչպես առհասարակ բոլոր սիմվոլիստների մոտ, Չարենցի բանաստեղծություններում ևս սերը կոնկրետ զգայական ապրումի գծեր չունի: Դա անակրեոնյան վայելքի գծերից գտված, սուկ հիշողական գուգորդումներով կառուցված գաղափար-խորհրդանշան է»¹⁸²: Ահա բնորոշ մի օրինակ.

Հիմա չգիտեմ, մոռացել եմ ես

Ճամփաները քո: Մշուշ ու թախիծ:

Մոռացել եմ ես, մոռացել է քեզ

¹⁸⁰ Տերյան Վ., Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 9:

¹⁸¹ Նույն տեղում, էջ 23:

¹⁸² Աղաբաբյան Ա., Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 56:

Օրերի միգում կուրացած հոգիս:

Եվ գուցե մի օր, մի վերջին գիշեր,
Երբ վերջին միգում աչքերս մարին -
Արթնանա հանկարծ անիմաստ մի սեր,
Ու աստղը ժպտա մոխրացած քարին...¹⁸³

Նույն «ցնորք աղջկա» որոնումների երագն է նաև Տերյանի մոտ.

Եվ աշխարհի ուղիներում ես մոլոր
Թափառում եմ և որոնում տխրադեմ,
Լսում եմ քո ձայնը անուշ-լուսավոր,
Կանչում եմ քեզ, բայց անունըդ չգիտեմ¹⁸⁴:

Երկու դեպքում էլ սերը, սիրո առարկան հիշողության խաղ է կամ առկայծող ու մարող ենթագիտակցություն: Իրականությունն ու ցնորքը բաժանված չեն որևէ անանցանելի սահմանագծով: Զգայող անհատը ինքն էլ միաժամանակ իրեն զգում է ն' այս, ն' այն աշխարհներում:

Բայց հենց այս կետում էլ Չարենցի սիմվոլիստական աշխարհագրությունը փոխում է իր ուղղությունը, որ արտահայտվում է ինչպես խորքային բովանդակության, այնպես էլ ձևի տիպաբանության մակարդակներում: Հ. Էդոյանը այդ տարբերությունը ցույց է տալիս Տերյանի հանրահայտ «Տխրություն» և Չարենցի նույնքան հայտնի «Մի լուսե աղջիկ, լուսե մի մեռել» բանաստեղծությունների պոետիկական կառույցի հանգամանալից զուգահեռ վերլուծություններով: Վերլուծությունների ելակետն այն է, թե Տերյանի բանաստեղծության մեջ կառույցի բոլոր տարրերը՝ սկսած մակդիրներից, վերջացրած գաղափարակիր սիմվոլիկայով, միմյանց հետ կապված են համընդհանուր ներդաշնակության սկզբունքով, Չարենցի բանաստեղծության կառույցի բոլոր տարրերի հարաբերությունները բնորոշվում են հակադրության սկզբունքով: Վերլուծությունների արդյունքներն ամփոփվում են ծավալուն եզրակացությամբ, որ հարկ ենք համարում մեջբերել ամբողջությամբ. «Տերյանը ձգտում է ներդաշնակ ձևերին, Չարենցը՝ կոնտրաստային: Այստեղից էլ՝ Տերյանի պոետական երաժշտականությունը, վիճակների ներքին

¹⁸³ **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1986, էջ 26:

¹⁸⁴ **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Երևան, 2005, էջ 83:

համաչափ զարգացումը, Չարենցի խոսքի լարվածությունը և դրամատիզմը, Տերյանի բանաստեղծական պատկերի «թափանցիկությունը», լեզվական ձևերի կայունությունը», Չարենցի «կրակի» արխետիպը և ձևերի անկայունությունը: Այս ամենը կապված է «սիմվոլային կենտրոնի» հետ, որը ոչ միայն արտահայտման ներքին օբյեկտն է, այլև պատկերի կառուցվածքի գլխավոր սկզբունքը: Տերյանի բանաստեղծական պատկերն իր ներքին ձևի մեջ հանգում է «օդի» զգացողությունը, Չարենցին՝ «կրակի», և այս իմաստով վերջինս թեև օգտվում է Տերյանի լեզվական ֆակտուրայից, բայց լեզվական այդ ձևերը (մակդիրներ, համեմատություններ, մետաֆորային որոշ կառուցվածքներ, բառ-պատկերներ և այլն) դրված են նրան հակադիր կառուցվածքի մեջ»¹⁸⁵:

Եվ այսպես, նոր շրջանի հայոց բանաստեղծության վերջին երկու մեծ դեմքերը, ծագելով միևնույն ակունքից, ժառանգորդաբար շարունակելով մեկը մյուսին, իրենց ստեղծագործությամբ նշանավորեցին հայ քնարերգության զարգացման երկու մեծ փուլերը: Տերյանը, յուրացնելով սիմվոլիզմի համաշխարհային փորձը, ստեղծեց այդ ուղղության հայկական տարբերակը, դարձավ դրա ռահվիրան, ստեղծեց դպրոց, որի շրջանակներում ձևավորվեցին բազմաթիվ բանաստեղծական անհատականություններ: Դրանցից մեկին՝ Եղիշե Չարենցին էր վիճակված հաղթահարել տերյանական դպրոցի փորձը և այդ փորձի հիման վրա կերտել իր սեփական աշխարհը՝ դառնալով մի նոր դպրոցի հիմնադիր ու առաջնորդ:

¹⁸⁵ Էդոյան Հ., Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986, էջ 69:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Ուսումնասիրության արդյունքները կարելի է ամփոփել հետևյալ եզրակացություններով.

1. Տերյանական դպրոց հասկացությունը կիրառելի է միայն բանաստեղծի այն հետևորդների վերաբերմամբ, որոնք նրա ժամանակակիցներն էին կամ անմիջական հետևորդները: Ավելի ուշ շրջանի հայ պոեզիայում տերյանական արձագանքների մասին կարելի է խոսել միայն որպես շարունակվող ավանդույթի:

2. Տերյանի հեղաշրջող հայտնությունը և նրա դպրոցի ձևավորումը պայմանավորված էր հայ գրականության զարգացման ներքին օրինաչափություններով: Վճռորոշ գործոն էր նաև 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարակեսի համաեվրոպական և ռուսական գեղարվեստական փորձի, հատկապես սիմվոլիզմի գեղագիտության ստեղծագործական յուրացման փաստը: Տերյանական դպրոցի մեծ ու փոքր ներկայացուցիչների վաստակը պետք է քննել ու արժեքավորել միաժամանակ այս երկու հարթությունների վրա:

3. Տերյանի ստեղծագործության գրական-պատմական բացառիկ արժեքը որոշվում է առաջին հերթին հայոց բանաստեղծության մեջ սիմվոլիզմի վավերացմամբ որպես այդ ուղղության յուրահատուկ ազգային տարբերակ, բանաստեղծական լեզվամշակույթի աննակադեպ բարձր մակարդակով:

4. Տերյանական դպրոցի կազմը բավական խայտաբղետ է: Մի խումբը (Գ. Քյայաշյան, Լ. Աթաբեկյան, Ա. Ջանյան և ուրիշներ) սկսել էր ստեղծագործել «Մթնշաղի անուրջներից» առաջ և նոր ձևավորվող դպրոց էր գալիս եվրոպական մշակույթի պատշաճ իմացություններով: Տերյանական դպրոցի շրջանակներում նրանք պահպանում և ամբողջացնում էին իրենց ստեղծագործական դիմագիծը: Մի այլ խումբ (Մամոն Մովսիսյան, Միասակ Հովհաննիսյան և ուրիշներ) սկսել էին ստեղծագործել «Մթնշաղի անուրջներից» հետո և փորձում էին ինքնահաստատվել նոր դպրոցի շրջանակներում: Մի երրորդ խումբ (Ա. Տեր-Մարտիրոսյան, Ա. Վշտունի և ուրիշներ), ձևավորվելով տերյանական դպրոցում, հետո սկսեցին հարել գրական-գաղափարական այլ ուղղությունների:

5. Անկախ անհատական և ստեղծագործական տարբերություններից՝ այս բոլորին միավորող սկիզբ էր սիմվոլիզմի գեղագիտությունն ու գործնական մշակույթը և նիցշեականությունը, հատկապես գերմարդու գաղափարը, որ բազմաթիվ այլափոխությունների էր ենթարկվում նրանց ստեղծագործություններում:

6. Տերյանական դպրոցի ներսում որոշակիորեն առանձնանում են երկու կին ստեղծագործողներ՝ Արմենուհի Տիգրանյանը և Լեյլին: Երկուսն էլ, անձնական մոտիկ հարաբերությունների մեջ լինելով և՛ Տերյանի, և՛ Չարենցի հետ, կրել են նրանց ազդեցությունը, իրենք էլ իրենց հերթին որոշակի հետք թողնելով նրանց անձնական և ստեղծագործական կյանքում: Այս եզակի քառակողմ հարաբերությունների հանգույցում էլ ձևավորվում է երկու բանաստեղծուհիների ստեղծագործական նկարագիրը, որտեղ յուրօրինակ բեկումներ են տալիս սեռի, սիրո, սիմվոլիստական «հավերժ կանացիության» գաղափարանիշերը:

7. Տերյանական դպրոցի միջնորդավորմամբ է ձևավորվել նաև Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության սիմվոլիստական շրջանը, որ կանխորոշել է նրա հետագա ողջ ստեղծագործության լեզվատճական համակարգի բնույթը:

8. Տերյան-Չարենց գեղարվեստական ադերսների հիմքը ամենից առաջ պետք է փնտրել ստեղծագործական հոգեբանության ոլորտում: Դա գերմարդ-ստեղծագործողի անհատական տիպն է, որ իբրև ենթագիտակցություն մշտապես ուղեկցել է նրանց առաջին իսկ քայլերից: Այսինքն՝ նրանց մտքի շառավիղը ձգվում է ոչ թե ներքևից վերև, այլ վերևից ներքև: Նրանց կոչումն է աշխարհը դիտել միայն կատարյալի գագաթային բարձունքից, որ չի հանդուրժում միջինը, հարաբերականը, հինը, այլ միշտ հետամուտ է բացարձակին, անկրկնելիին, նորին: Ինչպես Տերյանին, այնպես էլ Չարենցին սիմվոլիստական երկաշխարհայնության, բազմիմաստ սիմվոլիկայի երևակայություն թևավորող սկիզբն է մղել դեպի ստեղծագործական-հոգեբանական այդ «բարդույթը»:

9. Չարենցի լեզվամշակույթի ելակետը Տերյանի բյուրեղացած լեզվական կուլտուրան է: Վերջինիս յուրացումը Չարենցի կողմից խորապես ստեղծագործական է, քանի որ հաղթահարում է իր նախորդի լեզվական «նիվելիրովկան», դուրս է գալիս հայ լեզվամշակույթի հազարամյա փորձի լայն հորիզոններ:

10. Տերյանական դպրոցը գրական-պատմական կայացած իրողություն է իր սահմաններով ու ներքին համակարգային օրենքներով: Այդ դպրոցի շրջանցումով հնարավոր չէ ուրվագծել հայ բանաստեղծական մտքի զարգացման ամբողջական ու լիարժեք պատկերը 20-րդ դարի առաջին քառորդին:

ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Աթաբեկյան Լ.**, Բանաստեղծություններ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1970, 78 էջ:
2. **Աղաբաբյան Ս.**, Սովետահայ գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, Հայպետհրատ, 1961:
3. **Աղաբաբյան Ս.**, Արձագանքներ, Երևան, Հայպետհրատ, 1963, 303 էջ:
4. **Աղաբաբյան Ս.**, Եղիշե Չարենց, հ. 1, ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1973, 432 էջ:
5. **Աղբալյան Ն.**, Ամբողջական երկեր, Գրական-քննադատական երկեր, Տպ. Լա Տօթօ-բրես., Պեյրուօ, 1959, 455 էջ:
6. «Աստվածաշունչ, Մատեան հին և նոր Կտակարանների», Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 1990, 352 էջ:
7. **Աֆրիկյան Գ. և ուրիշներ**, Երեք քնար, Երևան, 1963, 208 էջ:
8. **Բրյուսով Վ.**, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 297 էջ:
9. **Դոլուխանյան Ա.**, Հոգու և մարմնի պրոբլեմը միջնադարյան հայ քնարերգության մեջ, Երևան, Համալս. հրատ., 1987, 232 էջ:
10. **Զաքարյան Ա.**, XX դարի սկզբի Հայոց բանաստեղծությունը, գիրք 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, 439 էջ:
11. **Էդոյան Հ.**, Չարենցի պոետիկան, Երևան, Համալս. հրատ., 1980, 451 էջ:
12. **Թամրազյան Հ.**, Երկեր, հ. II, Երևան, «Նաիրի» ԵՊՀ հրատ., 2009, 984 էջ:
13. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 427 էջ:
14. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1991, 637 էջ:
15. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1994, 670 էջ:
16. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1995, 720 էջ:

17. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, նամակներ (1905-1922), հ. 10, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, 766 էջ:
18. «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», Երևան, 1969, 1001 էջ:
19. **Իսահակյան Ա.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1950, 380 էջ:
20. **Լեյլի**, Կարոտ, բանաստեղծություններ, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, 158 էջ:
21. **Կոզմոյան Ար.**, Հայոց և Պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան, Երևան, 1997, 221 էջ:
22. **Կոզմոյան Ար.**, Պարսից պոեզիայի ընտրանի, Երևան, ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 2004, 128 էջ:
23. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, Երևան, «Լույս և սեր» հրատ., 1979, 1015 էջ:
24. **Հասանյան Ա.**, Վահան Տերյանի նամականի, 2008, 136 էջ:
25. «Հին Արևելքի պոեզիա», Երևանի պետ. համալս. հրատ., 1982, 616 էջ:
26. **Հովհաննիսյան Ս.**, Մարդ և գերմարդ, Шуши, М. Бабаджан, 1910, 27 էջ:
27. **Հովհաննիսյան Ս.**, Մրմունջներ, Վաղարշապատ, 1914, 32 էջ:
28. «Հուշեր Եղ. Չարենցի մասին», Երևան, «Սով. գրող» հրատ., 1986, 502 էջ:
29. **Ղազարյան Հ.**, Ազատ Վշտունի, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, 111 էջ:
30. **Մակինցյան Պ.**, Դիմագծեր, «Սով. գրող» հրատ., 1980, 328 էջ:
31. **Մովսիսյան Ս.**, Մրմունջներ, Ալեքսանդրապոլ, Սանտեայնցի տպ., 1911, 104 էջ:
32. **Նալչաջյան Ա.**, Հոգեբանական բառարան, «Լույս» հրատ., 1984, 238 էջ:
33. **Նիցշե Ֆ.**, Այսպես խոսեց Չրադաշտը, Երևան, 2008, 560 էջ:
34. **Նիցշե Ֆ.**, Բարուց և չարից անդին, Չաստվածների մթնշաղը, Երևան, «Ապոլոն հրատ.», 1992, 270 էջ:
35. **Չարենց Եղ.**, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, «Սով. գրող» հրատ., 1986, 440 էջ:
36. **Չարենց Եղ.**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Երևան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, 711 էջ:

37. **Չարենց Եղ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 802 էջ:
38. **Չարենց Եղ.**, Պոեմներ և ստեղծագործություններ, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1984, 751 էջ:
39. **Պարտիզունի Վ.**, Տերյանի կենսապատումը, Երևան, Սով. գրող. հրատ., 1984, 353 էջ:
40. **Ջանեան Ա.**, Պատկերներ, Բագու, Տպ. «Տրուդ», 1907, 90 էջ:
41. **Ջանեան Ա.**, Բացվող ծաղիկներ, Բագու, Տպ. «Տրուդ», 1908, 109 էջ:
42. **Ջանեան Ա.**, Բանաստեղծություններ, Բագու, 1908:
43. **Ջրբաշյան Էդ.**, Աշխարհայացք և վարպետություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1967, 359 էջ:
44. **Ջրբաշյան Էդ.**, Գեղագիտություն և գրականություն, Երևան, Համալս. հրատ., 1983, 436 էջ:
45. **Ջրբաշյան Էդ.**, Եղիշե Չարենց, գիրք 1, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 439 էջ:
46. **Ջրբաշյան Էդ.**, Չորս գագաթ, Երևան, «Սով. գրող» հրատ., 1982, 463 էջ:
47. **Սարիյան Ս.**, Հայոց գրականության երկու դարը, Երևան, «Սովետ. գրող», 1988, 536 էջ:
48. **Սարիյան Ս.**, Սերունդներ և ավանդներ, Երևան, 1984, 414 էջ:
49. **Սուրիսաթյան Հ.**, Գրականության հարցեր, Երևան, Պետ. համալս. հրատ., 1970, 268 էջ:
50. **Վշտունի Ա.**, Երկեր, Երևան, 1960, 260 էջ:
51. **Վշտունի Ա.**, Բանաստեղծություններ, Ա, Թիֆլիս, տպ. Վրաց. Հանրապ. Քաղաք. Միություն, 1908, 76 էջ:
52. **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու, երեք հատորով, հ. 2, Երևան, 1961, 507 էջ:
53. **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու, հոդվածներ և զեկուցումներ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., հ. 3, 1975, 415 էջ:
54. **Տերյան Վ.**, Ընտրանի, Երևան, «Հայագիտակ» հրատ., 2005, 800 էջ:

55. **Տերյան Վ.**, Տերյանագիտություն-մատենագիտություն, Երևան, «Հայագիտակ» հրատ., 2011, 768 էջ:
56. **Տերտերեան Ա.**, Լևոն Աթաբեկյանը, Բագու, տպ. Ն. Ա. Երևանցեանի, 1918, 80 էջ:
57. **Տերտերեան Ա.**, Ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, Հերմես, 1910, 105 էջ:
58. **Տիգրանյան Ա.**, Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, Ն. Աղանեանի Պոլից. 7, 1914, 79 էջ:
59. **Տիգրանյան Էդ.**, Մաքառման և արարման ուղիներով, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2004, 147 էջ:
60. **Քալաշյան Գ.**, Ներշնչումներ, Երևան, Նաիրի հրատ., 1990, 255 էջ:
61. **Քեալաշեան Գ.**, Ներշնչումներ, Վաղարշապատ, տպ. Էլեկտրաշարժ տպ. Սրբոյ Էջմիածնի, 1908, 77 էջ:
62. **Տոյերբախ Լ.**, Քրիստոնեության էությունը, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1968, 532 էջ:
63. «XX դարասկզբի ռուսական պոեզիա», Երևան, Համալս. հրատ., 1982, 532 էջ:
«Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, 1076 էջ:
68. **Белый А.**, Стихотворения, А. В. Лавров, Москва, изд. "Книга", 1988, 575 с.
69. **Блок Ал.**, Новые материалы и исследования, кнг. 1, Москва, "Наука", 1980, 566 с.
70. **Блок Ал.**, Новые материалы и исследования, кнг. 2, Москва, "Наука", 1982, 864 с.
73. **Брюсов В.**, Поэзия Армении, Ереван, изд. "Айастан", 1966, 511 с.
75. **Григорян Ар.**, Стилевые искания и литературные развития, Ереван, "Сов. грох", 1987, 293 с.
78. **Цветаева М.**, Стихотворения – поэмы, Москва, "Правда", 1991, 688 с.
79. **Эккерман Иог.**, Разговоры с Гете, Ереван, "Айастан", 1988, 672 с.

Հոդվածներ

80. «Արեգ», Վիեննա, 1922, N 7, 416-417 էջ:

81. **Գրիգորյան Ա.**, Տերյանի «Երկիր Նաիրի», «Մթնշաղի անուրջներ» շարքերի գեղարվեստական ամբողջությունը, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1999, 39-50 էջ:
82. **Իշխանյան Ռ.**, Տերյանի լեզվական արվեստը, Ա դասախոսություն, մաս 1-ին, Երևան, Համալս. հրատ., 1972, 94 էջ:
83. «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1958, օգոստոս, N 32, էջ 759-760 էջ:
84. «Խորհրդային Հայաստան», Երևան, 1923, N 68, էջ 2-3:
85. **Տերտերեանց Ա.**, Արմենուհի Տիգրանյանի բանաստեղծությունները, Գրախոսական, Երևան, «Հորիզոն», N 86, 1914, էջ 4:
86. **Տիգրանյան Էդ.**, Մի թյուրիմացության մասին կամ բողոք ինը տարի անց, «Նորք» հանդես, Երևան, 1990, N 12, 131-133 էջ:

Արխիվային նյութեր

Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվ

Ա. Տիգրանյանի արխիվ

Գ. Լևոնյանի արխիվ

Լեյլիի արխիվ

Չարենցի արխիվ

Վ. Տերյանի արխիվ