

ВААН ТЕРЬЯН И ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Е. А. АЛЕКСАНИН

Великий армянский лирик Ваан Терьян относится к числу поэтов, достаточно основательно исследованных. Однако глубокому и многогранному осмыслению его творчества и художественной системы долгие годы мешала его приверженность символистскому художественному направлению, которое принято было считать упадническим искусством, компрометирующим писателя. Тем более пснятню почти полное отсутствие исследований европейских, в частности французских, истоков символизма Терьяна. Наши разыскания — одна из немногих попыток прослить свет на этот интереснейший аспект изучения поэтического наследия Терьяна:

Терьян часто жаловался своим адресатам на то, что не может в письмах в полной мере выразить свое душевное состояние, жизнеощущение, все то, что переполняет его смятенное сознание, волнует его ум и сердце. Поэт был неправ: он принадлежал к тому редкому племени поэтов, в самом точном и глубоком смысле этого понятия, у которых поэтическое мироощущение поистине неотделимо от жизненного вообще. Поэтому, даже в прозаических строках его эпистолярного наследия и статьях бьется напряженная поэзо-мысль, которая легко переплавляется затем в волшебную магию стихов. Живая, подлинная поэзия буквально изливалась из его печального, уязвимого сердца органично и свободно, звучала, как музыка, как сама природа, как жизнь вселенной, как мировая гармония.

Терьяна, как и Есенина, можно назвать органом, специально предназначенным природой для поэзии. Но изумительный дар его чувствозъявления не был бездумным и стихийным. Терьян прекрасно понимал свое предназначение поэта нового времени и направления, призванного сказать новое слово в отечественной литературе, «или слагать новые песни, или молчать». И его серьезные размышления о духовной Армении, о завтрашнем дне литературы (так он и назвал свои фундаментальные статьи на эту тему) основывались на понимании того, что обновление художественного мышления и литературных форм теснейшим образом связано с выработкой современного прогрессивного мировоззрения, с необходимостью восприятия и использования новейших тенденций и художественного опыта европейской и русской литературы, разумеется, не в ущерб национально-особенному: «культура всегда национальна», — не забывал подчеркивать Терьян, однако необходимо освоенное европейского искусства. В противном случае армянскую литературу, как он твердо считал, ждет регресс и забвение, повторение уже пройденного и болото провинциализма и, как он называл, семинаризма. Терьян справедливо полагал, что обновление литературы, приобщение к мировому литературному развитию — это не дань моде, не смена стилей, а обретение нового художественного кругозора, мировидения, ибо в прошлом идеология национального романтизма ослабляла у многих писателей (исключая Туманяна, Ширванзаде, Исаакяна) поиски новой художественности.

Правда, в этих статьях больше всего «досталось» отечественной прозе, в которой, как писал Терьян, «художественность подменялась

этнографическим протоколом», однако и в поэзии он ждал расширения художественных горизонтов, нового слова. Этим словом и явился символизм, который долго, в угоду соцреалистическим установлениям, не признавался или замалчивался литературоведением. Критика многих десятилетий советского периода традиционно усматривала в символизме уход от действительности, декадентские настроения, реализацию пресловутого тезиса «искусства для искусства». И представители этого направления оценивались лишь как бы вопреки символистскому содержанию и форме или в нарушении верности художественным принципам символистов. Тем самым их поэзия подгонялась под обветшалые стереотипы, и бесценное поэтическое наследие Тьерьяна и других поэтов-символистов, обеднялось или вовсе искажалось.

Между тем в конце прошлого века стала очевидной жизнеспособность этого литературного направления, predeterminedная в мировом искусстве стремлением уйти от приземленного натурализма, открыть новые глубины поэтического осмысления жизни, проникнуть в «тайные тайных» человеческой души. Разумеется, менялись и философские основы новых художественных систем. Рационализм и позитивизм стали уступать место необходимости осмысления иных закономерностей развития мира и человека. Создавались новая эстетическая культура и нравственно-философская атмосфера, в которой человек становился частью «единого природного мирового целого».

Естественно, что необходимость обновления всех форм жизни требовала и выработки новых принципов художественности, нового типа художественного самосознания общества. Вечные тайны мира в обстановке тревоги и неблагополучия жизни на грани веков нуждались в более глубокой интерпретации. Мэтр русского символизма Валерий Брюсов считал, что задача всякого искусства — «общение с душой художника». Внутренний мир поэта, постигающего своим искусством тайны мира и собственной души, становился как бы аналогом внешнего мира: «весь мир во мне», т. е. стирался, по существу, границы между внешним миром и миром души художника. Центр тяжести перемещался с образа на способы его восприятия, открывающего скрытую «духовную идеальность», потаенный смысл. Образ превращался или преображался благодаря переживающему сознанию в символ, в образ иносказания, в возможность познания иного бытия. Иначе говоря, благодаря символу, как считали теоретики символизма — и европейского, и русского — преодолевалась преграда между явлением и сущностью. Андрей Белый находил, что, пройдя через горнило символического истолкования, действительность является очищенной, т. е. выступает в своем глубинном значении.

Вместе с тем, исходя из теории Шопенгауэра, все искусство — лишь отпечатки явлений и, следовательно, область сверхчувственного, на которую претендует поэзия, невозможно передать «языком видимого мира». С точки зрения Шарля Бодлера, отца французского символизма, — «весь мир — это лес, полный символов». Артюре Рембо усматривал в поэзии апофеоз ясновидца, увидевшего то, что «люди только мечтали видеть». Малларме писал, что настоящая поэзия — это нечто невысказанное.

Ваан Тьерьян обратился к символизму, понимая, под этим направлением в искусстве, как сам он формулировал, свободу, правдивость и искренность самовыражения и, главное, преодоление и восполнение того, чего, как он считал, не было в армянском искусстве его времени — «человека, его души, безграничной глубины, того, что Достоевский называл «бездной во мне».

В символизме у Тьерьяна было много учителей, но не было незыблемых кумиров и объектов подражания, ибо это был талант глубоко оригинальный. При всей своей любви к русским поэтам, Тьерьян умел при необходимости критически оценить творческую позицию, к примеру, Бальмонта и Сологуба или художественные искания футури-

стов как бесперспективные (об этом есть непосредственные высказывания армянского поэта)¹. И в этом смысле трудно обвинить Терьяна в субъективной приверженности модернизму. Для него наиболее важным критерием в искусстве было максимально художественно адекватное выражение духа времени, нравственного мира человека. Поэтому он апеллировал к художественному спыту Шекспира, Гете, Ибсена, О. Уайльда — в европейской литературе, Ов. Туманяна, Ширванзаде, Исаакяна — в армянской, Чехова, Пушкина, Лермонтова, даже Ломоносова — в русской — художников разных эпох, школ и направлений, которые несли читателю правду о человеческой душе.

Несомненно, однако, что обращенность к литературным авторитетам имела у Терьяна и определенную избирательность. Отдавая дань, например, огромному вкладу в армянскую литературу Ов. Туманяна (открыто заявляя, что одна только поэма «Парвана» этого поэта стоит всей западноармянской «языческой» поэзии). (См. III, 94), Терьян со всей решительностью утверждал, что сам он совсем другой, непохожий на Туманяна поэт. В его статьях, письмах все чаще мелькают имена Ибсена, Гамсуна, Бодлера, Верлена, Верхарна — художников, близких ему по духу. Одновременно с должным пиететом называются имена русских символистов — Брюсова, Блока, Бальмонта. Говоря с литературных истоках символизма Терьяна и при этом непременно оговаривая полнейшую оригинальность его творческой индивидуальности, вполне естественно задаться вопросом: какому — европейскому или русскому — символизму отдавал предпочтение армянский поэт? Вопрос этот сложный, и ответ на него не может быть, разумеется, по-школьному однозначным..

Формирование мирозрения и художественного сознания Терьяна в целом происходило в духовной атмосфере русской литературы — это неоспоримо. Его гражданственные и художественные критерии часто основываются на русских литературных авторитетах. Более того, волею обстоятельств он принимает участие в издании сборника армянской литературы под редакцией Горького, непосредственно общается с Брюсовым, отдавая дань их неопределимым заслугам по популяризации армянских художественных памятников и армянской культуры. Но одновременно, достаточно обрисовать в памяти те же статьи, эпистолярное наследие и, главное, поэзию Терьяна, чтобы легко убедиться в зримом и весомом присутствии в активном духовном багаже поэта значительнейших произведений в особенности французской литературы.

По собственному признанию, он не блестяще знал французский язык, однако именно с французского перевел «Саломею» Оскара Уайльда, успешно (правда, с некоторой помощью Антарам Мискарян) перевел поэмы в прозе Бодлера и «Осеннюю песню» Поля Верлена (в архиве его хранится семь вариантов этого перевода). Конкретное французское присутствие, если так можно выразиться, в его поэзии означено и известным эпиграфом из Верлена к стихотворению «Осенняя грусть». («Плач в моем сердце, как дождь над городом») и упоминанием о стихах Верлена лирической героиней («Նույն մեղմախոս Վերլենի երգն եւ կրկնում դու համահ»), и французским названием стихотворения «Resignation», и сравнением в одном из триолетов души лирического героя с мадам Бовари, и осязаемой традицией французской галантной поэзии в «Кошачьем рае» («Կատիկի դրամ»). Думается, не ошибемся, предположив, что некоторые поэтические мотивы и особенности французского символизма воспринимались Терьяном и через русскую символистскую художественную традицию, которая в свою очередь не могла не учитывать открытия французских символистов, начавших свою деятельность с середины XIX века, когда на поэтическое поприще вступил Бодлер. Художественные искания Верлена, Малларме, Рембо относятся к 70—80 годам прошлого века. Так что при всей оригинальности поэзии

¹ См.: Վահան Տերյան, *Երկերի ժողով.*, Երևան, 1975, հ. 3, էջ 50: (далее в тексте).

русских символистов, в особенности ее философских основ, связанных с именами В. Соловьева и Вяч. Иванова, с идеей соборности и вечной женственности, которые должны спасти славянский мир, многое в принципиально значимых художественных открытиях французских и русских символистов восходит к тем общим началам символистских идейно-поэтических принципов и особенностей поэтики, о которых мы говорили выше и которые вырабатывались преимущественно в лоне французской художественной культуры.

Вместе с восприятием Терьяном французского и русского символистского художественного слуха, нам представляются не менее важными типологические сходности и параллели, которые можно проследить, к примеру, между поэзией Терьяна и Верлена, как наиболее близких по духу и художественной практике поэтов. Потаенный, двойной смысл поэтической символики, характер лирического героя, одинокого, часто разочарованного и отчаявшегося, его обращенность к мечте или воспоминанию о былом, противопоставление унылого или порочного быта инсбытию, идея двоемирия, двуслойности всего сущего, культ красоты, многоцветность и многозвучность окружающего, данного в запахах, красках и звуках предметного мира, присутствие мощного ассоциативного ряда — все это были гениальные послы в будущее поэтов-символистов. Но у Бодлера еще многое было связано с предметностью и вещностью поэтического мира парнасцев, Верлен же больше отталкивается от импрессионистического впечатления, музыкального мотива, омутного ощущения, ассоциаций с природной жизнью и еще более чутко в выражении оттенков, еле-еле заметных движений чувств человека. Именно об этой особенности французского символизма в связи с Бодлером писал Терьян: «У Бодлера очень тонкие, почти неуловимые стилистические черты, которые я часто не способен был передать на армянском, хотя и понимал сущность им сказанного» (IV, 294).

В поэзии Поля Верлена отчетливо заметно, как справедливо считают французские и русские верленоведы, «развеществление мира, ослабление материального начала»². Для его живописной палитры характерна размытость красок и форсирование ассоциативного ряда (природа — состояние души), лирическому герою свойственна меланхолическая грусть, невнятная двойственность чувств, платонически устремленных к образу прекрасной возлюбленной. У Верлена, и так же у Терьяна, образ любимой женщины часто невещественен, загадочен (и снова корни у Бодлера: «о, печали сосуд, о загадка немая»), удален от героя, часто ассоциируется со сном, видением, призрачностью происходящего, нередко сравнивается с образом кроткой нежной сестры (опять-таки начало у Бодлера: «Но ты люби меня, как нежная сестра»/ «Осенняя мелодия») или женщины-ребенка («Ma pauvre enfant»)

Вместе с тем точен Д. Обломиевский, когда считает, что развеществленность, разуплотненность поэтического мира Верлена имеет задачей не изгнание материальности, а повышение роли лирического героя.

С еще большей уверенностью мы можем утверждать это относительно поэзии Терьяна. Лирический герой в его стихах — полноправный властелин поэтического пространства, но в отличие от верленовского он еще более диалогичен и открыт, обращен всем своим существом к своей Душе, Судьбе и Возлюбленной. Вот три персоны постоянно действующего поэтического диалога, который трогает заветные струны души, заражает сопереживанием читателей Терьяна силою искренних и свежих чувств.

Первое стихотворение армянского поэта, которое как бы просится

² Д. Обломиевский. Французский символизм. М., 1973, с. 150.

³ Там же, с. 153.

для сравнения с французским собратом по перу, это, конечно же, «Осенняя грусть» с уже приведенным выше эпиграфом. Интересно, что тема-настроение этого стихотворения Верлена навеяно строками Рембо «Над городом тихо накрапывает дождь». Уже в эпиграфе чувствуется установка на соответствие, как в программном стихотворении Бодлера «Соответствия», где перекликаются, соответствуют «запах, звук, форма, цвет, глубокий тайный смысл обретшие в слиянии». В стихотворении Терьяна мир природы и души так тесно переплетены, что даже нет необходимости мысленно транспонировать происходящее в природе на душевное переживание, так они слиты и взаимопроникающи. Вот это стихотворение Терьяна в хорошо передающем его поэтический строй переводе А. Налбандяна:

В душе моей снова
Вечерняя мгла опустилась — в слезах
Дождя обложного,
Туманна округа
И ветер напомнил о мертвых цветах
Увидшего дуга.
Под всхлипы и стоны
Тяжелые тучи над солнцем вершат
Обряд похоронный.
Пожухли, притихли
Цветы моих грез — их овеять спешат
Студенные вихри.
Слова расставанья
Невнятно и глухо доносятся вдруг
Сквозь даль расстоянья..
Ни красок, ни света,
Лишь непогодь хмуро простерлась вокруг,
Лишь мрак без просвета.
Идут беспрерывно
Дожди над усталой, пустынной землей
И плачут надрывно.
Душа моя тоже
Осенней промовзгой окутана мглой,
Душа моя тоже..

Печальное настроение, как мы видим, формируется и рефреном, и напевной музыкальностью. И здесь несомненна близость Верлену, корслю музыкальности в поэзии. Вспомним его императив: «Музыка прежде всего».

В стихотворении, откуда взят Терьяном эпиграф, Верлен пытается задаться вопросом, понять, отчего так печально его сердце, и отвечает: «*Sans raison*», беспричинно. («Хандра без причины. И ни от чего»). Последний ответ в самом взгляде на жизнь поэта-символиста во всех ее проявлениях. То же, если бы такой вопрос к самому себе прозвучал бы в стихотворении Терьяна, ответил бы армянский поэт. Внешне, на бытовом срезе печаль, обволакивающая лирического героя, беспричинна (кстати, Терьян не раз в своих письмах отрицал необходимость поисков элементарной логики, когда дело касается чувств), однако глубинный ответ связан с загадочностью, непостижимостью жизни, с одиночеством героя, с его разочарованием, драматизмом его мироощущения, проистекающим от несоответствия мечты и действительности, прозрачности грез о счастье и красоте.

Поэтому и в основном меланхоличны стихотворения о любви, иногда трагичны, но чаще «радостно-печальны» (термин Терьяна), потому что армянский поэт не любил хандры, сплина, которым средни, как он считал, апатия чувств («апатия,—писал он,—страшное слово», это «злая болезнь века»). Только в любви, пусть безответной, но искренней

И жертвенной — спасение от зол мира. — не раз поделится Терьян своими размышлениями, — только она одухотворяет мечту и дает силы жизнетворчеству. «Кто скажет нам, грустным и одиноким — верующий и властный — любите и вы победите смерть!». Вот одно из таких, исполненных любви, веры в ее целительность стихотворений Терьяна:

Прохладной ночью ко мне ты придешь
И нежные, слабые руки целуя,
Забуду я жизни и горечь, и ложь,
Огни золотые во мраке зажгу я.

Лицом утомленным прильнешь ты ко мне,
И волосы тихо прольются на плечи..
О нежная, в мягкой ночной тишине
Меня околдуешь ты сладостью речи..

(Пер. Н. Габриелян)

Иногда, как бы упиваясь недостижимостью прекрасного сна любви, своим страданием и одиночеством, Терьян как бы перемещается «в мир иной и образов иных существование» (Лермонтова он неоднократно цитирует), порой жалуется на судьбу и не видит просвета, приветствуя иллюзию («ты светишь, как маяк, сладкая иллюзия»).

Терьян созвучен Верлену, когда создает возвышенный образ женщины-мечты, чудо-девушки («*Сршгг-шгггг*») или возлюбленной-сестры, пожалуй, лишь менее материальный, чем у Верлена. Возлюбленная Терьяна нарисована более прозрачными красками, у нее волшебной красоты волосы, глаза, улыбка и вся она эфемерно-воздушна и органично вписывается в символику, ассоциативный ряд лирического настроения недосказанности, загадочности, колдовской иллюзии, золотой сказки, более красивой, чем жизнь. Недостижимость любви у Терьяна способна осветить путь к иллюзорному счастью, но и бросить в пучину отчаяния и одиночества, во тьму безысходной ночи. В таких стихотворениях поистине исчезает граница между внешним и внутренним миром. Во многих стихотворениях цикла «Ночь и воспоминания» находим настроения-образы зловещей ночи и отчаяния, трагического молчания. Вообще этот рефрен молчания часто звучит в стихах обоих поэтов. У Терьяна:

Вихри рыдают в бездонных безднах,
О бесконечная ночь, кто тебя простер,
Почему вокруг меня мир молчит?
Кто погасил свет моей души?

(Подстрочный перевод)

И вот одно из самых трагичных стихотворений Верлена:

Я в черные дни
Не жду пробужденья
Надежда, усня,
Усните, стремленья-

Спускается мгла
На взор и на совесть
Ни блага, ни зла, —
О, грустная повесть!

Под чьей-то рукой
Я — зыбки качанье
В пещере пустой..
Молчанье, молчанье!

(Пер. Ф. Сологуба)

Все уснуло и утрачено в этом мире, даже память, даже понимание

добра и зла. Здесь появляется и неоднократно повторяется в стихах Верлена образ зыбки, а затем и качелей, карусели, символизирующий монотонное движение по кругу, неустойчивое равновесие человека в мире. Образ этот, очевидно, настолько значителен для французского поэта, что он встречается в двух вариантах стихотворения «Деревянные лошадки». У Терьяна находим корреспондирующее с верленовским стихотворение «Карусель», органичное для концепции действительности обоих поэтов. Мне же было известно изначально о подобном стихотворении Верлена, но интуиция подсказала: оно должно быть. Интуиция основывалась на верном представлении о мирозидении французского поэта, приверженности его определенным образам, ироничности стиля. В комментарии к стихотворению Верлена «Деревянные лошадки» («Chevaux de bois») говорится, что оно навеяно впечатлениями о бельгийской ярмарке. С этим утверждением трудно спорить, но замysel, разумеется, оказался гораздо более глубоким, отражающим философию жизни, как она понималась поэтом, его умение за видимостью мещанского веселья разглядеть калейдоскоп типажей, человеческих характеров и настроений, а также унылую повторяемость всего происходящего, вторгнутость всего живого в глупую круговорот: («кружитесь, кружитесь, деревянные лошадки»). Поражает и диапазон обобщений: «лошадки, более кроткие, чем овцы, кроткие, как народ в революции» — диапазон, свидетельствующий о поэтическом зрении большого мастера. День сменяется вечером, меняются всадники деревянных лошадок, а движение по кругу продолжается сто, тысячу раз, всегда...

У Терьяна в его «Карусели» нет ярмарочного колорита, нет опредмечивания самой карусели, как у Верлена с его деревянными лошадами, однако присутствует, как и у Верлена, музыкальный лейтмотив и рефрен, имитирующий движение, тоже очень близкий верленовскому: («О, кружись, карусель, о кружись, эта песня старинная—жизнь»). Присутствует и ирония, не менее хлесткая, чем у французского поэта:

Был и вальс—нынче слушать невмочь.
«Невозвратное время». Аллея,
Поцелуй и ласки, и ночь...
Ах как скучно, и скука все злее.

(Пер. Г. Кубатьяна)

Терьян смеивает мещанский шаблон любовных отношений, основанных на лжи и фальши. Даже излюбленный образ грезы здесь опускается с прежних высот поэтичности и высмеивается: «обманчивая греза, восторг далеких дней».

Общность ведущих мотивов, ключевого образа и самой тональности этих стихов, разумеется, несколько не затрагивает оригинальности замысла и его воплощения у армянского поэта. Трудно даже с уверенностью утверждать, что Терьян знал это стихотворение Верлена.

Горечь и ирония характерны и для стихотворений Терьяна и Верлена о женщине с обманными страстями. У Терьяна это цикл «Кошачий рай», у Верлена — «Галантные празднества». В терьяновском цикле женский образ несколько снижается, (хотя это и не женщина-медуза из цикла «Ночь и воспоминания»), дается с элементом иронии, однако сохраняется, определенный рыцарский этикет служения светской, недосыгаемой Даме. Об этом свидетельствуют все 7 стихотворений цикла. Можно привести пример любого, хотя бы 4-ое стихотворение, которое интересно еще и тем, что при сравнении с черновым вариантом легко убедиться в подспудной работе поэта по снижению образа конкретно. Так, последняя строка в черновом варианте: «Ваш взгляд такой мягко бездонный, Вы так похожи на Богородицу». В окончательном варианте читаем: «нежны, ласковы, как колыбельная, ваши голос, голос и взгляд». В примерно такой же тональности находим стихи у Верлена не только в «Галантных празднествах», но и в цикле «Мудрость»,

Нередко на страницах мировой символистской поэзии появляется образ смерти, но не как жестокая антитеза любви, а как умиротворяюще необходимая сфера инобытия. И здесь тоже много общего у Терьяна и Верлена. Отталкиваясь от тезиса жизнь-иллюзия, смерть перестает восприниматься в обычном, общепринятом смысле, как смена фатального ряда. Для Терьяна смерть — это или продолжение сказки-иллюзии, или избавление от превратностей судьбы, отдохновение и покой, благая фатальность человеческого существования. На это философское восприятие жизни—любви—смерти обратил внимание Эд. Джрбашян, указав на соседство двух стихотворений в одном цикле — «Смерть—мечта» и «Зимняя ночь», где, на первый взгляд, налицо противоречие — в первом приветствуется смерть как избавление от страданий жизни, а во втором рядом со смертью прославляется жизнь⁴. Однако ученый терьяновед прав, когда усматривает в этом кажущемся противоречии мудрое осмысление философии жизни, восприятие человека, как части мировой космической гармонии, сменяющих друг друга форм жизни. Эта мысль просматривается и в «Fatum»-е Терьяна, где Он и Она, как звезды во Вселенной, постоянно сходятся и расходятся в золотой, вечно движущейся цепочке бытия. Противоречивое двуединство жизни—смерти, радости и печали, даже, как часто писал Терьян, радостной печали вообще характерно для его поэтического видения, как и для всякого большого поэта, не склонного упрощать жизненные явления, воспринимającego жизнь во всей сложности и стремящегося к воплощению в ней Идеала красоты и добра, но, увы, часто не находившего его в жизни.

В ряде стихотворений «Забытых песенок» Верлена герой также мечтает о внезапном исчезновении, о смерти как отдохновении. То же в некоторых стихотворениях цикла «Мудрость». Смерть в них рисуется доброй, освобождающей человека от земных тягот, пробуждающей к новому существованию.

Есть у Терьяна стихотворение, которое не нуждается в особых разысканиях прежде, чем получить возможность провести типологический сопоставительный анализ. Это «Resignation», оно так и называется в оригинале и, как и ожидалось, имеется и у Верлена. Очевидно, стихотворение Верлена послужило Терьяну своего рода камертным, отправной точкой для лирического размышления о любви и любимой. Оно бесхитро и искренне и по-французски изящно.

Давай пожалеем друг друга
И жалости не устыдимся
Пусть горько нам нынче и тужо
Безропотно року сдадимся

Сочувственным взглядом неспешным
Друг к другу давай приглядимся.
В сиротстве своем безутешном
Признаемся, не устыдимся.

(Пер. Г. Кубатьяна).

Последняя строфа этого стихотворения Верлена звучит отнюдь не смиренно:

Грандиозное не дается в руки
(или: мне не по зубам)
Но фу, любовьность и постель,
Я всегда ненавижу красивых женщин,
благозвучные рифмы и благоразумных друзей.

У Терьяна внешняя благоразумность и смирение разрушаются через вариации рефрена с ключевым словом «не устыдимся» (*αὐθάδεια*:

⁴ См. Эд. Джрбашян, *Эрри Терьян, Врлэн, 1982, էջ 226.*

շինք»): «будем бедными (жалкими), но не устыдимся» («լինենք խեղճ ու շամաշինք»), будем сиротами, но не устыдимся» («որր լինենք ու շամաշինք») и, наконец, «будем рыдать, но не устыдимся» («ճեկեկանք ու շամաշինք»). И так, при поверхностном взгляде смысл стихотворения как бы оправдывает его название — быть смиренным, покоряться судьбе. Однако из подтекста буквально прерывается на поверхность совсем иное, прстивоположное настроение. «Не устыдиться» — значит открыто говорить о своей любви, не скрывать и не скрываться. По существу, сходный призыв к самому себе, а вернее, свое жизненное кредо в умудренном жизненным опытом возрасте формулирует Верлен в своем художественном мире, разумеется, во многом отличном от терьяновского, но близком переживаниями лирического героя, грустного, обращенного к мечте, страдающего от одиночества и грязи мира и открыто заявляющего о своих приоритетах и пристрастиях, готового их отстаивать поэтическим языком то меланхолического монолога, то иронического обращения к людям или молитвенного преклонения перед Всевышним. К концу жизни Верлен становится все более пессимистичным, и лишь упования на Господа, все усиливающаяся религиозность спасают его от полного отчаяния.

У Терьяна, наоборот, после поэтического цикла «Ночь и воспоминания» мажорные настроения становятся преобладающими, все чаще в его поэзии появляется образ солнца, восхода, и оптимизм его строится на все более глубоко проникающем чувстве родины, страны Наири, которая из фантома, национальной романтической идеи начала обретать реальные черты. Это возвращение поэта к самому себе в уже новом качестве имело свои национальные корни. И начинался новый Терьян, уходящий к новым поэтическим горизонтам. Однако в целом поэтический мир Ваана Терьяна, его страна «воспоминаний и грез» неотделимы от мирового символистического мировидения и образной системы, от французского «Art poétique» («Поэтического искусства»). И музыка его стихов, музыка его души («ведь сама душа — есть музыка»), их намеренно приглушенная живописность, настроенность на волну сокровенного переживания всегда будет напоминать нам изысканную, но искреннюю печаль стихов Верлена, его «Осеннюю песню», которую, конечно же, не мог не перевести Терьян, ведь вся его чарующая поэзия — это Осенняя песня, как и у его французского брата Поля Верлена.

Ե. Ա. ԱՆԺՍԱՆՅԱՆ.—Վաճառ Տերյանը և ֆրանսիական սիմվոլիզմը.—Հոգովածում կատարվում է Վ. Տերյանի և ֆրանսիական սիմվոլիզմի, մասնավորապես Վեպլենի պոեզիայի, համեմատական վերլուծություն:

Հայ և ֆրանսիացի բանաստեղծների տարբեր շարքերի նշանակալի բանաստեղծությունների համադրական քննությամբ ցույց է տրվում, որ Տերյանի և Վեպլենի գեղարվեստական համակարգերն ունեն բավական ընդհանուր եզրեր: Նկատի է առնվում խորհրդանիշների որոշակի հագեցվածությունը, քնարականությունը, պատկերային բնութագրումների ներդաշնակությունը, բանաստեղծությունների երաժշտականությունը և այլն:

Միաժամանակ ակներև է դառնում Տերյան-սիմվոլիստի ազգային ինքնատիպությունը և սիմվոլիզմի համակլրտական ավանդույթների ներդրումը Հայ պոեզիա: