

ԿԱՅՈՒՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐԸ
ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ ՊՈՅԶԻԱՅՈՒՄ

ԷԴ. Մ. ԶՐԲԱԾՅԱՆ

§ 1. Կայուն ձևերի ըմբռնումը տաղաչափության մեջ:— Պոեզիայի պատմության դարերի ընթացքում գոյացել ու մշակվել են բանաստեղծության կառուցման բազմաթիվ կայուն ձևեր: Սկզբնապես ծագելով որևէ ազգային գրականության մեջ, դրանք սովորաբար դուրս են եկել նրա շրջանակներից, դարձել են միջազգային երևույթներ: Արևմուտքի պոեզիայում այդ ձևերից առավել տարածված են եղել սոնետը, տրիտլետը, ոտնդոն, ոտնդելը, բալլադը (վերջինս ոչ թե ժանրի, այլ քնարական բանաստեղծության կայուն կառուցվածքի առումով) և այլն: Ավելի բազմաքանակ են եղել դրանք արևելքի բանավոր և գրավոր քնարերգության մեջ, որը մեծ մասամբ ստեղծվում էր ավանդական տաղաչափական ձևերի շրջանակներում (գազել, ուրբայի և բայաթի, դաստան և դիվանի, մուխամմազ և այլն):

Սակայն նշված բանաստեղծական ձևերի կայունության չափանիշները տարբեր են, և այստեղ հնարավոր չէ ամեն ինչ բերել մեկ հայտարարի: Կան բանաստեղծության կառուցման այնպիսի ձևեր, որոնք ինքնին ենթադրում են տողերի որոշ կայուն քանակ, ինչպես նաև նրանց կրկնության պարտադիր կարգ: Այսպես, սոնետը 14 տողից կազմված բանաստեղծություն է, որն ունի հանգավորման որոշ սկզբունքներ (թեև ոչ բացարձակորեն պարտադիր): Իսկ տրիտլետը 8—տողանի, սոնդելը 13—տողանի, բալլադը 28—տողանի բանաստեղծություններ են, և բոլորն էլ որոշ տողերի պարտադիր կրկնությամբ: Նմանապես արևելյան ուրբային կամ բայաթին 4—տողանի բանաստեղծական ինքնուրույն միավորներ են՝ որոշ բառերի կրկնության (ռեդիֆ) և տողերի ներքին ու արտաքին հանգավորման հաստատուն կանոններով:

Սակայն կայուն բանաստեղծական ձևերի մի մասն էլ կապված չէ տողերի որևէ պարտադիր քանակության հետ, այլ ունի միայն կրկնությունների ու հանգավորման որոշակի կարգ: Այսպես, արևելյան գազելը, որը նոր ժամանակներում լայնորեն թափանցեց նաև արևմուտքի պոեզիայի մեջ, տողերի որևէ կայուն թիվ չի ենթադրում (թեև ամենից հաճախ կազմվում է 4—5 երկտող տներից՝ բեյթերից): Բայց գազելի մեջ պարտադիր են որոշ կրկնվող բառեր (ռեդիֆ) և ներքին հանգեր հարևան տողերի միջև: Տողերի և տների հաստատուն թվաքանակ չունեն նաև դիվանին, դաստանը, ինչպես նաև արևմրտյան բանաստեղծական ձևերից՝ տերցինը (եռատող տներով գրված բանաստեղծություն), որոնց որոշիչ հատկանիշը, առաջին հերթին, նրանց հանգավորման կայուն կարգն է, հաճախ նաև՝ տողերի մեջ վանկերի կամ ոտքերի քանակը:

Կայուն ձևերի մեջ միշտ չէ, որ կայուն է նաև տողերի երկարության պայմանը: Միևնույն ձևով կարող են գրվել տարբեր տողաչափի բանաստեղծություններ (մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է ոտանավորի ազգային

տարբերակներին): Այդ տարբերությունը կարող է լինել նաև միևնույն բանաստեղծի գործերում: Այսպես, Վահան Տերյանի սոնետները գրված են 8—12—վանկանի, գազելները՝ 11—16—վանկանի, տերցինները՝ 7—11—վանկանի տողերով: Հետևաբար, կայուն ձևերը շեն բացառում ոչ ոտանավորի ազգային յուրահատկությունը և ոչ էլ տվյալ բանաստեղծի անհատական նախասիրությունները, այլ տալիս են նրանց դրսևորման որոշակի հնարավորություն:

Տերյանի գործերում երևում է և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Շատ դեպքերում այդ ձևերն առաջին անգամ էին կիրառվում արևելահայ բանաստեղծության մեջ, երբեմն էլ մեր ազգային ոտանավորում առհասարակ: Իսկ նրա ստեղծագործության մեջ հանդիպում են հետևյալ ձևերը (փակագծերում նշվում է այդ ձևով գրված բանաստեղծությունների քանակը)․ սոնետ (19), տրիոլետ (23), տերցին (4), գազել (6), ուրբայի (2): Ուրեմն ընդամենը 54 բանաստեղծություն, որոնք մեծ մասամբ վերաբերում են Տերյանի ստեղծագործական կյանքի երկրորդ կեսին՝ 1910-ական թվականներին: Նրա բանաստեղծական ժառանգության ընդհանուր հաշվեկշիռում (ընդամենը 414 բանաստեղծություն) դա, իհարկե, փոքր թիվ չէ և պահանջում է առանձին քննություն:

§ 2. Սոնետի ձևի որոնումներ:— Կայուն բանաստեղծական ձևերից պոեզիայի պատմության մեջ ամենից նշանակալիցը եղել է և մնում է սոնետը: Նրա 14 տողերը նախ բաժանվում են երկու հիմնական մասի: Առաջին մասը 8—տողանի է և կոչվում է օկտավ, կազմված է լինում երկու քառատողից (ֆառեկն): Իսկ երկրորդ մասը 6—տողանի է և կոչվում է սեֆալետ, մեծ մասամբ այն կազմված է լինում երկու եռատող տներից (տևրցետ), բայց կարող է նաև պարունակել մեկ քառատող ու երկտող կամ առհասարակ ներքին բաժանում չունենալ: Ուրեմն սոնետի ընդհանուր սխեման կլինի հետևյալը. $8(4+4)+6(3+3$ կամ $4+2$ կամ $6)=14$: Բացի այդ, սոնետի մեջ կարող են լինել օկտավի և սեֆալետի հանգավորման այլևայլ սկզբունքներ, որոնց կանդորդառնանք ստորև:

Սկիզբ առնելով 13-րդ դարի իտալական գրականության մեջ (նրա հիմնադիր համարվում է սիցիլիացի բանաստեղծ Զալոմո դա Լենտինոն), սոնետը զարգացման մեծ ճանապարհ է անցել, գրավել է համաշխարհային մեծագույն բանաստեղծների ուշագրությունը: Չնայած «անկման» առանձին փուլերին, նա միշտ ի վերջո ապացուցել է իր զարմանալի կենսունակությունը: Բնական է, որ բանաստեղծական նոր ձևերի կրթոտ նախանձախնդիր Վահան Տերյանը շէր կարող անտարբեր մնալ միջազգային պոեզիայի մի այդպիսի հանրաճանաչ ձևի նկատմամբ:

Բայց նախ տեսնենք, թե Տերյանից առաջ ի՞նչ ուղի էր անցել սոնետը հայ գրականության մեջ: Այդ առումով դարասկզբին մեր գրական երկու ճյուղերը խիստ անհավասար վիճակում էին գտնվում: Ետդուրյանական շրջանի արևմտահայ քնարերգության մեջ սոնետը (այս անվանումը տառացի թարգմանվել է հնչյակ բառով) դարձավ ամենատարածված ու սիրված բանաստեղծական ձևերից մեկը: Առաջին հերթին պետք է հիշել «երգվյալ սոնետիստ» Վահան Թեքեյանին, որի ամբողջ ստեղծագործության միջով այդ ձևն անցնում է իբրև իրականության քնարական վերապրման առաջատար տեսակ: Իավական է ասել, որ 1914 թ. տպագրված «Հրաշալի հարություն» ժողովածուի մեջ, որը կարելի է համարել հեղինակի «գլխավոր գիրքը», 151 բանաստեղծությունից 92-ը սոնետներ են: Այդ ձևին հաճախ էին դիմում նաև Ա.

Զոպանյանը, Միպիրը, իսկ Վահան Մալեզյանի «Կերոններ» գրքում (1912) «Հին հնչյակներ» և «Հոգիի ժեսթեր» բաժիններն ամբողջովին կազմված են սոնետներից (ընդամենը՝ 58):

Հետաքրքրությունը սոնետի նկատմամբ տարբեր շափերով պահպանեցին նաև հաջորդ սերնդի արևմտահայ բանաստեղծները: Այսպես, Միսաք Մեծարենցի 130 բանաստեղծությունից այդ ձևով են գրված 24-ը (այսինքն՝ շափածո գործերի մոտ մեկ հինգերորդը): Ընդ որում, բացի «սովորական» սոնետներից, որոնք կազմված են 2-ական քառատող և եռատող տներից և ունեն դասական ավանդույթով նախանշվող հանգավորման կարգ, Մեծարենցը մի քանի անգամ կիրառել է նաև սոնետի որոշ հազվագյուտ տարբերակներ:

Դրանցից մեկը այսպես կոչված «շրջված սոնետն» է, որի մեջ քառատող և եռատող տների սովորական հերթականությունը (4+4+3+3) խախտվում է: Այսպես, «Խոնջ իրիկունն արագորեն...» բանաստեղծության մեջ դրանք հանդես են գալիս հակառակ կարգով՝ նախ եռատող և ապա քառատող տներ (3+3+4+4): Մյուս դեպքում՝ «Եկո՛ւր, տաղտկալից կյանքը խաղաղե...» բանաստեղծության մեջ, երկու քառատողներն իրարից բաժանվել են՝ տեղ զրտնելով սոնետի սկզբում և վերջում (ընդ որում երկուսի մեջ էլ խաշաձե կարգով իրար կապվում են նույն հանգային վերջույթները), իսկ նրանց միջև տեղավորվում են եռատող տները (4+3+3+4):

Մյուս ոչ սովորական ձևը 15—տողանի այսպես կոչված «պոչավոր սոնետն» է (սոնետ կոդայով): Սա նշանակում է, որ բացի սոնետի 14 «օրինական» տողերից՝ վերջում հանդես է գալիս ևս մեկ լրացուցիչ առանձին տող, որով եզրափակվում է բանաստեղծությունը (4+4+3+3+1): Այդ վերջին տողը սովորաբար նույնությամբ կամ ոչ մեծ փոփոխությամբ կրկնում է սոնետի սկիզբը՝ ստեղծելով մի յուրօրինակ շրջանակ: Այդպիսի կառուցվածք ունեն Մեծարենցի հետևյալ սոնետները (վերնագրերից հետո փակագծերում բերվում են եզրափակիչ տողերը). «Աքասիաներու շուքին տակ» («Մաղիկներեն հովը թերթեր կը թափե...»), «Կիրակմուտք» («Հուշիկ փախչող իրիկվան ծիրանի լույսն է զըվարթ...»), «Իրիկվան իղձ» («Իրիկվան մեջ անհետելու հույսն ունենալ...»): Ի դեպ, սոնետի կառուցման այս հազվագեղ ձևը մի քանի անգամ կիրառել է նաև Ռուբեն Սևակը հետևյալ գործերում. «Հոգիս» («Հիվանդ տերև մը տեսա կանաչին մեջ դաշտերուն»), «Միրո մրմունջ» («Անոնք գացին խորհրդով ու գաղտնիքով բեռնավոր...»), «Այդ գիշեր» («Ո՛վ մոռցնել պիտի տար ինձ այդ գիշերն հիվանդոտ...») և այլն: Սրանց հետ միասին Ռ. Սևակն ունի նաև տասնյակի շափ կանոնավոր 14—տողանի սոնետներ:

Քանակով մեծ շեն (հազիվ մեկ տասնյակ), բայց իրենց դիրքով կարևոր դեր են խաղում Դանիել Վարուժանի սոնետները: Բավական է ասել, որ և՛ «Հեթանոս երգերը», և՛ «Հացին երգը» բացվում են սոնետներով («Գեղեցկության արձանին», «Մուսայիս»), որոնք մի տեսակ բանալի են այդ գրքերի բազմաշերտ բովանդակության ըմբռնման համար:

Սոնետի նկատմամբ արևմտահայ բանաստեղծների այս լայն հետաքրքրությունը ֆոնի վրա ավելի քան ակնառու է նույն շրջանում նրանց արևելահայ գրչակիցների յուրօրինակ անտարբերությունը դեպի այդ ձևը: Թումանյանն ու Իսահակյանը սոնետներ չեն գրել առհասարակ, իսկ Հովհաննիսյանն ու Մատուրյանը այդ ձևը կիրառել են շատ հազվագեղ, այն էլ թողնելով անկատար վիճակում: 1880-ական թվականներին Ալ. Մատուրյանը մի երկու

բանաստեղծութիւնն վերնագրել է «Սոնետ», ընտրելով այն տարբերակը, որը պարունակում է երեք քառատող և մեկ երկտող տուն (այսպես կոչված անգլիական սոնետ— 4+4+4+2)։ Այդ սոնետներից մեկի («Քող քեզ աշխարհը այս ունայնասեր...») քառատողերն ունեն կից հանգավորում, իսկ մյուսինը («Մէ, ես չեմ ուզում, ով կույս գեղեցիկ...») — խաշաձև։ Հովհ. Հովհաննիսյանը «Սոնետ» վերնագրով միայն մեկ բանաստեղծութիւն ունի («Քյուրեղափայլ բարձր ժայռից...»), այն էլ մնացել է սեւգիր և անտիպ։ Բայց նրա մի քանի այլ գործեր ևս փաստորեն սոնետներ են՝ կազմված երկուական քառատողից և տերցինից։ 1908 թ. տպագրված «Բանաստեղծութիւններ» գրքում այդպիսի երեք գործ կա. «Արի՛, իմ հոգյակ, իմ դիրկը արի...», «Սգո օրեր» («Թե ոգևորվել կարող ես կրկին...»), «Գարնան կարկաչուն վտակի ափին...»։ Այդպիսի մի երկու ուրիշ բանաստեղծութիւն էլ ունի Հովհաննիսյանը («Երբ խոր գիշերով, ցուրտ անկողնի մեջ...», «Ի՞նչ ես ինձ ժպտում, սիրուն մանուշակ...»)։ Թվարկված վեց գործերում հիմնականում կիրառված է քառատողերի խաշաձև հանգավորումը և եռատողերի abab/cbc կարգը (առանձին շեղումներով)։

Այս էր արևելահայ սոնետի վիճակը դարասկզբին (երկրորդական անուններին պատկանող փորձերին չենք անդրադառնում), երբ գրական ասպարեզ մտավ Վահան Տերյանը¹։ Դա անկատար և չդիմորոշված վիճակ էր՝ պոեզիայի ընդհանուր հոսանքում գրեթե աննկատելի։ Տերյանն էր արևելահայ առաջին բանաստեղծը, որ սոնետը հասցրեց գեղարվեստական բարձր կատարելության, ըստ ամենայնի ճշտեց նրա սկզբունքները։ Սակայն դա միանգամից չեղավ. տերյանական սոնետի դիմորոշման ճանապարհին եղան որոնումներ ու վարանումներ, որոնք բանաստեղծի տաղաչափական համակարգի քննութայն մեջ անտեսվել չեն կարող։

Կարելի է ասել, որ իր գրական ուղին Տերյանն սկսեց սոնետի ձևը լայնորեն կիրառելու մտադրությամբ։ Դա երևում է նրանից, որ «Մթնշաղի անուրջների» 1908 թ. հրատարակութայն մեջ «Սոնետ» վերնագրով յոթ բանաստեղծութիւն կար (ընդամենը 72-ից)։ Թվարկենք դրանք՝ գրքում նրանց դասավորութայն կարգով. «Դու դեռ չես մեռել իմ հիվանդ սրտում...», «Մանկութ ընտրեցի ճամփորդական ցուպ...», «Սև գիշերն իջավ իր անհայտ գահից...», «Կյանքին միշտ օտար, մահից վախեցող...», «Ինձ կանչեցին քո մագերը ալեծածան...», «Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում...», «Ծս կը գամ, երբ դու մենակ կըմնաս...»։ Ի դեպ, նախավերջին բանաստեղծութիւնը 1906 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրվել է «Աշնան սոնետներից» վերնագրով, մի փաստ, որն անշուշտ խոսում է սոնետների այդպիսի մի շարք ստեղծելու մտադրութայն մասին։

¹ Վահան Տերյանի պոեզիայում կայուն բանաստեղծական ձևերի քոլոր հաշվարկներն ու քաղվածքները կատարվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Վահան Տերյան, Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, խմբագրությամբ Էդ. Զրքաշյանի, Երևան, 1985։ Բանաստեղծական շարքերի վերնագրերը նշվում են նրանց առաջին տառերով. Մթնշաղի անուրջներ— ՄԱ, Գիշեր և հուշեր— ԳՀ, Ոսկի հեքիաթ— ՈՀ, Վերադարձ— Վ, Ոսկե շղթա— ՈՇ, Կատվի դրախտ— ԿԴ, Երկիր Նաիրի— ԵՆ, Այլ բանաստեղծություններ— ԱԲ, Սևագրություններ— Ս։ Բանաստեղծությունների վերնագրերի կամ առաջին տողերի փոխարեն հաճախ նշվում են միայն համապատասխան շարքի հապավումը և տվյալ գործի հերթական համարը։

Սակայն հետո կատարվեց առաջին հայացքից շատ զարմանալի մի բան: Առաջին գրքից հետո Տերյանի «սոնետային հրապուրանքը» կարծեք թե մարեց: «Բանաստեղծությունների» 1-ին հատորում (1912) արդեն ոչ մի գործ «Սոնետ» վերնագիրը չի կրում, թեև նրա մեջ փաստորեն մի քանի սոնետներ կան:

Բայց նախ պարզենք, թե ինչ ճակատագիր ունեցան ՄԱ առաջին հրատարակության մեջ զետեղված հիշյալ 7 սոնետները: Դրանցից մեկը («Կյանքին միշտ օտար, մահից վախեցող...») ընդհանրապես հանվեց շարքից և 1-ին հատորի մեջ չմտավ, իսկ վեցը թեև պահպանվեցին, բայց կերպարանափոխված տեսքով և առանց «Սոնետ» վերնագրի: Ավելի կոնկրետ՝ երեք բանաստեղծության մեջ («Դու դեռ չես մեռել իմ հիվանդ սրտում...», «Ինձ կանչեցին քո մազերը ալեծածան...», «Ծն կրգամ, երբ դու մենակ կըմնաս...») Տերյանը կրճատեց երկուսական տող, որով նրանք ինքնին զրկվեցին սոնետ կոչվելու իրավունքից և դարձան երեք քառատողերից կազմված 12—տողանի բանաստեղծություններ: «Սև գիշերն իջավ իր անհայտ գահից...» բանաստեղծությունը՝ կազմված երեք քառատողից և մեկ երկտող տնից, 1-ին հատորում տպագրվել է իբրև անվերնագիր գործ: Վերջապես, «Մանկութ ընտրեցի ճամփորդական ցուպ...» և «Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում...» տողերով սկսվող բանաստեղծությունները, որոնք պարունակում են երկուական քառատող և մեկ 6—տողանի մաս, ստացել են, այսպես ասած, քանակական վերնագիր-անվանում՝ «14 տող»: Այս, ուղղակի ասենք, տարօրինակ և անսովոր վերնադրով բանաստեղծու ուղեցել է և՛ նշել այդ գործերի կապը սոնետի ձևի հետ, և՛ հասկացնել, որ դրանք լիովին չեն համապատասխանում սոնետի սկզբունքներին: Հետաքրքիր է ավելացնել, որ «Բանաստեղծությունների» 1-ին հատորի ձեռագրում (որը, բարեբախտաբար, պահպանվել է անվթար տեսքով) այս վերջին երեք գործերն էլ ունեցել են «Սոնետ» անվանումը²: Ուրեմն այդ վերնագիրը հանվել է միայն վերջին պահին՝ գրքի տպագրության ընթացքում (1912 թ. սկզբին):

Ինչո՞վ բացատրել այդ անսպասելի քայլը՝ այս երեք բանաստեղծությունների, թվում է, ակնհայտ և անվիճելի ժանրային անվանումից հրաժարվելը: Կարծում ենք, այս հարցը միայն մեկ պատասխան ունի: Ձեռագիրը տպագրության հանձնելուց հետո Տերյանը փոխել է իր մտադրությունը, ղեկավարվելով այն ըմբռնումով, որ իր այդ բանաստեղծությունները, այնուամենայնիվ, լիովին չեն համապատասխանում դասական սոնետի հանգավորման սկզբունքներին: Ընդամին նա նկատի է ունեցել հանգավորման այն կարգը, որը ծագել է սոնետի հայրենիքում՝ Իտալիայում և ենթադրում է հետևյալ պայմանները. ա) երկու քառատողերում (օկտավ) պետք է հանդես գան միևնույն զույգ հանգային վերջույթները՝ օղակաձև (abba/abba) կամ խաչաձև (abab/abab) դասավորությամբ, բ) եզրափակիչ տերցետներում կամ 6—տողանի տան մեջ (սեքստետ) պետք է լինի երկու կամ երեք հանգային վերջույթ՝ դասավորված տարբեր կերպ (cdc/dcd կամ cde/cde):

² Տե՛ս, Վահան Տերյան, Բանաստեղծություններ, առաջին հատոր: Ձեռագրի լուսապատճենային հրատարակություն, Երևան, 1985, էջ 44, 60, 68:

Այնինչ ՄԱ շարքի նշված երեք բանաստեղծությունները (35, 50, 58), որոնք իրենց 14—տողանի կառուցվածքով մտան նաև 1912 թ. հրատարակության մեջ, այդ պայմաններին շին բավարարում: Նրանց քառատողերում կիրառված են տարբեր հանգեր՝ խաշաձև (abab/cded) կամ օղակաձև (abba/jcdde) դասավորությամբ, իսկ սեքստետը հենվում է երկու կամ երեք հանգի վրա՝ խառը կարգով: Նույն սկզբունքով է գրված նաև 1-ին հատորում գետեղված 14—տողանի մի ուրիշ բանաստեղծություն, որն ունի «Անդարձություն» վերնագիրը («Շրջում եմ դարձյալ պուրակում այն հին...», 92—36), Ահա օկտավի միջով անցնող միևնույն զույգ հանգերի բացակայությունն է պատճառը, որ «Բանաստեղծությունների» 1-ին հատորում գետեղված հիշյալ չորս գործերը սոնետ չեն կոչվել, նույնիսկ տպագրելուց առաջ երեքի վրայից Տերյանը հանել է այդ անվանումը:

Այս բացատրությունը հաստատվում է նաև հետևյալով: 1912 թ. հատորից հետո գրված բոլոր այն բանաստեղծություններում, որոնք գրված են սոնետի քանակական ցուցանիշներով (4+4+6), Տերյանը պահպանել է ամբողջ օկտավը երկու հանգով գրելու սկզբունքը՝ կիրառելով խաշաձև, իսկ ավելի հաճախ՝ օղակաձև հանգավորման կարգը: Դրանք ՈՇ—27, 36, 53, 58, ԿԳ—8, ԾՆ—3, 4, 10, ԱԲ—112 բանաստեղծություններն են (ընդամենը՝ ինը գործ): Ավելացնենք, որ օկտավի մեջ կիրառելով միևնույն զույգ հանգերը, Տերյանը երբեմն էլ (ՈՇ—27, 53, 58, ԿԳ—8) շրջում է քառատողերում հանգերի տեղերը (abba/baab), որով մեծանում է բազմազանության տպավորությունը:

Սոնետի մասին Տերյանի ըմբռնումների պարզաբանման համար շատ կարևոր է Ցոլակ Խանզադյանին 1916 թ. հոկտեմբերի 7-ին գրած նամակի մի հատված: «Գործ» ամսագրին առաջարկելով երկու բանաստեղծություն ԾՆ շարքից («Իջնում է գիշերն անգութ ու մթին...», «Հայրենիքում իմ արնաներկ...»), որոնց նա տվել էր «Երկու սոնետ» ընդհանուր վերնագիրը, Տերյանը գրում էր. «Ծն հարմար եմ դատում, որ «Երկու սոնետը» լինի տպված այժմ ոչ միայն ժամանակին համապատասխան լինելու պատճառով, այլև նրա համար, որ դրանք, վատ թե լավ, բայց իսկական սոնետներ են և ոչ այնպիսի սոնետներ, ինչպես, օրինակ, Վարդգես Սուրենյանի՝ Շեքսպիրից թարգմանած «սոնետը», որ հիշեցրեց ինձ՝ այն ոռու պոետին, որը նորերս 40 տողից բաղկացած մի «սոնետ» էր գրել և ծաղրի առարկա դարձավ... Իհարկե, Սուրենյանինը 40 տողանոց չէ, բայց համենայնդեպս և սոնետ չէ»³:

Նախ տեսնենք, թե ի՞նչ կառուցվածք և հանգավորման կարգ ունեն այն երկու բանաստեղծությունները, որոնք այս ձևի նկատմամբ շատ բծախնդիր հեղինակն անվանել է «իսկական սոնետներ»: «Իջնում է գիշերն անգութ ու մթին...» բանաստեղծությունն ունի հանգավորման այսպիսի կարգ. abba/abba/ccdeed: Իսկ «Հայրենիքում իմ արնաներկ...» բանաստեղծության մեջ կիրառված է զգալիորեն այլ սկզբունք. abab'abab/ccdede: Ինչպես տեսնում ենք, այս երկու բանաստեղծությունների հանդավորման կարգը բավական

³ Վահագն Տերյան, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, Բ. 4, Երևան, 1979, էջ 294—295:

տարբեր է, բայց ընդհանուր է այն, որ երկուսի մեջ էլ օկտավը միայն մեկ զույգ հանգային վերջույթ ունի (a, b), որոնք կրկնվում են 4-ական անգամ: Հենց դա էլ Տերյանը փաստորեն համարում էր միակ պարտադիր տաղաչափական պայմանը սոնետի մեջ՝ անկախ հանգերի դասավորության կարգից, ինչպես նաև սեքստետի հանգավորման սկզբունքից:

Իրավացի⁶ էր արդյոք Տերյանը՝ սոնետի տարբերակման համար առաջադրելով այդ մեկ հիմնական շտիփանիշը: Տվյալ դեպքում նա ելնում էր դասական սոնետի այն ըմբռնումից, որը կապվում է նրա, այսպես ասած, իտալական և ֆրանսիական տարբերակների հետ և, իրոք, նրա ճանաչված դասական ձևն է եղել: Սակայն հայտնի է, որ դրան զուգահեռ Վերածնության դարաշրջանի անգլիական գրականության մեջ առաջացավ նաև սոնետի այն տեսակը, որը կազմված է խաչաձև հանգավորված երեք քառատողից և եզրափակիչ երկտողից (4+4+4+2), որոնցից ամեն մեկն ունի իր հանգային վերջույթները. abab'cdcd/efef/gg: Մի ձև, որը օրինականացվել է Շեքսպիրի հեղինակությունամբ (այդ սկզբունքով են գրված նրա 154 սոնետները) և ապա ունեցել է շատ հետևորդներ համաշխարհային գրականության մեջ⁷:

Այս առումով Վարդգես Սուրենյանի հասցեին Տերյանի կատարած սուր դիտողությունը չի կարելի արդարացի համարել: Շեքսպիրյան մի քանի սոնետների թարգմանության մեջ, որ նշանավոր նկարիչը կատարել է անգլերենից (դրանք, բացի Տերյանի հիշատակած մեկ սոնետի հրապարակումից, մնացել են անտիպ և տպագրվել են շատ տարիներ անց), նույնությամբ պահպանված են բնագրի տնային կառուցվածքն ու հանգավորման կարգը: Այդ սկզբունքով էլ (3 քառատող և մեկ երկտող՝ իրենց հանգային վերջույթներով) կատարվել են Շեքսպիրի սոնետների գրեթե բոլոր թարգմանությունները՝ և՛ հայերեն, և՛ այլ լեզուներով (ինչպես, օրինակ, Ս. Մարշակի ուսերեն թարգմանությունը, որը լայն ճանաչում է գտել): Նույն կառուցվածքով գրվել են նաև շատ ինքնուրույն սոնետներ, թեև ընդհանուր առմամբ գերակշռել է սոնետի իտալական տարբերակը (օկտավ և սեքստետ):

Ինչ վերաբերում է դասական սոնետի առաջին մասում՝ օկտավի մեջ միևնույն հանգերն օգտագործելու պահանջին, ապա 20-րդ դարի պոեզիայում այդ սկզբունքը ևս հաճախ չի պահպանվել: Մեր գրականության մեջ «հնչյակների արքա» հռչակված Վահան Թեքեյանի սոնետների բացարձակ մեծամասնությունը նույնպես գրված է քառատողերի տարբեր հանգերով (օրինակ, «Հրաշալի հարություն» գրքում զետեղված 92 սոնետներից ընդամենը 8-ի մեջ է, որ ամբողջ օկտավը հենվում է միևնույն զույգ հանգերի վրա): Սոնետի քառատողերը տարբեր հանգերով են կառուցել Հովհ. Հովհաննիսյանը և Գ. Վարուժանը, իսկ Մ. Մեծարենցը և Ռ. Սևակը հիմնականում նույն զույգ հանգն են օգտագործել, թեև թույլ են տվել առանձին շեղումներ:

§ 3. Տերյանի սոնետների ձևաբանական հատկանիշները.— Ելնելով պատմական զարգացման ընթացքում սոնետի ձևը բերած բազմազան ձևերից, այսօր անհրաժեշտ է մերժել այս հարցում Վահան Տերյանի ցուցաբերած չափազանց բծախնդրությունը: Այս առումով մենք պետք է «պաշտպանենք Տերյանին իրեն Տերյանից» և զգալիորեն ընդլայնենք նրա սոնետների շրջա-

⁶ Տե՛ս Ի. Бехер. Философия сонета, или малое наставление по сонету:— В кнп-ге: И. Бехер. Любовь моя, поэзия. О литературе и искусстве. М., 1965, с. 456—457. Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси. 1985, с. 75, 86.

նակը՝ ընդգրկելով նրա բոլոր 14—տողանի բանաստեղծությունները՝ անկախ տնային կառուցվածքի և հանգավորման ներքին տարբերություններից:

Ստորև բերվող աղյուսակի մեջ ըստ շարքերի հերթականության նշվում են այդպիսի 19 բանաստեղծություն իրենց հիմնական տվյալներով (տողաչափը, օկտավի և սեքստետի հանգավորման կարգը):

Վահան Տերյանի սոնետների կառուցվածքը

Ծարքը և №	Վերնագիրը և առաջին տողը	Տողաչափը	Օկտավի հարմարվածությունը կարգը	Սեքստետի հանգավորման կարգը
ՄԱ—85	14 տող («Մանկուք ընտրեցի ճամփորդական ցուս...»)	10-վանկանի	abab/cdcd	efefef
50	«Ան գիշերն իջավ իր անհայտ գափից...»	10-վանկանի	abba/cddc	efef/ef
58	14 տող («Արդյոք նորից երազներն եմ թափառում...»)	11-վանկանի	abab/cdcd	efefgg
ԳՀ—38	Անդարձություն («Ծրջում եմ դարձյալ պուրակում այն հին...»)	10-վանկանի	abab/cdcd	efefgg
ՈԾ—27	«Տեսնո՞ւմ ես որքան, որքան արագ...»	9-վանկանի	abba/baab	efefgg cddcee
38	«Կըզան մայիսներ— վարդեր կըփրթթեն...»	10-վանկանի	abab/abab	ccdede
53	«Մթնում է միգում արևն իմ բորբոք...»	10-վանկանի	abba/baab	cdcdee
58	Պետերբուրգ («Մառայնությունը՝ ծանր ու մոռյալ բոլորած...»)	11-վանկանի	abba/baab	cddcdc
ԿԴ— 8	«Ձեռներում Ձեր մանրիկ, նվագուն...»	9-վանկանի	abba/baab	cddcdc
ԵՆ— 3	«Իջնում է գիշերն անգութ ու մթին...»	10-վանկանի	abba/abba	ccdeed
4	«Հայրենիքում իմ արնաներկ...»	8-վանկանի	abab/abab	ccdcdc
10	Վեչելյավ Իվանովին («Վարդավառի վարդերը վառ...»)	8-վանկանի	abba/abba	ccdeed
ԱԲ— 2	Սոնետ («Կյանքին միշտ օտար, մափից վախեցող...»)	10-վանկանի	abab/cdcd	efefef
47	Սոնետ («Մահը հոգու երբեք ասրասի չի բերում...»)	11-վանկանի	abab/cdcd	efefef
58	«Արևն արթնացավ, արևը մեզ ի՞նչ...»	10-վանկանի	aabb/ccdd	eeffgg
112	«Մի հին պատմություն անսփոփ ու խոր...»	10-վանկանի	abab/abab	ccdede
Ս — 3	Աղոթք («Միտք քարոզիչ, այսօր ես նորից...»)	10-վանկանի	abab/cdcd	efef/gg
4	Աշուն («Պուրակն է ժպտում ոսկի գարդերով...»)	10-վանկանի	abab/cdcd	efefef
25	«Հիշո՞ւմ ես արդյոք այն պարզ երեկուն...»	10-վանկանի	aabb/ccdd	eeff/gg

Քացի այս 19 բանաստեղծությունից (որոնցից վերջին երեքը սևազրույթություններ են և ավարտուն տեսքի չեն հասցված), Տերյանի սոնետների ընդհանուր բնութագիրը տալիս պետք է հիշել նաև այն երեք գործերը, որոնք ԹԱ առաջին հրատարակության մեջ ունեցել են «Սոնետ» վերտառությունը, բայց հետագայում կրճատվելով դարձել են 12—տողանի բանաստեղծություն՝ կազմված երեք քառատողից: Քանի որ դրանց նախնական տարբերակները իրոք սոնետներ են եղել, այս ձևի ընդհանուր հաշվարկների մեջ այդ երեք բանաստեղծությունները անտեսվել չեն կարող: Ահա դրանց համապատասխան տվյալները:

Սոնետների նախնական տարբերակները

ՄԱ. 1908 թ. հրատարակության էջը	Վերնագիրը և առաջին տողը	Տողաչափը	Օկտավի համար- յալովի ցուցանիշը	Սեքստետի բանգավորման կարգը
էջ 86	Սոնետ («Դու դեռ չես մտել իմ հիվանդ սրտում...»)	10-վանկանի	abba/cddc	effefe
էջ 65	Սոնետ («Ինչ կանչեցիք թո մազերը այեծածան...»)	12-վանկանի	abab/cded	efefef
էջ 78	Սոնետ («Ես կըզամ, երբ դու մեճակ կըմճաս...»)	10-վանկանի	abba/cddc	effegg

Այսպիսով, Տերյանը գրել է ընդամենը 22 սոնետ, որոնցից երեքը հետագայում զրկվել են այդ ձևի հիմնական հատկանիշից՝ տողերի համապատասխան քանակությունից:

Նախ դասակարգենք սոնետներն ըստ տողաչափի երկարության: Տերյանը գրել է 10—վանկանի 14, 11—վանկանի 3, 8—վանկանի 2, 9—վանկանի 2 և 12—վանկանի 1 սոնետ:

Բազմաթիվ տարբերակներ ունի հանգավորման կարգը սոնետներում (այս խնդրի պարզաբանման համար սեւագիր բանաստեղծությունները հաճախ թերի են, և բաց կետերը մենք լրացրել ենք՝ ելնելով հանգավորման ընդհանուր տրամաբանությունից ու կարգից): Առանձին-առանձին ներկայացնենք օկտավի և ապա սեքստետի հանգավորման տեսակները նշված 22 սոնետներում:

Բայց նախքան այդ, պետք է մի քանի խոսք ասել Տերյանի սոնետների գրաֆիկական պատկերի մասին: Այս հարցում միասնություն չկա. 22 սոնետներից 9-ը տպագրված է անընդմեջ գծագրով՝ առանց բանաստեղծության մասերի միջև լուսանցք թողնելու: 10-ի մեջ քառատողերն անջատված են իրարից, իբրև առանձին միավորներ, իսկ 3-ի մեջ նրանք գրաֆիկորեն մեկ ամբողջություն են կազմում: Մակայն, անկախ գրության ձևից, քառատողերը միշտ առանձնանում են՝ իմաստային, հանգավորման և շարահյուսական ավարտունության առումով: Ինչ վերաբերում է 6—տողանի եզրափակիչ մասին, ապա այն սովորաբար ներկայանում է իբրև մեկ ամբողջություն՝ և՛ իմաստով, և՛ հանգավորման համակարգով: 19 դեպքում նրանք գրաֆիկորեն ևս միասնական միավորներ են և միայն 3-ի մեջ բաժանվում են 4+2 սկզբունքով:

Ավելացնենք, որ սոնետներում Տերյանը երբեք չի կիրառել սեքստետը երկու եռատողերի բաժանելու եղանակը, որը դասական սոնետի մեջ ամենից տարածված ձևն է:

Վերադառնանք սոնետի հանգավորման եղանակներին:

Օկտավի խաչաձև հանգավորում ունեն 11 սոնետ, որից՝ abab/cded—8, abab/abab—3: Օղակաձև հանգավորում ունի 9 սոնետ, որից՝ abba/abba—2, abba/baab—4, abba/cded—3: Օկտավի կից հանգավորում (aabb/ccdd) հանդես է գալիս միայն 2 սոնետի մեջ:

Այս տվյալների հիման վրա կարելի է պարզել նաև օկտավներում կիրառվող հանգային վերջույթների քանակը: 9 սոնետի մեջ քառատողերը հենվում են միևնույն երկու հանգերի վրա (abab/abab—3, abba/abba—2, abba/baab—4): Մնացած 13 սոնետների օկտավներում կան 4-ական հանգային վերջույթներ (abab/cded—8, abba/edde—3, aabb/ccdd—2):

Շատ բազմազան են սեքստետի հանգավորման եղանակները: Սոնետներ-

րից 10-ի մեջ եզրափակիչ վեց տողերն ունեն 2-ական հանգային վերջույթ, իսկ 12-ի մեջ՝ 3-ական, ընդորում երկու դեպքում էլ երևան են գալիս այլևայլ տարբերակներ: Ահա այդ հարցին վերաբերող վերջնական տվյալները՝

2-ական հանգային վերջույթ ունեցող սեքստետներից խաշաձև հանգավորում (ababab) ունեն 5-ը, իսկ մյուս 5-ը գրված են հետևյալ հանգակարգերով. abbaba—3, abbaab և aababa—1-ական:

3-ական հանգային վերջույթով գրված սեքստետներից 2-ն ունեն կից հանգավորում (aabbcc), մյուսները զարգանում են հանգերի կապակցման խառը կարգով. abbacc—4, abbacc, aabcbc և aabccb—2-ական:

Ինչպես տեսնում ենք, և՛ օկտավի, և՛ սեքստետի հանգավորման մեջ Տերյանը որևէ կայուն նախասիրություն չի ունեցել, այլ կիրառել է շատ բազմազան տարբերակներ: Այսպիսով, թեև իր տեսական ըմբռնումների մեջ նա ստնետի մասին որոշ չափով միակողմանի պատկերացում ուներ, բայց իր 14—տողանի բանաստեղծություններով նա փաստորեն ցուցադրել է ժամանակակից գրականության մեջ ստնետի ձևերի բազմազանությունը՝ մանավանդ հանգավորման կարգի առումով:

Սակայն, բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, Տերյանն իր լավագույն ստնետների մեջ պահպանել է այդ ձևի այն առանձնահատկությունը, որ Իոհաննես Բեխերը բնութագրել է իբրև «պոեզիայի դիալեկտիկական տեսակ», մի յուրօրինակ «դիալեկտիկ խաղ»: Ըստ այդ ըմբռնման՝ ստնետի առաջին քառատողը նրա դրույթն է, երկրորդը՝ հակադրույթը, իսկ հաջորդ երկու եռատողերը (կամ սեքստետը՝ ամբողջությամբ վերցրած) ներկայացնում են նրանց համադրությունը: «Դրույթը, հակադրույթը առաջին երկու քատրենյերում և նրանց վերացումը երկու տերցետ զբաղեցնող եզրակացություն մեջ բնութագրում են ստնետի մաքուր ձևը»⁵, — գրել է Բեխերը:

Փորձենք ցույց տալ դա Տերյանի մի բանաստեղծության օրինակով, որ հեղինակն ինքը համարել է «իսկական ստնետ»: Խոսքը վերաբերում է Ծն—3 բանաստեղծությանը, ուր ճշգրտորեն պահպանված են դասական (ֆրանսիական) ստնետի տարատեսակներից մեկի սկզբունքները՝ և՛ օկտավում (երկու հանգային վերջույթով օղակաձև կառուցված երկու քառատող— abba/abba), և՛ սեքստետի մեջ (երեք հանգային վերջույթ՝ նախ կից, ապա՝ օղակաձև հանգավորմամբ— ccdeed): Ի դեպ, ճիշտ նույն կառուցվածքն ունի նաև «Վեչեսլավ Իվանովին» ստնետ-աթրոստիքոսը (Ծն—10): Մեջ բերենք Ծն—3 ստնետն ամբողջությամբ.

Իջնում է գիշերն անգութ ու մթին
Նվ այգը բացվում դառն ու մահահատ,
Բայց հրկեզ հոգիս մոռումբում այս տոք

⁵ Օփոթությունից խուսափելու համար նախապես ասենք, որ վերը բերված աղյուսակներում և այս ամփոփիչ տվյալների մեջ օգտագործվել են լատինական տարբեր տառեր: Իսկ բխել է խնդիրների տարբերությունից: Աղյուսակների մեջ անհրաժեշտ էր ներկայացնել ամեն մի ստնետի հանգային վերջույթների ամբողջական պատկերը, և այդ դեպքում կիրառվել է երկու տարբեր մոտեցում. ա) օկտավում երկու հանգային վերջույթ (a, b) ունեցող 13 ստնետների համար սեքստետի նկարագրության մեջ օգտագործվել են լատինական այբուբենի հաջորդ երեք տառերը՝ c, d, e, p) օկտավի չորս հանգային վերջույթներից (a, b, c, d) հետո 9 ստնետների համար կիրառվել են հաջորդ e, f, g տառերը: Այնինչ ամփոփիչ տվյալների մեջ պետք է ներկայացնել սեքստետի հանգավորման ձևերի ամբողջական պատկերը՝ անկախ հիշյալ ներքին տարբերություններից: Այդ նպատակով Լ, պարզության և միասնության հասնելու համար, մենք հրաժարվել ենք նշումների հիշյալ երկու սկզբունքներից և օգտագործել ենք լատինական այբուբենի առաջին երեք տառերը. a, b, c:

⁶ М. Бехер, Гзված գիրքը, էջ 441, 457:

Հավատում է դեռ քո առավոտին:

Թող կիտվի խավառն ավելի խրթին,
եվ շարխինդ ննչե հողն իմ արյունատ,
Ու թող գա՛, թե կա, ավելի շար բոթ,
Մեխվի զոհ-երկրիս անարգված սրտին:

Ուխտավոր անդուլ, դարերի ժառանգ
Մի հեգ նախրցի՝ զնում եմ անկանգ.—
Թող զուժկան գիշերն ահասաստ դավե—
Որքան մուրք սև՝ այնքան ես համառ,
Երկնի՛ր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պսակըդ՝ վեհ...

Առաջին քառատողն, իրոք, բանաստեղծության դրույթն է, որ ակնարկում է հայրենիքի ողբերգական վիճակն ու փրկության սպասումը: Երկրորդ քառատողի մեջ զծագրվում է հակադրույթը՝ ճակատագրի փորձություններին դիմագրավելու հզոր կամքը: Վերջապես, եզրափակիչ վեց տողերի մեջ քնարական տրամադրությունը բարձրանում է նոր համադրական աստիճանի. առերևույթ խոսելով իր մասին, բանաստեղծն իրականում ներկայացնում է հայրենիքի հերոսական և ողբերգական ուղին, բանաստեղծացնում է այն («Սուրբ է քո ուղին և պսակըդ՝ վեհ»):

Սոնետի երեք մասերի նույնպիսի դիալեկտիկ ընթացք կարելի է նկատել նաև այլ դեպքերում: Այդ առումով բնորոշ են հատկապես «Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում...», «Պետերբուրգ», «Ձեռներում Ձեր մանրիկ, նվագուն...», «Հայրենիքում իմ արնաներկ...», «Վեշելավ Իվանովին», «Մի հին տրամուկուն անսփոփ ու խոր...» սոնետները:

Այսպիսով, Վահան Տերյանը առաջին արևելահայ բանաստեղծն էր, որ նպատակադրված կիրառեց սոնետի ձևը և հասցրեց այն գեղարվեստական բարձր կատարելության: Այս դեպքում ևս նա սկիզբ դրեց մի ավանդույթի. որն ունեցավ իր հաջորդները և այսօր արդեն ունի հարուստ պատմություն՝ ըստ ամենայնի արժանի հատուկ քննության:

§ 4. Տրիոլետ:— 20-րդ դարի սկզբին նորագույն գեղարվեստական հոսանքներին հարող բանաստեղծները վերածնեցին նաև միջնադարյան եվրոպական պոեզիայի մի ուրիշ կայուն ձև՝ տրիոլետը: Տերմինը ծագում է իտալերեն տրիո-երեք բառից և ակնարկում է այն, որ ընդամենը 8—տողանի բանաստեղծության մեջ 1-ին տողը կրկնվում է երեք անգամ (բացի սկզբից, նաև 4-րդ և 7-րդ տողերում), իսկ 2-րդ տողը դառնում է նաև եզրափակիչ 8-րդ տող: Տրիոլետը գրաֆիկորեն մեկ ամբողջություն է, բայց ներքուստ այն կազմված է երկու քառատողից, որոնք շարահյուսորեն ավարտուն միավորներ են:

Տերյանն առաջին հայ բանաստեղծն էր, որ դիմեց տրիոլետի կանոնիկ ձևին և ստեղծեց նրա դասական նմուշներ, ունեցավ նաև հետևորդներ: Արևմտահայ պոեզիայում, ինչքան մեզ հայտնի է, տրիոլետներ գրելու փորձեր չեն արվել: Իսկ տրիոլետի ձևը Տերյանին գրավեց նրանով, որ շատ սեղմ սահմաններում (փաստորեն 5 տող, եթե չհաշվենք կրկնվող տողերը) հնարավորություն է տալիս արտահայտելու մի ամբողջական և ավարտուն պատկեր-տրամադրություն, իսկ կրկնությունների միջոցով ըստ ամենայնի հագեցնել քնարական մթնոլորտը: Տրիոլետը ներփակ բանաստեղծական միավոր է, որն ասեք առնված է կրկնակի շրջանակի մեջ: 1-ին և 2-րդ տողերը, նույնությամբ կրկնվելով նաև բանաստեղծության վերջում, իրենց մեջ են վերց-

նում միջին շորս տողերը, իսկ 1-ին և 4-րդ տողերի նույնությունը շնորհիվ էլ առաջին տունն է «շրջափակվում»:

Վահան Տերյանից մեզ հասել է ընդամենը 23 տրիոլետ, որոնցից 15-ը մտել են Պ. Մակինցյանի կազմած ՈՇ շարքի մեջ (24—26, 39—50), մեկը տեղ է գտել նաև շարքում (16), իսկ յոթը՝ ԱԲ շարքում (72, 76, 85, 116—119): Իրանք բոլորն էլ գրվել են կյանքի վերջին շրջանում, հավանաբար 1915 և հետագա թվականներին: Դատելով այդ տարիների նամակներից (տե՛ս հատկապես 1915 թ. հուլիսին նվարդ Թումանյանին հասցեագրած նամակները): Տերյանը գրած է եղել նաև ուրիշ տրիոլետներ, որոնք մեզ չեն հասել: Այստեղ մենք կիսոսենք միայն տրիոլետների հանգավորման կարգի մասին: Իհարկե, տրիոլետի կանոնիկ սեղմ ձևը «տարածվելու» և շատ տարբերակներ ստեղծելու ասպարեզ շի բացում, թեև առանձին ոչ մեծ շեղումներ կարող են լինել: Այսպես, Տերյանի տրիոլետների բացարձակ մեծամասնությունը (23-ից 19-ը) ունի 1-ին տան օղակաձև և 2-րդ տան խաչաձև հանգավորում, ընդ որում նրանց մեջ հանդես են գալիս միևնույն հանգային վերջույթները (abba/!abab): Այսպիսով, Տերյանի տրիոլետներում a և b հանգերը հանդես են գալիս հավասար հաճախականությամբ՝ 4-ական անգամ: Ահա ԱԲ—118 տրիոլետը.

Դու հնչիր— ֆո սրտի գարունն է,
Իսկ իմում՝ վերջինն է հիվանդոտ,
Բայց ֆոնից բարբոնում ու խանդոտ,
Դու հնչիր— ֆո սրտի գարունն է:
Օ երգիր, ֆո հոգին վառվում է,
Իսկ իմում մահացում է տենդոտ,
Դու հնչիր— ֆո սրտի գարունն է,
Իսկ իմում՝ վերջինն է, հիվանդոտ...

Տերյանի նախընտրած այս ձևը պոետիկայի ավանդական կանոնների տեսանկյունից համարվում է «ոչ ճիշտ» տրիոլետ, քանի որ միջնադարից եկող դասական ձևը ենթադրում է հանգավորման փոքր-ինչ այլ կարգ. abaa/abab²: Այսինքն՝ 3-րդ տողը հանգավորվում է ոչ թե 2-րդ, այլ 1-ին տողի հետ, որով և հանգային անհավասարություն է գոյանում. a հանգը տրիոլետի մեջ հանդես է գալիս 5, իսկ b հանգը՝ 3 անգամ: Այս ձևով Տերյանն ընդամենը երկու տրիոլետ է գրել (ԱԲ—72, 119), որոնցից 2-րդը նրա ամենավերջին բանաստեղծություններից մեկն է՝ գրված 1919 թ. ամռանը.

Օ՛, կրգան օրեր ավելի տրտում
Ու դժնի, դժնի, առավել դժնի.
Կրդառնա հանկարժ բուրճն ապարդյուն,
Օ՛, կրգան օրեր ավելի տրտում:
Կրլոն տրտունջն անամոֆ տրտում,
Եվ փռչու նրման ձանձրույթը կիջնի...
Օ՛, կրգան օրեր ավելի տրտում
Եվ դժնի, դժնի, առավել դժնի...

Ավելացնենք, որ երկու տրիոլետի մեջ էլ (ՈՇ—50 և ԱԲ—116) կա ոչ մեծ

¹ Տե՛ս Գ. Шенгели, Техника стиха, М., 1960, էջ 293, Краткая литературная энциклопедия. Т. 7, М., 1972, էջ 619, Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-соавторы Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974, էջ 426. М. Л. Гаспаров, Очерк истории европейского стиха. М., 1989: էջ 145:

շեղում 2-րդ տան կառուցվածքում (խաչածե հանգավորման փոխարեն օղակածե); Հիշենք առաջին բանաստեղծութիւնը.

Մաշում է իմ սիրտն անդադար
Հին երգ մի՛ ծանոթ ու տրտում.
Կիզում է կարոտ մի արթուն,
Մաշում է իմ սիրտն անդադար:
Գրծել եմ կարծես մի երգում,
Մի ուխտ եմ թողել անկատար,—
Մաշում է իմ սիրտն անդադար
Հին երգ մի՛ ծանոթ ու տրտում:

Այստեղ երկու քառատողերն էլ ունեն օղակածե հանգավորում, բայց նույն հանգային վերջուլթների շրջված դասավորութեամբ (abba/baab),— տաղաչափական մի հնարանք, որը, ինչպես գիտենք, Տերյանը կիրառել է նաև մի քանի սոնետների մեջ:

§ 5. Տերցին:— Տերցինը եռատող տներից (տերցետներից) կազմված չափածո երկ է: Բայց եռատող տունն ինքնին բավարար պայման չէ ոտանավորը տերցին կոչելու համար, անհրաժեշտ է նաև հանգավորման որոշակի կայուն կարգ: Տերցինի ձևը գոյացել է միջնադարյան իտալական պոեզիայում, վերջնականորեն մշակվելով Գանտեի «Աստվածային կատակերգութիւն» պոեմում, որն ամբողջովին գրված է տերցիններով: Այդ առումով տերցինը կայուն բանաստեղծական ձև է, թեև տողերի քանակը նրա մեջ, ի տարբերութիւն սոնետի կամ տրիոլետի, նախասահմանված չէ: Տերցինի հիմնական պայմանն այն է, որ տան 1-ին և 3-րդ տողերը պետք է ունենան նույն հանգը, իսկ միջին տողն իր վերջուլթով պետք է կապվի հաջորդ տան 1-ին և 3-րդ տողերի հետ: Եվ այսպես կարող է շարունակվել այնքան, ինչքան անհրաժեշտ է բանաստեղծին՝ իր ասելիքն ամբողջացնելու համար: Տերցինն ավարտվում է մեկ առանձին տողով, որը հանգով կապվում է վերջին տան միջին տողի հետ և դրանով էլ ներփակում է ամբողջ ստեղծագործութիւնը: Յայսպիսով, տերցինի սխեման է. aba/bcb/cdc/d:

Դարասկզբին եռատող տներով բավական գործեր գրեցին արևմտահայ բանաստեղծները, հատկապես Ա. Չոպանյանը, Մ. Մեծարենցը, Ռ. Սևակը, Վ. Թեքեյանը: Բայց նրանց եռատող տներում տերցինին բնորոշ հանգավորման պայմանները մեծ մասամբ չեն պահպանվում: Ինչ վերաբերում է արեւելահայ բանաստեղծութեանը, ապա Վ. Տերյանը փաստորեն առաջինն էր, որ նպատակադրված կերպով գրեց եռատող տներով: Բայց նրա 11 այդպիսի բանաստեղծութիւններից միայն 4-ն են տերցիններ: Մնացած 7 գործերը գրված են հանգավորման ուրիշ՝ բավական բազմազան տարբերակներով: Բուն իմաստով տերցիններից երկուսը տեղ են գտել ՈՂ շարքում (17, 31), 1-ական՝ ՈՇ (56) և ԿԴ (7) շարքերում: Տերյանի տերցինները և ընդհանրապես եռատող տներով գրված բանաստեղծութիւնները, ի տարբերութիւն Մեծարենցի կամ Չոպանյանի համանման գործերի, փոքրածավալ են՝ կազմված ընդամենը 3—4 տներից: Ուրեմն դրանք, եզրափակիչ առանձին տողի հետ միասին, ընդամենը 10—13 տող են պարունակում: Ահա ՈՇ—56 բանաստեղծութիւնն ամբողջութեամբ.

Միշտ նույն հուշն է, հուշը նույն՝
Չֆնաղ, գերող ու շրկա
Նրա թույնից անուշ թույն.

Տարիներից հեռակա,
Որպես բոցե մի դաշույն,
Պարզվում, կիզում ինձ ազան,

Կեղեքում է ու գգվում
Խինդով ֆաղցր մահու պես
Նվ տխրությամբ մոռմունքում...

Ա՛խ, դեռ ֆանի գիշեր ես,
Քանի գիշեր-դար անում
Պիտի արքեմ սրտակեց

Խենթացնող այս խնջույքում...

Ինչպես տեսնում ենք, տերցինի մեջ հանգավորման շարունակական, անընդհատ ընթացքն իր հերթին ուժեղացնում է բանաստեղծության ներքին միասնության և ամբողջականության տպավորությունը:

§ 6. Գազել և ռուբայի:— Մինչև այժմ քննարկված այն բոլոր տաղաչափական նորույթները, որ Տերյանը ներմուծեց հայ ոտանավորի մեջ, իրենց ակունքներով ուղղակի կապվում են համաեվրոպական գրական ավանդույթների հետ: Բայց ահա մեկ այլ կայուն բանաստեղծական ձև՝ գազելը, որ կիրառել է նա, գալիս է միջնադարի արևելյան պոեզիայի գինանոցից, եղել է նրա ամենասիրված ու տարածված տեսակներից մեկը: Գազելը երկտող տներից (բեյթ) կազմված բանաստեղծություն է՝ հանգավորման և կրկնության որոշ պարտադիր պայմաններով: Հետևաբար, Տերյանի գազելների մասին խոսելիս, չի կարելի դրանք շփոթել 2—տողանի տներով գրված նրա ուրիշ բանաստեղծությունների հետ: Ընդհանուր առմամբ Տերյանը այդպիսի 18 գործ ունի, որոնցից գազելներ են միայն 6-ը: Մնացած 12-ը զուրկ են գազելի կառուցման հատուկ սկզբունքներից, դրանք պարզապես երկտող տներով և կից հանգավորմամբ գրված բանաստեղծություններ են: Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է միայն գազելներին:

Գազելի ձևն ընդհանրապես նորություն չէր հայ իրականության մեջ: Մինչև Տերյանն էլ այն լայնորեն կիրառվել էր մեր աշուղական արվեստում: Բայց կարելի է ասել, որ նոր շրջանի մեր գրավոր պոեզիան երկար ժամանակ հեռու էր մնում այդ ձևից: Բավական է ասել, որ նույնիսկ պոեզիայի ժողովրդական ակունքներին սերտորեն կապված Հովհ. Հովհաննիսյանը, Հովհ. Քումանյանը, Ավ. Իսահակյանը անտարբեր մնացին այս ձևի նկատմամբ (թեև արևելյան պոեզիայի ուրիշ տեսակներ նրանք կիրառել են): Հիշենք Քումանյանի քառյակները կամ մուխամազի ձևով Հովհաննիսյանի գրած բանաստեղծությունները՝ «Աշուղ», «Էմիթիսին» և այլն): Այդ ձևին շանդրադարձան նաև դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծները: Բայց ահա գազելի ձևին 10-ական թվականներին մի քանի անգամ դիմում է Տերյանը, մի փոքր անց նաև Չարենցը (որի գազելները շատ ավելի բազմաքանակ են),— բանաստեղծներ, որոնք, թվում է, կապված լինելով ոտանավորի համաեվրոպական սկզբունքների հետ, չպետք է հրապուրվեին այդ «հույժ արևելյան» ձևով: Բայց այս դեպքում ևս արտահայտվել է բանաստեղծական ձևերի առավել բազմազանության հասնելու նրանց ձգտումը:

Գազելի հիմնական տաղաչափական սկզբունքները հանրահայտ են. առաջին բեյթի երկու տողերն էլ ավարտվում են միևնույն՝ մեկ կամ մի քանի բառերով (ռեդիֆ), իսկ նրանց նախորդող բառերը ընդհանուր հանգային վերջա-

վորութիւն ունեն և ներքին հանգ են ստեղծում: Այդ նույն կառուցվածքն ունեն նաև բոլոր հաջորդ տների 2-րդ տողերը, իսկ նրանց 1-ին տողերը «թափուր» են՝ շունեն ոչ ներքին հանգ, ոչ էլ ռեզիֆ: Տերյանի վեց գազելներից այդ ձևն ըստ ամենայնի անթերի պահպանված է շորսի մեջ. «Ծկան օրեր ու անցան, ու ինձ ոչինչ չըմնաց...» (ՈՇ—30): «Հրածեղտի գազել» (ՈՇ—34), «Այնպես պարզ ու խնդագին, — օ՛ խնդութիւն իմ սրտի...» (ԱԲ—90), «Ի՛նչ մնաց ինձ — ոսկյա մի ցանց, ուրիշ ոչինչ...» (ԱԲ—91): Բոլոր նշված հատկանիշները կարելի է տեսնել «Հրածեղտի գազելի» առաջին շորս տների օրինակով.

Ամեն վայրկյան սիրով տրտում ասում եմ ես մնաս բարով,
Բորբ արևին իմ բոց սրտում ասում եմ ես մնաս բարով:

Մնա՛ք բարով, ասում եմ ես, բոլոր մարդկանց շար ու բարի,
Տանջվող ու ուր Ադամուրդուն ասում եմ ես մնաս բարով:

Մնա՛ք բարով, ասում եմ ես, ընկերներիս մոտ ու հեռու,
Ոսոխներիս շար ու արթուն ասում եմ ես մնա՞ք բարով:

Երկնի մովին, կանաչ ծովին, անտառներին խոր ու մթին,
Գարնան ամպին լույս ոլորտում ասում եմ ես մնա՞ք բարով:

Սակայն Տերյանի գազելների համեմատաբար սահմանափակ նյութի հիման վրա էլ կարելի է համոզվել, որ առանձին դեպքերում նա չի վարանել խախտելու ավանդական ձևի ինչ-ինչ կողմեր, եթե դա նպաստում է բանաստեղծության հնչյունական հարստացմանը: Այսպես, Ստ. Շահումյանի հիշատակին նվիրված գազելի մեջ (ՈՇ—71), պահպանելով նշված բոլոր գծերը, Տերյանը կատարում է մի էական հավելում՝ 2-րդ և հաջորդ բոլոր տների առաջին տողերում ևս օգտագործելով «պահիր վառ» ռեզիֆը, բայց առանց նրան նախորդող ներքին հանգի: Բերենք գազելի առաջին երեք տները.

Սիրտդ, որպես վառ ատուշան, պահիր վառ,
Սիրտդ հրկեզ, մթնում դաժան, պահիր վառ:

Սիրտդ խանդոտ, հրաբուրբո՛ք, պահիր վառ,
Խինդրդ տենդոտ, սերրդ՝ վահան, պահիր վառ:

Զար աշխարհի խավարի դեմ պահիր վառ,
Որպես դրոշ արևանքման, պահիր վառ:

Շատ ինքնատիպ՝ հնչյունաբանորեն ըստ ամենայնի հարստացված գազել է ՈՇ—67 բանաստեղծությունը («Այնպես նազիկ, այնպես թեթև, այնպես օրոր քայլում ես դու...»): Բանաստեղծության բոլոր ութ տողերն էլ ավարտվում են ես դու ռեզիֆով, իսկ հարևան տողերի միևնույն տեղերում մի քանի անգամ հանդես են գալիս համանման հնչյուններ: Հիշենք բանաստեղծության եզրափակիչ երկտողը:

Աշխարհն ամեն քո ոտքի տակ — քագունու պես տիրում ես դու,
Օ՛, հրեղեն շար արեգակ, ում ո՞ր նայես — այրում ես դու:

Անշուշտ, այս բանաստեղծությունը միայն պայմանականորեն կարելի է դասել գազելների շարքը: Ավելի ճիշտ՝ դա գազելի որոշ սկզբունքների օգտագործմամբ գրված, բայց խիստ ձևափոխված բանաստեղծություն է, որն արդեն դժվար է պարփակել և գնահատել այդ ձևի սահմաններում:

Միայն մեկ անգամ, այն էլ թերևս առիթի բերումով, 1917 թ. գարնանը Վահան Տերյանը Ռաֆայել Զարդարյանի այբոմուս գրի է առել երկու քառյակ (ԱԲ— 93—94), ուր կիրառված են արևելյան մի այլ ձևի (ռուբայի) տաղաչափական սկզբունքներ: Երկուսն էլ գրված են 16—վանկանի քառանդամ շափով, բայց կան և որոշ տարբերություններ, ինչպես նաև որոշ շեղումներ արևելյան քառյակի առավել տարածված ձևից: Առաջինի մեջ միևնույն կարճառոտ ռեգիֆը (է նա) և նրան նախորդող ներքին հանգը (ուր) հանդես են գալիս բոլոր շորս տողերում:

Մի՛ տրտնջա ցավիդ համար— սիրո առատ աղբյուր է նա,
Մի՛ ափսոսա մեղքիդ համար— սիրտը մաքրող սուրբ հուր է նա.
Թե սերն անցնի՝ մի՛ մոռմոխ— կրմնա հուշ՝ մաքուր է նա,
Սիրտըդ թող միշտ խնդա կամ լա— մահ է մթին, երբ լուռ է նա:

Եթե խստորեն հետևենք արևելյան գրական քառյակի հիմնական տարատեսակի կանոններին, ապա պետք է ասենք, որ այս դեպքում կա որոշակի շեղում, քանի որ ավանդույթը հանձնարարում է ամենից առաջ այն ձևը, որի մեջ 3-րդ տողը մնում է թափուր՝ շունի ոչ ռեգիֆ և ոչ էլ ներքին հանգ: Այդ սկզբունքը պահպանված է 2-րդ քառյակի մեջ, ուր ռեգիֆը (ափսոս) հանդես է գալիս 1, 2 և 4-րդ տողերում, իսկ 3-րդը մնում է թափուր: Բայց այս դեպքում էլ կա մի ուրիշ շեղում. տողերից ոչ մեկը նախառեգիֆային հանգ չունի.

Արածներիդ համար երբեք չես ասելու այն ու ափսոս,—
Չարածներիդ համար պիտի ասես ափսոս՝, հազա՛ր ափսոս:
Վահան Տերյանն ասաց— ավա՛ղ, ինչո՞ւ դրի սրտիս կապանք,
Քանի՛ սերեք, ֆանի՛ հուրեք զուր հանգցրեի— հազա՛ր ափսոս...

Ինչպես տեսնում ենք, երկու դեպքում էլ Տերյանն իրեն կաշկանդված չի զգացել ավանդական ձևին տառ առ տառ հեռակելու պարտավորությունը: Նա ստեղծագործել է ազատորեն և մանրամասների մեջ կիրառել է նաև սովորականից շեղվող ձևեր, որոնք, ի դեպ, նույնպես եղել են արևելյան քառյակի պատմության մեջ: Սակայն ի վերջո գլխավորն այն է, որ Տերյանի քառյակների դասական ձևն ըստ ամենայնի ներդաշնակում և արտահայտում է նրանց էթիկական բովանդակությունը, դնում է նրանց վրա արևելյան իմաստությունից խոր կնիք:

Э. М. ДЖРБАШЯН—Устойчивые поэтические формы в творчестве Вагана Терьяна.— В. Терьян был первым восточноармянским поэтом, последовательно применявшим в своем творчестве так называемые твердые поэтические формы, предполагающие определенное количество строк, и устойчивый порядок рифмовки и повторений. В его поэтическом наследии насчитывается 19 сонетов, 23 триолета, 4 терцины, 6 газелей и 2 рубая,— всего 54 произведения, что составляет 13 процентов дошедших до нас 414 стихотворений Терьяна. К этим формам поэт обращается, главным образом, во второй половине своего творческого пути — в 1910-ые годы. В статье прослеживается история создания этих стихотворений, описаны варианты построения терьяновских сонетов и других названных форм.