

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

На правах рукописи

Л. О. АХВЕРДЯН

МИР ТУМАНЯНА

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

ЕРЕВАН — 1967

На правах рукописи

Л. О. АХВЕРДЯН

МИР ТУМАНЯНА

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук



ԵՐԵՎԱՆ — 1967

1/044
925

Творчество величайшего национального поэта Армении Ованеса Туманяна (1869—1923) и эстетические основы этого творчества невозможно понять, рассматривая художественное наследие поэта в том аспекте, в каком рассматривают творчество его видных современников. Вопрос не в силе таланта, а в отстаиваемой эстетической программе, в той роли, которая была предназначена поэту в историческом и художественном развитии его народа.

Эстетическая программа Туманяна—в конце XIX века это ощущалось довольно явственно—не была отражением действительности в ее разнообразии и подробностях. Здание своего творчества он воздвигал не камень за камнем, подобно великим европейским и русским писателям-реалистам. Его эстетическая программа по своей сущности и устремлениям была созвучна тому, что сделали Гете в немецкой и Пушкин в русской литературе, проложив новые вехи эстетических принципов художественного изображения национального жизненного опыта, среди множества узловых моментов выбрав не просто важные, а важнейшие.

В творческие задачи и историческую роль Туманяна, как и основоположников новой немецкой, русской и других литератур не входило реалистически-обстоятельное воспроизведение жизни в ее больших и малых проявлениях. Анатомическое исследование русской действительности, проделанное А. П. Чеховым, не могло интересовать Пушкина, который, выражаясь языком философии, был автором не анализа, а синтеза. В окружающей действительности Пушкина привлекали наиболее узловые вопросы в их главнейших причинных связях.

Туманян в армянской литературе также был художником синтеза. Это стало очевидно уже в 90-х г., когда поэт начал отходить от «обычной» реалистической прозы и «обычной» поэзии, стремясь к кардинальным, монументальным художественным обобщениям, предопределившим пути дальнейшего развития национальной литературы.

Эстетическая программа Туманяна в какой-то мере была программой основоположника новой национальной литературы, своеобразным пополнением и завершением эстетической программы Хачатура Абовяна на новом этапе.

Велико историческое значение творчества Туманяна. Однако не меньше и его современное значение. Известно, что эти два момента не всегда уравниваются: есть немало писателей и крупных писателей, творческое наследие которых представляет сегодня преимущественно историческую ценность. Туманян не относится к их числу. Слишком мало в его произведениях того, что принадлежит только своему времени.

Его герои и сегодня с нами. Когда мы произносим имя Ованеса Туманяна, перед нами встает целый мир, который движется, волнуется, дышит, до нас доносится разноголосый шум этого мира с его удачами и разочарованиями, с раскатами смеха, криками радости и трагическими стенаниями.

Туманян более, нежели другие, **расширил эмоциональные границы родной литературы.** Трудно представить, какое пустое пространство образовалось бы в ней, не будь мира Туманяна, который, кажется, существовал вечно, хотя не прошло и полвека, как ушел творец его.

Главной целью диссертационной работы было раскрытие историко-литературного, а также современного значения творчества Туманяна, впервые в туманяноведении проведенное на материале **всего творчества великого поэта** (с первого стихотворения 1881 г.—до четверостиший 1922 г.).

Представляемая в качестве докторской диссертации монография «**Мир Туманяна**» (издательство «Айастан», 1966. 24 авт. листа) состоит из введения и трех глав.

Вступительная часть («**Поэт в свое время**») посвящена общей характеристике творчества Туманяна (его месту в развитии художественной мысли своего и других народов), а

также анализу двух важнейших факторов, обусловивших пафос его творчества.

Первым фактором была трагедия национально-освободительных стремлений, вторым—социальная трагедия родины. Источником первого было положение стонувшей под турецким игом Западной Армении, второго—владычество русского самодержавия в Закавказье.

Ранние произведения Туманяна относятся к 80-м гг. Немного лет прошло со времени окончания русско-турецкой войны 1877—78 гг., когда международная империалистическая дипломатия породила и похоронила «армянский вопрос»,—в своих случаях исходя из собственных интересов¹. Разочарование и отчаяние свинцовой тяжестью опустились на армянскую общественно-политическую жизнь. Без знания этого общего настроения трудно понять литературу 80-х гг., литературу конца века и само творчество Туманяна.

Единственным разрешением армянского вопроса султанская Турция считала уничтожение западных армян, и с небывалой жестокостью и последовательностью осуществляла политику геноцида. 80-е, 90-е, 10-е гг.—именно на этот период приходится творчество Туманяна—были годами осуществления этой чудовищной программы: навсегда покончить с «армянским вопросом», этой возможной угрозой турецкому владычеству в Азии и постоянной опорой русского продвижения.

И сегодня, спустя десятилетия, трудно читать без волнения армянские и русские газеты тех лет—так много в них сообщений о насилиях и грабежах, убийствах и беженстве. Туманян же читал их как современник, читал ежедневно.

В этом состояла трагедия западных армян. Однако национальный гнет, хотя и не в такой чудовищной форме, существовал и в России. Особенно явственно ощущался он при намешничестве на Кавказе кн. Голицына, когда преследова-

¹ К этому относится следующее признание тогдашнего английского премьера Ллойда Джорджа, сделанное им в книге «Правда о мирных договорах» в главе «Армения—наша жертва». (Ллойд Джордж, «Правда о мирных договорах», М., изд. ИЛ, 1957, т. II, стр. 390): «Если бы не наше злополучное вмешательство, то большинство армян еще по Сан-Стефанскому договору 1878 года перешло бы под защиту русского флага».

лись даже спасшиеся от турецкого ятагана и ищущие на Кавказе приюта беженцы из Западной Армении. В то время в «Петербургских ведомостях» появилась статья, подписанная Гр. С. Мировым, в которой говорилось, что П. Величко¹, почти в каждом номере требуя прогнать из России сборванных армянских беженцев, дошел до того, что хочет отнять кусок хлеба у несчастных сирот, объявив вредным дело братской помощи. Сохранение языка и религии, этих святынь, имеющих полуторатысячную историю—вот альфа и омега армянской национальной идеи. И пока этого не поймут политики и деловые люди, неизбежны крупные ошибки, последствия которых, будучи тяжелыми для армян, вредно отразятся и на русских интересах на Востоке².

Трагедия национальной судьбы была предметом постоянных дум и глубокой озабоченности Туманяна. «... Большой тяжестью давит на сердце судьба этого народа, его история, та ужасная драма, которая называется армянской историей, и отсюда проистекают мысли мои и раздумья о нем...» (VI, 178)³. «... Какова историческая судьба этого народа, смысл его существования, чего хочет он, его душа?» (IV, 133). Подобными раздумьями насыщены не только публицистика и письма поэта, но и творчество его—с «Колыбельной песни» 1882 г. до «Панихиды» 1916 г. Тема патриотизма, таким образом, тревожно пульсирует на протяжении всего творчества Туманяна, однако отнюдь не аналогичными проявлениями—тема эта имеет свою внутреннюю «кривую развития», показанную в дальнейшем изложении диссертации.

Другим важнейшим фактором, определившим пафос творчества Туманяна, как мы отметили, была социальная трагедия родины. Последние десятилетия прошлого века были периодом бурного развития русского капитализма. Кавказ, эта далекая окраина империи, согласно железной логике истории, неотвратимо вовлекался в сферу капиталистического развития. Историко-экономический процесс этот, сокрушавший

¹ Имеется в виду редактор газеты «Кавказ» П. Величко.

² «С.-Петербургские ведомости», 1900, № 17.

³ Здесь и ниже Ов. Туманян цитируется по академическому шеститомному изданию его сочинений на арм. яз. (1940—1959).

все препятствия на своем пути, сравнивал с землей все, что было до него,—экономические и общественные отношения, моральные и бытовые понятия, традиции и нравы. «... Русский капитализм,—пишет В. И. Ленин в работе «Развитие капитализма в России»,—втягивал таким образом Кавказ в мировое товарное обращение, нивелировал его местные особенности—остаток старинной патриархальной замкнутости—создавал себе рынок для своих фабрик». Объясняя это историко-экономическое явление, В. И. Ленин прибегает к следующему примеру: «... господин Купон безжалостно переряживал гордого горца из его поэтического национального костюма в костюм европейского лакея (Гл. Успенский)»¹. Имеется в виду очерк Гл. Успенского «На Кавказе» (1883): «Ох, эта цивилизация и железнодорожные пути! Как они умиротворяют, стирают с лица земли все национальные черты, особенности. В старое время этого мингрельца, я думаю, пушкой нельзя было заставить быть лакеем купчихи с мочальной бородой, а теперь вот цивилизация «с путями» заставила: «шестнадцать с полтиной дает, на хозяйских харчах»².

Глеб Успенский, этот знаток закономерностей экономического развития, с горьким сожалением говорит о крушении человеческих ценностей на Кавказе. Но если для Успенского Кавказ был очередным объектом исследований и наблюдений, то для Туманяна это был его мир, вся его сущность. Отмена крепостного права на Кавказе (60-е, 70-е гг.) имела те же последствия, что и в необъятной России. Только в одной Тифлисской губернии (куда входила и родина Туманяна—Лори) двадцать восемь тысяч крестьян осталось без земли. Все крестьянство здесь владело в семь раз меньшей землей, чем помещики.

Экономическому разложению крестьянских масс, вторжению новых экономических отношений неизбежно сопутствовало разложение и падение патриархальных нравов.

Если Гл. Успенский сожалел о потере людских ценностей, то вовсе не удивительны те же настроения у Ованеса Туманяна. Однако это не является основанием для утверждения,

¹ В. И. Ленин, Сочинения, 4 изд., т. 3, стр. 521.

² Гл. Успенский, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 168.

что Туманян был певцом патриархального уклада, как принято было считать долгое время.

Что именно замечает молодой Туманян у себя на родине, явственно видно из его большого очерка «В Борчалу» (1884), этого исчерпывающего анализа социально-экономического положения родного края. Здесь все основано на реальных данных, на виденных и пережитых событиях, все представлено с подчеркнутым авторским отношением. Писатель чувствует себя словно на развалинах утраченных добродетелей. Куда бы ни обратил свой взор молодой путешественник—всюду насилие, обман, горестные картины морального падения. Он знает, что это связано с экономическим разложением и поэтому не забывает добавить: «Для того, чтобы смягчить грехи моих соотечественников, здесь я снова напоминаю об их бедности» (VI, 53).

Причины порождают соответствующие последствия—один и тот же строй, развитие товарного хозяйства повсюду в империи романовых вызывали одни и те же противоречия, и тот же болезненный отклик в произведениях народных писателей.

Кавказ, один из красивейших уголков на земле, страдал от тех же противоречий, и писатели не могли не откликнуться на всенародные стенания.

Джалил Мамед Кули-заде, Нико Ломоури, Перч Прошян, Эгнате Ниношвили, Газарос Агаян, Важа Пшавела, Арутюн Чугурян, Сеид Азим Ширвани—писатели различных взглядов и значимости, разных художественных стилей сходятся на почве отрицания капиталистических отношений и пришедшей с ними морали. В этом едины писатели гуманисты Западной Европы и России, Америки и Кавказа.

Последовательные защитники народных интересов на всех широтах перекликаются друг с другом, ибо такова была гуманистическая идея века. Голос Туманяна присоединяется к этому всемирному хору, к призывам отстоять права человека.

Как мыслитель и художник, Ованес Туманян был порождением бурной эпохи социальных и национальных потрясений. Этим объясняется широта его общественных взглядов и поэтического горизонта, самообытность художественного мышления.

Во введении разбирается также вопрос о том, в каком соотношении находилось художественное мышление Туманяна с традиционным национальным мышлением и с господствовавшими в то время направлениями.

Туманян появился на литературной арене в эпоху, когда в русской и европейской поэзии царил символизм, но ему остались чужды принципы символистической поэтики. Он слышал голоса поэтов-символистов, но не прислушивался к ним, писал ясные и простые баллады, обрабатывал легенды, создавал прозаические и стихотворные сказы, подобно Гете, Пушкину, Мицкевичу, и рассказывал о страданиях своего народа совсем не в стиле символистов—носителей культа страдания. Он протягивал руку через голову современных ему поэтов «назад», к великим классикам Пушкину и Гете.

Это было выражением не только народного начала, личных вкусов и склонностей поэта, но и той роли, которая была предназначена ему в армянском художественном мышлении.

Если бы Туманян писал в духе господствовавших в то время поэтических направлений, ему пришлось бы миновать предыдущие ступени развития, чего не могло быть согласно последовательности исторического развития. В Европе на смену классицизму и просветительскому реализму пришли сентиментализм и романтизм, а затем и реализм. Неспешный ход этой смены русская литература проделала быстрее. Именно это имел в виду Белинский, когда, говоря о Пушкине, писал, что мы «вдруг» переживаем все моменты европейской жизни, которые на западе развивались лишь постепенно.

То, что пережила русская культура в первые десятилетия XIX столетия, армянская прошла в последние.

Импрессионисты уже пошатнули основы европейской живописи, а в армянской среде еще восторгались детально выписанными пейзажами Геворга Башинджагяна. Европейская и русская музыка давно уже достигли высот симфонизма, а армянские композиторы еще боролись за утверждение полифонической музыки. Европейские и русские фольклористы давно уже записали устное народное творчество, а первая книга армянской фольклористики вышла в свет лишь в 1874 г.

Обработка устной словесности, легенд и баллад была уже пройденным этапом для европейской и русской поэзии, в армянской же она завоевала поприще только в последние десятилетия века благодаря Иоаннесу Иоаннисиану и Туманяну.

В эти десятилетия армянское искусство и литература гораздо быстрее и «внезапнее» прошли те фазы художественного развития, которые русское искусство и литература пережили в начале XIX века. Правда, литература уже прошла фазы классицизма и просветительного реализма, но все еще находилась в процессе «преодоления» романтизма (Пешикташлян, Раффи, Р. Патканян). Необходимо было преодолеть это отставание и подняться до уровня художественного мышления века. И это осуществилось благодаря крупным поэтическим индивидуальностям. Два столь различных выражения поэтики, как книга стихов И. Иоаннисиана (1887) и «Грезы сумерек» Ваана Теряна (1908) разделены всего двумя десятилетиями.

Ваан Терян отмечал с удивлением: «Ведь психологически Раффи, Прошяна и Агаяна от Соллогуба и Гамсуна отделяют века, а между тем Соллогуб начинал свою литературную деятельность при жизни Раффи и создавал свои лучшие произведения, когда еще были живы Агаян и Прошян»¹.

Подобные временные и стилевые противоречия русская литература переживала в конце XVIII и начале XIX столетия, когда Пушкин мощью своего гения поднял отечественную литературу на новую высоту.

«Пушкин прошел путь от Вальтера Скотта до Бальзака включительно по-своему самостоятельно, в специфических условиях и со специфической идейной насыщенностью русской национальной традиции»², — отметил Г. Гуковский.

Начиная с конца века, Ов. Туманян осуществляет свое историческое назначение, заполнив ту пустоту, которая образовалась до него вследствие отсталости общественной и художественной жизни Армении.

В этом состоит историческая роль Ов. Туманяна в развитии армянской литературы и армянской эстетической мысли вообще.

¹ Ваан Терян, Сочинения, 1956, стр. 490 (на арм. яз.).

² Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957, стр. 130.

Монография построена не по жанровому, а по хронологическому признаку. Этот принцип построения ставит своей целью выявить единую линию развития Туманяна как мыслителя и художника. Нетрудно представить себе и другую композицию монографии, посвященной Туманяну, разделы которой отражали бы, каждый в отдельности, его лирику, поэмы, прозу, публицистику, эстетические взгляды, жизненный путь и т. д., тем более, что деятельность и творчество поэта, бывшего «центральной фигурой» в армянской литературной и общественной жизни, своим необычайно широким охватом могла дать обильный материал для каждого из разделов. Однако мы отдали предпочтение хронологическому принципу, во-первых, намереваясь показать единый процесс развития писателя, и, во-вторых, по причине, о которой стоило бы упомянуть особо. Дело в том, что произведения Туманяна как эстетические единицы больше отличаются друг от друга по жанровой, нежели по временной принадлежности. Так, поэма «Мегри», написанная в 1890 г., не имеет ничего общего с поэмой «Взятие Тмкаберда», написанной в 1902 г., между тем как та же «Мегри» глубоко родственна стихотворениям того же периода, а «Взятие Тмкаберда» — всем произведениям тех лет, независимо от жанра. Более того, обработки в 1902 г. поэм, написанных в 1890 г., отличаются не только по художественному уровню, но и своему мышлению; поэтому исследование, проведенное только по жанровому признаку, не могло дать нам больше, чем прослеживание их творческой истории. Тем более, что нашей целью было исследование истории развития Туманяна как целостного и единого художественного явления.

В одном случае мы получили бы ответ на вопрос, какое развитие имел данный жанр в творчестве Туманяна, в другом — какую эволюцию претерпело художественное мышление поэта. Нас занимал второй вопрос.

В первой главе («До конца столетия», 1881—1900) исследуются взаимоотношения поэта и традиций армянской литературы; речь идет, конечно, о новой литературе, другими словами, о ближайших для Туманяна традициях, которые не-

сут на себе глубокий отпечаток просветительских и этических устремлений. В статье о романе П. Просяна «Сос и Вардигер», которая имела программное значение для армянской литературы XIX столетия, революционный демократ Микаэл Налбандян развивает ту мысль, что все пробуждающиеся нации нуждаются в просвещении, как в воздухе, и что «на нас ложится обязанность возбуждать деятельность... легких, вдохнув в них свежий оздоравливающий воздух; достаточно, сколько вносилось труда одурманивающего яда, нам остается теперь применять лишь противоядие»¹.

Армянские писатели XIX века, будь то Алишан или Арпиарян, Назарян или Шахазиз, Раффи или Патканян применяли эти противоядия, кто сколько мог, ставя все на службу высокой цели пробуждения народа. Отпечаток рассудочной ограниченности, тенденции к призыву и проповеди просветительского реализма лежал и на их произведениях. Явление это отмечалось и прежде: «Чисто патриотическое направление этого периода имело лишь один недостаток—оно было лишено истинно народного, светского элемента»²,—писал Газарос Агаян. В этот период «преобладали идея и тенденция автора, поэзия принимала какой-то нравоучительный характер»³,—писал Левон Манвелян. Можно сказать, что народность поэзии (как по форме, так и по содержанию) теоретически уже была достигнута, это был эстетический наказ предшественников своим последователям.

Армянская поэзия конца века жадно тянулась к живительным истокам народной жизни и мышления. Вот почему, когда в 1890 г. в Москве вышли в свет два первых сборника произведений Ов. Туманяна, М. Абемян с похвалой отметил, что «язык Туманяна питается живым народным словом, и темой его произведений взята народная жизнь», одновременно указав и на недостатки—поэт должен держаться подальше «от обычных проповедей и философской перебранки, которыми заполнена наша литература в последнее время»⁴.

¹ М. Налбандян, Полное собрание сочинений, т. 3. 1940, стр. 138 (на арм. яз.).

² «Ахпюр», 1888, № 1.

³ Л. Манвелян, История литературы русских армян, 1910, стр. 59.

⁴ «Нор дар», 1890, №№ 196 и 197.

Здесь намечены границы, в которых переживало процесс брожения литературное искусство Туманяна конца века, стремясь к той кристаллизации, которой оно достигло в начале следующего столетия.

Сложный и весьма противоречивый процесс. То произведения, которым нигде не удастся пробить крепкую скорлупу традиций нравоучительной поэзии, то свободное от всяких посторонних «вторжений» выражение народной жизни. Приведем один из многочисленных примеров. В 1886 г. были написаны и «Причитания патриарха» и «Пес и кот». Первое — это традиционный национальный мотив, традиционный замысел и средства выразительности (трагические призывы, тяжеловесный стих грабара, искусственно-книжные образы), и вдруг — удачно подмеченные бытовые подробности, смех и шутка, наивный говор лорийского крестьянина¹. В следующем 1887 г. написана «Песня пахаря». Приобретенное поэтическое качество настолько разнится от созданного до этого (и даже после этого), что переход кажется подобным чуду.

В чем же искать корни этого явления? Они заключаются в том, что предпосылкой для создания нового искусства является не традиция, а новое отношение к жизни, диктующее иные средства выразительности.

Молодой Туманян достигает в армянской поэзии подлинной выразительности тогда, когда его волнуют протяжные и печальные песни идущего за плугом лорийского крестьянина, услышанные им сказы и увиденные картины жизни.

Здесь нужно упомянуть посвященную Туманяну строчку Егише Чаренца: «Имел он корни в земле...» И действительно, слишком велика разница между Туманяном, стоящим на земле, и покидающим ее; велика настолько, что если бы не факты,

¹ Именно это отказался принять господствовавший в то время литературный вкус. Когда молодой поэт отнес свое произведение в журнал «Мурч», редактор вернул рукопись со словами: «... Скажите, пожалуйста, что общего между собакой, кошкой и стихотворением, да еще написанным столь грубым языком». (Из писем Туманяна, т. 5, стр. 415). Это не было мнением одного человека; все, что шло от «грубой действительности», из глубин народного творчества и не гармонировало с традиционным стилем армянской лиры, считалось не поэтичным.

трудно было бы поверить, что «Причитание патриарха» и «Песнь пахаря» вышли почти одновременно из-под пера одного и того же автора. Это похоже на разницу между благоприобретенной и собственной темами и идеями, абстрактно-книжными и пережитыми представлениями.

Таким образом, «Песня пахаря» и другие произведения, написанные в середине 80-х гг., свидетельствуют о том, что Туманян твердо опирается на представления и образы, почерпнутые из самой жизни. Преодолев традиционную поэтику, он нашел себя, свой мир, который оставалось теперь лишь расширить и обогатить. Однако дальнейший творческий путь поэта отнюдь не оказался столь гладко прямолинейным. В целом восходящий вверх, он давал и отклонения, зачастую новое произведение отрицало предыдущее, а то, которое спустя некоторое время вновь утверждалось, в дальнейшем снова отрицалось в каком-нибудь другом аспекте.

Традиция и в поэзии—огромная сила с положительными и отрицательными зарядами. Она и питает поэта, помогая стать на ноги, связывая его с родным искусством, и приостанавливает движение вперед, противясь созданию иного качества, которое должно заложить фундамент новых традиций, сохранив за старым лишь его историческое значение. В подобных сложных взаимоотношениях находился Туманян с традициями армянской поэзии конца века. Конечно, «Песнь пахаря» или «Стенания» были его стихией, его новой бороздой в армянской поэзии, но замкнувшись в ней, он был бы лишь одним из прекрасных имен армянской литературы, несравненным певцом родной природы, как о нем говорили—«певцом гор». Выйдя же за эти пределы, обогатив свой поэтический мир явлениями общенародной жизни, вековым опытом национальной литературы, он стал общенациональным поэтом. Вот почему, последовательно удаляясь от традиционной поэтики и сделав счастливое открытие звучности народной интонации, он не мог, целиком приняв ее, забыть о первой, не мог отказаться от познавательной ценности эстетического опыта, наконец, от поэтики традиционной армянской поэзии, которая, хотя и не обладала живостью и ароматом народного слова, была в состоянии воплотить более сложные понятия, чем

незатейливая речь лорийского крестьянина. «Ведь писатель— не что иное, как некий итог предшественников, которых он, одного в большей, другого в меньшей степени воспринимает, плавит в своем горниле и отливает, формирует по своему вкусу» (IV, 336—337). «Влияния—та лестница, по которой начинающий поднимается к самостоятельности» (IV, 382). Эти слова Туманяна относятся и к нему самому.

Часто радиус воздействия предшественников уводил его слишком далеко от главной оси, от его истинной стихии, но радиус этот постепенно укорачивался и даже, уводя вдаль, всегда приводил обратно в его мир, чтобы слить с ним взятый извне какой-нибудь цвет, оттенок, интонацию. Слить собственный жизненный опыт и исторический опыт своего поколения и народа, спаять живой язык детских лет и языковую культуру традиционной поэзии так, чтобы в сплаве нельзя было различить мест спайки.

Изучение стихотворений Туманяна конца века приводит нас к следующему выводу. Многие из этих произведений писались под очевидными отечественными и западными влияниями. «Национальные мотивы», пасторальные и салонные стихотворения, которые несколько не напоминают, либо напоминают лишь мимолетно родной Туманяну мир, сегодня имеют лишь литературоведческое значение. Они составляют наиболее длинный ряд стихотворений, созданных до 1900 г., в смысле же художественной ценности—самый «короткий». Это—та чужая земля, которая обогатила поэта, однако не дала ему возможности проявить собственные возможности: «Прости, о дева, что возмутил», «Блаженство обещала мне надежда», «Перед первой ночной звездой», «Вожделенне» и т. д.

Реже Туманян ограничивался пределами родного края и создавал произведения, которые были **вполне родственны** его поэтическому миру, но не являлись его **лучшим выражением**. Таковы «Песня пахаря» (под заголовком ксоторого в скобках указано «Лорийское»), «Охота на медведя» (с подзаголовком «Из жизни лорийских свинопасов»), первый вариант «Пса и кота» (с подзаголовком «Народное предание»), «Проклятая невестка» (с подзаголовком «Народная легенда»).

Это—наиболее краткий ряд, стоящий, однако, по своей художественной ценности гораздо выше предыдущего. В них родной Лори показан уже в достаточно чистом, «натуральном» виде, роль влияний здесь незначительна, этнографии же—велика.

Между тем, самым **высшим и подлинным** выражением мира Туманяна стали те произведения, в которых органически и гармонично сплетаются и образное мышление людей его родного края, и различные воздействия, и вынесенные из Лори средства выразительности, и традиционная поэтическая культура. В результате такого сложного скрещивания появляется его третий ряд—«Концерт», «Две черные тучки», «Гикор», «Родник», «Стенания».

При использовании собственного жизненного опыта и опыта поколений, своего художественного опыта и опыта предшественников, когда удастся мысленно постичь реальную жизнь, с одной стороны, и высшее таинство бытия, с другой,—возникает подлинное чудо искусства.

Приведем в качестве примера «Родник»—простое, незамысловатое стихотворение. Что может быть более обычного в горах, чем горный родник, который знаком поэту еще с детских лет.

Под утесом, у горного склона,
Бил родник серебристой волной
И терялся на взгорьях зеленых.
Растекаясь жемчужной струей.

Родники в горах не остаются без присмотра, всегда находятся люди, которые оберегают дары природы, чистят источник, роют рядом ямку, чтобы можно было пить из него, открывают для него путь.

Но глубокую ямину тут же
Вырыл юноша пастушок,
И исчезли болотные лужи—
В синий пруд обратился поток.

Красивая, однако обычная для жителя гор картина. Но вот привычное становится непривычным:

И олень подошел и напился,
Весь в поту, истомленный жарой,
И, напившись, довольный, он скрылся
С обращенною ввысь головой.

Прекрасное животное, утолив жажду, обращает взор к богу, как бы прославляя добро, жизнь, создателя. То, чего не могло сказать бессловесное животное, говорит прохожий:

Путник жаждущий, ищущий тени
Проходил мимо струй родника,
Их испил, опустясь на колени.
Сразу стала дорога легка,—

Дал сердечное благословенье:
Пусть создатель пруда—человек,
Как воды этой светлой теченье,
На земле благоденствует век.

(Пер. А. Владимировой)

Это обобщение морального опыта народа при помощи осмысления какой-нибудь много раз виденной картины, без малейшего давления на естественное течение явления. Это—художественная ценность, которая может заставить задуматься и едва обучившегося грамоте ребенка и седовласого старца.

Тот же процесс кристаллизации поэтической мысли, преодоления традиций и в патриотической поэзии. Начиная с 80-х гг., подобно другим писателям, Туманян немало строк посвятил идее национального освобождения. Однако подражательные стихи постепенно, по мере того, как укореняются в его представлениях жизненный опыт и собственное отношение к действительности, уступают место самобытным и оригинальным. Здесь поэт и начинает, отдавая поначалу обильную дань традициям и шаг за шагом уменьшая ее, обосновываясь на твердой почве своего жизненного опыта. В произведениях раннего Туманяна почти безошибочно можно отличить национальные мотивы от «социальных», а эти последние от того, что мы называем «поэзией мысли» и т. д. В 90-х гг. он вплотную приближается к стиранию подобных различий, переходя к тому единому неразсторжимому восприятию мира, которое и характеризует зрелое творчество Туманяна.

Хронология показывает, что тем легче различить его темы, чем раньше стихи появились в свет, и наоборот, чем позднее они написаны, тем глубже выражено в них взаимопроникновение национального и социального, лирического и патристического. Нетрудно убедиться, что в «Песне пахаря» говорится об обездоленном положении крестьянина, как и в «Прялке» Г. Агаяна; в «Последнем слове» — о спасении западных армян, как и в «Ванском старце» Р. Патканяна; в «Песне беженца» — о жизни на чужбине, как в старинных страннических песнях; в «Злоумышленнике» — о язвах общественной жизни, подобно нравоучительным стихотворениям, затопившим поэзию тех лет.

Но о чем говорится в стихотворении «Две черные тучки»?

С зеленого трона спокойной вершины,
Поднявшись тревожно в темнеющий свод,
Гонимые бурей, по краю стремнины
Две тучки печальные мчались вперед

Но даже и буря, в порыве жестоком
Одну от другой оторвать не могла,
Хоть злобой дышала и в небе широком
Их, с места на место бросая, гнала.

И вместе, все дальше, по темной лазури
Прижавшись друг к другу, в безбрежную высь.
Гонимые злобным дыханием бури,
Две тучки, две грустные тучки неслись.

(Пер. И. и А. Тхоржевских)

Имеется точное свидетельство о том, что речь идет здесь о трагической разделенности армянского народа¹. Но только ли об этом? Здесь также и мысли о дисгармонии жизни, и внутреннее смятение и беспокойство. Абстрактные, как музыка, и вдохновенные стихи, эмоциональная насыщенность которых порождена не одним явлением. Это и есть то настоящее выражение поэтической сущности Туманяна, которое имеет не одну и не две психологические опорные точки. Здесь переплетаются и думы, порожденные загадочной судьбой его народа, и мысли о суете земной и собственные переживания

¹ См. Ав. Исаакян, Сочинения, 1921, стр. 22 (на арм. яз.).

поэта. Сказывается и темперамент поэта-монументалиста, его нежелание иметь дело с частностями и деталями; дается лишь одно событие, один образ и всё—во имя выпуклости этого образа—бескрайнего неба и двух черных туч. С поэтом говорит трудная судьба его народа, ассоциируясь с наиболее ярким явлением, виденным им в горах—с образом гонимых ветром туч. Две тучи—и насильно разделенный на две части, заблудившийся в темных лабиринтах истории народ.

«Две черные тучки», так же, как и «В армянских горах» и «Армянское горе» нельзя уложить в рамки «национальных мотивов». Они являются результатом удаления от локального решения темы и перехода к широким мысленным обобщениям, а это не что иное, как преодоление традиций его ближайшего предшественника—Р. Патканяна. Такова единственно возможная логика развития вообще и поэзии в частности. Без подобного преодоления Туманян был бы лишь повторением своих предшественников, благодаря же этому, в конце 90-х гг. возникает иное мироощущение, совершенно иная поэтика.

Итак, от традиционных «национальных мотивов» до широкого раскрытия патриотической темы, а отсюда уже великая идея свободы—свободы от всяких пут, будь то национальное или социальное угнетение, предрассудки или духовное убожество и ограниченность мысли.

Поэтическому взлету предшествует взлет мысли. Этот процесс развития мышления и поэтической сущности и отрывает Туманяна от его далеких и близких предшественников и ставит в один ряд с крупнейшими художниками времени, открывая путь его большим замыслам.

Другая задача, поднятая в главе «До конца века», относится к развитию сюжетного мышления Туманяна.

«Туманян внес в нашу поэзию действие»¹, заметил Аршак Чобанян.

Действительно, развитие сюжетного мышления в армянской поэзии связано с именем Туманяна. Уже в первое десятилетие своего творчества он был автором многочисленных сюжетных стихотворений, легенд и поэм, хотя и вечно пребывал в беспокойных поисках. В этот же период ясно видны

¹ «Арег», Париж, 1923, № 3.

следы того поэтического борения, которое в конце концов привело его к художественной гармонии. Однако надо было преодолеть не только традиционные романтические представления, этнографические и диалектные признаки, но и сковывающий ход изложения описательный и объяснительный элементы. В первых предварительных опытах его больших полотен имеются специальное описание среды, разъяснение обстоятельств действия, даже подробные этнографические сведения, а действия героев сопровождаются авторским комментарием.

В этой главе диссертационной работы показан процесс кристаллизации реализма Туманяна. Существенной особенностью его было достижение поэтом такого качества повествования, при котором герои оказываются свободными в выборе поступков и слов, свободными от авторской опеки, действуют так, как действовали бы в аналогичной жизненной ситуации. Абсолютная достоверность становится неотъемлемым свойством реализма Туманяна. Это, по сути дела, победа принципов реалистического искусства в творчестве Туманяна, если иметь в виду, что одним из начал этого искусства является самовыражение героя (в отличие от свойственного романтизму авторского выражения).

Туманян постепенно овладевает этим искусством, представляя своим героям свободу поведения, создавая такую гармонию между действием сюжетов и элементами описания, что трудно заметить, где кончается одно и начинается другое. И если еще до конца столетия Туманян сумел оставить свидетельства овладения этим искусством (из поэм—«Стенания», в прозе—«Гикор», в обработке легенд—«Проклятая невестка», «Погос-Петрос» и др.), то произведения начала столетия были высшим и совершенным выражением этого искусства.

2

Крупные поэтические полотна свои («Ануш», «Лореци Сакко», «Взятие Тмкаберда», «Давид Сасунский», «Парвана») Туманян написал до 1903 г. Именно эти произведения, как наивысшие выражения поэтического мира Туманяна, сразу прославили его. С этого времени всеобщим становится

мнение, что Туманян—одно из крупнейших явлений армянской поэзии.

Вторая глава диссертации («В начале века», 1900—1903) в основном посвящена оценке и разбору этих псэм.

В армянской литературе едва ли найдутся произведения, нашедшие более высокую оценку (вспомним Исаакяна—они «составляют немеркнущую славу нашей литературы и сияющую вершину ее, дальше которой не доходил наш полет») ¹. Они давно заняли прочное место в учебниках и хрестоматиях армянской литературы, неоднократно переводились на иностранные языки и заслужили высокую оценку в критике других народов.

Мы не задавались целью пересмотреть эти оценки или же повторять уже сказанное.

Рассмотреть крупные поэтические полотна Туманяна в их взаимосвязях как проявление одного и того же мироощущения и поэтического мира, показать внутреннее единство их, а также связь с его временем и традициями армянского художественного мышления, наконец, исследовать их под иным углом зрения—для обнаружения связи с нашим временем—вот задачи, которые возникли при анализе этих псэм. Для каждой из них в диссертации выделен отдельный раздел: «Первый опыт крупного полотна», «Цена ужаса», «К вечности», «Воссозданный шедевр», «Утраченные иллюзии», «Восторги поэта», «Горе поэта» и «Сказание о крепости Тмук».

Перечисленные выше вопросы подняты в этих разделах, но всего полнее они выражены в разделе, посвященном шедевр Туманяна—поэме «Ануш» («Воссозданный шедевр»).

Ни одна из псэм Туманяна не получила столь широкого признания, как «Ануш». Оценки слишком многочисленны. Однако более всего в них подчеркивается познавательное значение поэмы. Валерий Брюсов также отмечал, что «Для читателей другого народа знакомство с поэмами Туманяна (например, с его «Ануш») даст больше в познании современной Армении и ее жизни, чем могли бы дать толстые тома специ-

¹ Ав. Исаакян, Сочинения, 1959, стр. 170 (на арм. яз.).

альных исследований»¹. Вполне верная мысль. Такое подчеркивание **познавательного значения** поэмы не вызвало бы возражений, если бы не считалось самым существенным, первичным. Подобные мнения в итоге становятся односторонностью, подчеркивание которой уже ведет к ошибке.

Конечно, познавательное значение «Ануш» не вызывает сомнений, но если бы это было решающим, главным, то едва ли поэма не исчерпала бы себя после первого же внимательного чтения. Мы вновь и вновь перечитываем его отнюдь не с целью знакомиться с бытом и нравами армянской патриархальной деревни, так же, как читаем «Евгения Онегина» не для того, чтобы знакомиться с русской жизнью первого десятилетия XIX века (хотя и, по выражению Белинского, это «энциклопедия русской жизни»), а «Макбета» — чтобы знать о преступлениях шотландского короля (тем более, что исторический Макбет не похож на шекспировского).

Очерк Туманяна «В Борчалу» дает гораздо большее представление о среде, в которой он вырос, нежели поэма «Стенания». Однако это ничего не говорит в пользу первого произведения.

История искусства свидетельствует о том, что эстетический интерес к тем произведениям, значение которых главным образом познавательное, понижается соответственно скорости, с которой данная действительность удаляется, отчуждается от нас. Об этом догадывался Туманян, идущий от 1890 к 1902 г. Поэт, воссоздающий поэму, написанную в 1890 г., самым беспощадным образом устранял из нее познавательные, исторические, географические, этнографические сведения, которыми насыщен первый ее вариант. Туманян начала века не тревожит более могилы предков только лишь для того, чтобы ознакомить читателей со славной историей страны и отметить при этом, что теперь осталась лишь «тусклая тень обычаев предков». Его не занимают также ни конкретная географическая среда, ни этнографические детали обычаев.

Таким образом, при обработке «Ануш» поэт преодолел именно те ее особенности, которые так часто, наряду с подчеркиванием отрицательно-критического отношения поэта к на-

¹ «Поэзия Армении», 1916, М., стр. 78.

триархальным нравам, считались главными ее достоинствами. Поэт смягчил, сделал почти незаметным и упомянутое выше «критическое отношение». В данной части монографии утверждается мысль, что в отличие от прочих поэм 1890 г. («Лореци Сако», «Маро»), поэма «Ануш» была не переработана, а создана заново, ибо это—новая поэма не только в смысле совершенства исполнения (подобно упомянутым выше поэмам), но и по мысли и идее, хотя в чисто сюжетном отношении разница между вариантами незначительна.

Чем это было продиктовано? Во-первых, теми идейно-философскими задачами, из которых поэт исходил при переработке поэмы. О стоящей перед поэтом в 1890 г. цели ясно говорится в тексте: «Как живут в твоей любимой стране?». Ни этого вопроса, ни предполагаемого на него ответа не существует в варианте 1902 г. Эта сторона подчиняется (не исключается, а подчиняется) более сложной проблеме, которую решал Туманян при воссоздании «Ануш», а именно—поэтическому осмыслению бытия. Во-вторых, причинами эстетического порядка, то есть развитием художественного, вернее драматического мышления поэта.

Обратимся к свидетельству самого Туманяна. «Шекспир всегда оставался моим наиболее любимым поэтом,—говорил он.—И хотя я еще не написал ни одной драмы, последняя является моим любимым поэтическим жанром, и мне кажется, что имею призвание драматурга. Быть может, это иллюзия. Шекспир околдовал меня так» (т. V, 232). Эти строки написаны поэтом в 1902 г., в период создания либо завершения его главных поэм. И позже, с непонятной на первый взгляд настойчивостью он продолжает называть себя драматургом: «Драма—вот мое призвание». Когда его спросили, почему он так строго критикует драматические произведения, будучи поэтом, а не драматургом, Туманян убежденно отвечал: «Я не написал ни одной драмы, но я драматург»¹.

Шутка гения или это на самом деле так? Возможно, впервые в туманияноведении нами сделана попытка выяснить этот вопрос. Она привела нас к следующему заключению. Даже

¹ Н. Туманян, Ов. Туманян о театре, «Хорурданн арвест», 1939, № 1 (на арм. яз.).

если исключить написанные и не сохранившиеся по свидетельству поэта С. Городецкого¹ драмы Туманяна, а также оставшиеся фрагменты (в которых автор обнаруживает качества подлинного драматурга), то достаточно одних лишь его поэм, чтобы убедиться, что Туманян был вправе называть себя драматургом в том понимании, в котором Ромэн Роллан выразился о Л. Толстом: «Чувствуется, что драматическая форма властвует... над его художественной мыслью. «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцера соната» — это две психологические драмы, сжатые и сгущенные»².

Подобному (косвенному) пониманию драматического подчиняются и поэмы Туманяна «Лореци Сако», «Взятие Тмкаберда», «Давид Сасунский», «Ануш». Совсем не случайно, что по ним созданы музыкальные драмы и драматические спектакли.

В самом деле, имеется немало прозаических и стихотворных произведений, которые являются драмами, не будучи пьесами по форме, так же, как есть пьесы, не являющиеся драмами, ибо лишены драматического содержания. Именно в этом смысле можно сказать, что «отмеченный» жанр упомянутых поэм Туманяна — это поэма, а «неотмеченный» — драма.

Это гораздо более существенный вопрос, чем может показаться на первый взгляд, ибо без него невозможно познать творческую стихию Туманяна.

Здесь не простое желание поэта сообщить своим произведениям драматические качества, поэт только так мог выразить свое отношение к жизни, собственное восприятие действительности, которое по существу было драматичным.

Обычно говорят о гармонии формы и содержания того или иного произведения. Можно расширить это понятие и говорить и о гармонии между миропониманием писателя и средствами выражения его.

Если верно то, что всякий крупный художник «является носителем личной, подчас безупречно замаскированной проб-

¹ С. Городецкий, «Ованес Туманян. Лирический портрет», сб. «Дружба», кн. 2, Ереван, 1960; стр. 213 (на арм. яз.).

² Ромэн Роллан, Сочинения, изд. «Время», т. 14, стр. 279.

лемы, чье сложное звено он развивает в ходе своего творческого пути»¹, то Ованес Туманян был носителем проблемы гонений и противоборства, глубоко родственной его времени, исторической судьбе армянского народа и самой натуре поэта. (Проблема эта одновременно и глубоко драматична по своей сущности).

«Удивительно,—писал Дереник Демирчян,—что у Туманяна весьма настойчиво повторяется в числе прочих тем следующий лейтмотив: некий странник, гонимый путник стремится «домой», «к местам родным», преследуемый же на родине—«в неизвестный край», к «божественному востоку—родине его души». Вся лирика и эпика Туманяна насквозь проникнуты печалью этих **гонений**, и звучит это между его самых разнообразных струн»².

И действительно, пастуха Саро преследует его друг, парней из «Стенания»—власть имущие, Маро—родители («Маро»). Гонимы и проклятая невестка, и Погос и Петрос, и Лореци Сако (герои одноименных произведений), и даже олень, который с свинцом в груди покидает этот никчемный мир («Олень»), и герой «Пастуха гор», и Агаси из «Жизни храбрецов», и народ из «Голубинового скита»—почти все герои Туманяна. Более того—герои переведенных им произведений (Туманян не переводил ничего чуждого своему духовному миру): Чайльд Гарольд, Шильонский узник, Мцыри, Олег...

Идея-тема гонений проникла в мышление Туманяна так же, как и слово «гонения»—в его словарь: «В чем общенародное бедствие армян или, другими словами, какова была судьба армянина—гонения, муки, эмиграция, странничество» (VI, 435); «армянская изгнанническая литература» (IV, 220); «литература странничества и изгнанничества» (IV, 436) и т. д.

Где же в таком случае истоки того яркого оптимизма, тех светлых тонов, в которые окрашено творчество Туманяна? Истоки эти, если развить мысль Д. Демирчяна, заключены в **борении**. Действие порождает противодействие. Отсюда—не-

¹ Л. Леонов, Слово о Толстом, «Литературная газета», 22 ноября 1960 г.

² Д. Демирчян, Собрание соч., т. VIII, 1963, стр. 138—139 (на арм. яз.).

избежность столкновения. Отсюда и драматическое качество, отражающее этот закон жизни.

Судя по поэмам, легендам, рассказам, четверостишиям, публицистике, письмам поэта и многочисленным мемуарам о нем, Туманян воспринимал свою жизнь, жизнь своей среды, прошлое и настоящее армянского народа, более того, весь мир и всю вселенную—как вечное движение, созидание и разрушение, гонения и противоборство. Таким было мировосприятие Туманяна. Говоря языком эстетики—драматическое мировосприятие. В этом и заключается сущность его как драматурга. Незримой осью, вокруг которой вращались жизнь и творчество Туманяна, стали **гонения и противоборство как единое целое**, нерасторжимое жизненное явление. Полнота восприятия жизни со всеми ее противоречиями и столкновениями является основой драматического качества творчества Туманяна. Высшее и наиболее яркое выражение этого—поэма «Ануш», которую можно назвать драматической в той же мере, в какой и лирической.

Древние греки различали три элемента творчества: то-апалгентион—элемент сказа, то-миметикон—элемент изображения и то-драматикон—драматический элемент. В «Ануш» 1902 г. по сравнению с 1890 г. сильно уменьшился элемент сказа и увеличился драматический элемент. В обоих вариантах поэмы отношения прямой речи выражаются пропорцией 1 : 9, в то время как соотношение лирических отступлений—5 : 1.

Столь явное расширение прав диалога и монолога за счет лирических и описательных элементов ведет к доминированию в поэме драматического мышления.

Это—одна из точек зрения, сопутствующих разбору «Ануш».

Первая сцена поэмы—гайное свидание Ануш и Саро. Беспокойное, тревожное свидание. Образ матери и ее волнение придают сцене сильное драматическое звучание. Ануш долго нет и мать в тревоге:

Давненько Ануш кувшин свой взяла,
Спустилась к ручью—и все не пришла...
А тучи сгустились, окутали высь,
В ущелья забились, друг с другом сплелись.

И—страшно!—беды не случилось бы с ней,
Немало ведь бродит недобрых людей...
Эй, дочка, срамница! Что делаешь ты
В овраге одна средь такой темноты;
Глянь—тучи какие, гроза на пути!
Ты что потеряла, не можешь найти?

(Пер. В. Державина)

С одной стороны, юные влюбленные, с другой,—противостоящая им сила—мать. Мы видим лишь конец свидания Ануш и Саро, но и этого достаточно, чтобы почувствовать драматизм их встречи: взаимные упреки, являющиеся выражением любовной тоски и страсти, волнение, вздохи, отдаленное предчувствие надвигающейся беды.

Ива—говорят—
Девушкой была,
Милого ждала,
Милый не пришел.
Стан склонив, как ствол,
Ивой у реки
Сделалась она,
Высохла с тоски...

Вторая песня поэмы (утро праздника «Вознесения») лишь сгущает драматические краски. Ануш выпадает самое печальное предсказание, напрасно утешают ее подруги,—она знает, что не будет ей счастья и судьба ее предопределена.

Тема судьбы всегда была камнем преткновения для критиков поэмы. Многие предпочитали скорее не замечать ее, чем поднимать вопросы фатума и фатализма и связывать Туманяна с этим идеалистическим мировоззрением. Ведь это не что иное, как некое антинаучное представление о взаимоотношениях закономерности и необходимости, причины и следствия.

В монографии данному вопросу дается следующее объяснение. Трудно не заметить фатализма в «Ануш», но было бы наивно не видеть разницы между этим мировосприятием и мировосприятием автора. Так думает народ, говорит Туманян, но не скрывает и своего собственного отношения, хотя и не высказывается об этом прямо, а лишь вплетает свою трактовку в ход изложения. А она ясно показывает, что не рок, а земные страсти движут миром, не предопределение

свыше, а желания и стремления смертного вершат его судьбами.

Да, мысли о роке не покидают героев «Ануш», но их поступки и судьбы—следствие их собственных страстей и взаимоотношений, а не результат вмешательства providения.

Как возникает трагедия? Саро и Моси твердо знают освященный веками обычай: в схватке, которую они затеяли на глазах у односельчан, никто не должен победить, опозорить противника. Сельские удалцы могли померяться силами, но не всенародно; на глазах у зрителей они должны лишь притвориться, что борются. Саро забывает о законе сельской чести. В чем же причина этого? Потому что он видит Ануш и в нем говорит страсть:

И Саро вдруг увидел ее...
В глазах его—мгла, в голове—забытье,
В нем вспыхнуло сердце, забилось сильнее,
Забыл он обычай, и мир, и друзей.

И он повергает на землю своего друга Моси, брата Ануш...

Саро, таким образом, совершает не ошибку рока, а роковую ошибку и, как сказали бы древние греки, трагическую ошибку.

Третья песнь поэмы посвящена драматической коллизии, вызванной поступком Саро. Она построена по тому принципу «Поэтики» Аристотеля, который лежит в основе всей классической драматургии: «Совершенно иное дело, когда губительные страсти властвуют над теми, которых связывает друг с другом любовь». В поэме становятся заклятыми врагами два друга, один из которых любит сестру другого.

Поэт выражает здесь свое понимание чувства и долга, страсти и разума, которое проходит через все его творчество: без волнений и чувств нет жизни, ибо нет без этого полноты ее ощущения. Но безраздельная их власть приносит людям гибель, так как при этом теряется предостерегающая роль долга и разума. На почве этой трактовки объединяются многие произведения Туманяна, даже такие разные, как «Ануш» и «Капля меду»—в обоих люди гибнут из-за потери чувства долга и разума.

Пока еще во время свадьбы Саро не заметил Ануш, он—человек долга и разума, но стоило ему увидеть ее, как он уже подпал под влияние чувства и страсти. Беду можно было предотвратить, подчинись он не сердцу, а разуму. Но вызов уже брошен, и нет обратного пути. Мгновенно сгорели все мосты, ведущие назад. И это произошло не по велению судьбы, а под влиянием одного лишь чувства.

Моси опозорен, он стал объектом насмешек для всех («Посмешищем будешь для всех навсегда... Умри! Ведь такого стыда не снести! Сиди со старухами прялку крути!..»). Ему остается лишь одно—отомстить. Это веление не одних лишь его низменных страстей. Это—моральный императив обычаев его среды. Не отомстив, он навсегда превратится в предмет насмешек и презрения односельчан, более того, не избегнут бесчестия и его потомки.

Саро положил на лопатки друга и вкусил краткие мгновенья восторга. Потребовалось очень мало времени для того, чтобы он протрезвел и понял, как много им брошено на чашу весов ради минутного удовольствия,—любовь, счастье, жизнь.

Во имя любви он похищает Ануш. Не могло быть ничего более усугубляющего чувство мести Моси. Взяв ружье, он преследует бесчестного друга. И Саро становится изгнанником, скитающимся по горам:

И бродит Саро по горам родным,
Как загнанный зверь, из оврага в овраг.
И рок впереди, и пуля за ним.
Луга ему—ад, а друг ему—враг.

Изгнанник во всем творчестве Туманяна—это носитель правды, нравственное право и превосходство всегда на его стороне. Но ведь Саро виновен, он нарушил законы сельской чести, его моральные нормы. В том-то и дело, что трагический герой сам является носителем первопричины собственной гибели. И, кроме того, моральное превосходство Саро в том, что он любит и что вместе с собой губит Ануш и, наконец, что вина его невелика в сравнении с вызванной против него ненавистью. Во всяком случае это не та вина, которую искупают кровью и за которую расплачиваются жизнью. Если не забывать и того, что последствия жестоких обычаев и традици-

онных предрассудков переносит не он, а его противник, то становится более понятным право Саро быть трагическим и гонимым героем.

Устроив засаду, Моси убивает Саро, совершая акт мести. Туманян не оправдывает его.

В нравственной оценке человеческого поведения Туманян и в «Ануш» верен своим принципам. Вот как он описывает Моси после убийства:

И вот показался убийца из мглы
Ушелся. Шаги неверны, тяжелы.
Идет... Все черты его искажены,
Глаза выраженьем ужасным полны,
И—страшный, медлительный—к двери своей
Прошел он, не глядя на лица людей;
Повесил на столб волосатой рукой
Ружье свое, схожее с черной змеей.

Не каждый, кто совершает убийство, является убийцей. Убить человека и быть убийцей—не одно и то же. Второе—осуждающая характеристика, применяемая в отношении того, кто не имеет морального права и оправдания своему поступку.

И когда Туманян клеймит Моси словом «убийца», он тем самым осуждает героя жестоких предрассудков. Покорный им, он был обязан отомстить, иначе не смог бы смело смотреть в глаза людям. Но он не может смотреть им в глаза и после совершения акта мести.

Моси, безусловно, считает себя вполне правым перед общественным мнением, игитской нормой, однако поэт не признает никакого права убийства, и не считает правым ни его, ни тот обычай-предрассудок, носителем которого является брат Ануш. Более того, поэт показывает, что и самому Моси не доставляет радости его поступок. Убийца теряет человеческий облик, это уже не прежний пастух Моси («Шаги неверны, тяжелы»; «Все черты его искажены»; «Глаза выраженьем ужасным полны»).

Преследуемый несчастен, но несчастен и преследователь. Ибо оба они противны разумному и естественному, оба нарушают гармонию бытия. Такова туманяновская концепция жизни.

Если такова концепция жизни Туманяна, то образ Ануш—это идеал поэта, воплощение его высоких представлений о человеке.

«Нашей жизни нехватает возвышенных понятий и поэзии, придающих человеку божественность, внушающих ему высокие идеи и стремления» (V, 149),—писал Туманян. Самым благородным из этих «возвышенных понятий» была любовь, испытывавшая на себе разрушительное действие буржуазных отношений. Повсюду на смену героической любви XVII века пришла любовь по расчету, как буржуазная сделка¹,—писал Эмиль Золя, творчество которого явилось подтверждением этого. Г. Сундукян своими пьесами показал, что и Закавказье не составляет исключения. Но Туманяна не занимала уже решенная задача разоблачения «любви по расчету».

«Ануш»—это столкновение любви и ненависти, где оба чувства не знают границ. Ненависть противна жизни, ее красоте. Любовь утверждает жизнь, любовь это жизнь в ее самых прекрасных проявлениях. А любовь Ануш и Саро—это жизнь и в ее героических проявлениях. Героическое начало обнаруживается не столько в действиях Саро—влюбленного мужчины, обладающего силой и правами, сколько Ануш—влюбленной женщины, не обладающей ни силой, ни правом. Она отрекается от брата, забывает родных, оставляет все во имя любви. Любовь—ее единственное право, единственная сила, и единственная вина.

Ануш не колеблется совершить этот «грех», завладеть предоставленным ей самой природой правом, самым большим человеческим и самым осуждаемым для женщины правом. Иначе говоря, завоевать себе свободу. Сознает Ануш это или нет—она отстаивает свою независимость. Она величественна в своей свободной, героической любви. Поэт с восхищением смотрит на свою героиню, хотя, верный своим художественным принципам, не восхваляет и не осуждает ни одного из героев.

Поэт, некогда с презрением говоривший о расчетливом отношении к любви, о «скрытом, разумном, рассудочном политике—армянке», «которую ничто не способно окрылить—

¹ Э. Золя, Избранные произведения, М., 1953, стр. 637.

даже любовь» (VI, 87), конечно, должен был восторгаться Ануш.

Любовь, этот величайший из даров природы, высшее таинство жизни, не должна смиряться перед осторожным разумом, так как это унижает человека. Любось тоже некое право, которое нередко приходится добывать силой, не оглядываясь назад, позабыв об опасности и предрассудках. Еще больше душевных сил требует она от «слабой» стороны—женщины. Вот почему наибольшее героичество в любви проявляют женщины, изображаемые в искусстве как героини. Героини не в литературном, а в прямом смысле слова.

Вот Дездемона, дочь венецианского патриция, покинувшая с мавром отчий дом и не устранившаяся отцовского проклятия. Джульетта, нарушившая наказ своего рода и полюбившая невольного убийцу своего брата.

Ануш в этом смысле—самая яркая героиня в армянской литературе; ее не остановили ни страх перед братом, ни гнев отца, ни общественное мнение, ни угрожавшая ей опасность. Образ Ануш, отстаивающей свое право любви, перекликается с шекспировскими героинями, так же, как Туманян своими взглядами на свободу любви—с самым дорогим ему писателем—Шекспиром.

Образ Ануш, будучи типично армянским явлением, оказывается в сфере лучших женских образов мировой литературы.

Это смелое дитя природы может с состраданием смотреть на своих сестер, изображенных в армянской литературе, скажем, на Сусан («Намус» Ширванзаде), которая не находит в себе силы нарушать волю родных, отстоять свое счастье. А Анани (героиня драмы Сундукяна «Еще одна жертва»), эту бледную дочь цивилизации, которая боялась угроз своей матери больше, чем Ануш—холодного блеска кинжала брата, и покорно стала **еще одной жертвой**—ее Ануш пожалела бы. Жалела бы и недоумевала, если бы только смогла понять, как может любовь стать предметом купли и продажи, а любящая—быть столь трусливой. Ануш добровольно не сделалась бы «еще одной жертвой». Но как истинная героиня, она не видит в своем поведении ничего необычного и поступает так,

как диктует ей сердце—отстаивает свою любовь, которая ей дороже жизни. Она не отступила—и вот трагедия неизбежна. Итак, Моси отомстил, беспокойная любовь Ануш и Саро кончилась убийством героя.

Действие драмы завершает пятая песня «Ануш». Но если произведение исчерпало свое действие как драматическая структура (ибо не осталось требующих раскрытия взаимоотношений), то как поэтическая ткань оно еще нуждается в продолжении: еще жива главная героиня и не завершена жизненная философия, лежащая в основе поэмы. Именно поэтому «Ануш» не драма в стихах, а лирико-драматическая поэма. И лишь последняя, шестая песня дает художественное право назвать всю поэму именем ее героини.

... Снова весна с ее яркими красками, радостное пробуждение природы точно так же, как это было в начале поэмы. Время совершило еще один оборот. Покинутая всеми, потерявшая рассудок Ануш бродит по горам. Ей слышатся слова утешения:

Красавица, что плачешь ты,
Тоскуешь ты с чем?
И для кого ты рвешь цветы
В ущельях день за днем?
Ты плачешь—роз весенних ждешь?
Для роз настанет май!..
Иль ты о милом слезы льешь?
Ушел он в дальний край..
Его из плена—никакой
Мольбой не воротить!..
Зачем напрасных слез рекой
Огонь очей гасить?
Могильный холм его поллет,
Оплачет дождь весной.
Тебя ж другой любимый ждет.
Таков закон земной.

Но хотя и таков закон жизни, трудно человеку примириться с ним. Чем больше потеря, тем труднее с ней свыкнуться. Потеря для Ануш очень велика. Есть бедствия, которые слабые характеры переносят лучше, чем сильные. Будь Джульетта слабохарактерной, она не покончила бы с собой, увидев мертвого Ромео. Человек, любящий не слишком сильно, смог бы перенести подобное горе. Ануш не вынесла. Мир—

ничто для нее, если нет в нем Саро. Она может лишь сказать прохожему: «Благодарю, прохожий-брат! Иди! Ты встретишь яр... А мне?—лишь слезы мне даны, и плакать я должна». Ей непонятно, как внезапно «Опустела жизнь!.. Страшно опустел, изменился мир!.. Мир осиротел!..».

В поэме, где так много моментов, вызывающих восхищение, более всего поражает искусство перевоплощения поэта, которое мы видим в образе Ануш. Автор видит мир глазами своей героини, живет ее чувствами. Поэт, наделивший героев своим духовным богатством, больше всего приносил его в дар Ануш. Он изображает потерявшую разум девушку, но в ее видениях (исключая лишь картину свадьбы без жениха и невесты) нет ничего болезненного. Грезы осужденной героини прекрасны и естественны, как и прежде, до рокового происшествия на свадьбе.

Сжался, удалец,
Воротись скорей!
Долго ль ждать тебя
Любящей твоей?..
Ждать не заставляй,
Долго я ждала.
Много без тебя
Слез я пролила.

Радостные песни—в безутешном горе, восторженно-любовные слова в устах безумной влюбленной создают столь разительный контраст с положением героини, что звучат потрясающе, трагично.

Изображение душевного состояния обезумевшей Ануш как торжество здоровых, светлых чувств—это прежде всего признак безукоризненного художественного вкуса, и уже потом—поэтическое открытие.

Столь же тонко поэт намекает на то, что Ануш нашла смерть в мутных водах Дебета. Река поглощает девушку и оплакивает влюбленных:

Вуш—милым твоим глазам.
Любви твоей жалко нам!..
Вуш-вуш, Саро, храбрец-пастух!..
Вуш—милым твоим горам.

Это плач природы, ее величественный реквием.

Последняя строфа поэмы не имеет ничего общего с самим действием ее. Та же ночь накануне праздника Вознесения, знакомая нам по Прологу. Здесь сходятся оба конца изложения и охватывают все содержание: и звездную чудесную ночь Вознесения, тот «счастливый миг», когда звезды двух влюбленных, не нашедших в этом мире свое счастье, летят навстречу друг другу и встречаются «высоко над землей».

«Ануш» — это утверждение вечной, постоянно обновляющейся жизни, это великая жизненная правда: гонения и противоборство, любовь и ненависть, горе и ликование, месть и злоба, природа и люди с их страстями и желаниями возникают и исчезают для того, чтобы вновь возникнуть и исчезнуть. Все та же мысль о вечности, о мимолетности жизни, которая пронизывает все его творчество: «Сегодня пройдет и станет вчера» (поэма «К вечности», 1894); «Мы в жизни гости все. Со дня рождения мы бредем по суетной стезе» («Взятие Тмкаберда», 1902); «Ничто не вечно на земле» (легенда с тем же названием, 1908); «Родник течет и протечет, помедлит жаждающий, пройдет»; «По миру всежаждущей путницей бродит душа» (Четверостишия, 1922); «И спроси ты у смерти, коль ее и тебе будет встретить дано: сколько, сколько людских поколений промелькнут, словно тени, за прощание звездное только одно?». («Прощание Сириуса», 1922).

Такими размышлениями о жизни и смерти, о бытии и небытии насыщено все творчество Туманяна. Думы эти нашли отражение уже в шедеврах 1902 г.: «Лореци Сако», «К вечности», «Парвана», «Давид Сасунский», «Взятие Тмкаберда», «Ануш».

Параллельно с разбором «Ануш» и других поэм в данной главе диссертации исследуется ряд задач, связанных с мастерством Туманяна.

Первая из них — искусство художественной сжатости. Так, во «Взятии Тмкаберда» поэт лишь намекает на внутреннюю борьбу героини перед изменой, на ее сомнения и колебания, не прослеживая шаг за шагом ее переживаний. Верный своим эстетическим взглядам, он пропускает несколько звеньев, безошибочно полагаясь на воображение читателя. То, о чем не говорится, продолжается по инерции сказанного в мыслях

читателя. И всегда с нужной поэту эмоциональной силой и направленностью. Отсутствие у Туманяна предполагаемого изложения напоминает отсутствие кладки в архитектурных сооружениях, называемых аркой. Сюжетные перерывы, подобно арке, украшающей сооружение, придают всему изложению красоту. Оба имеют как эстетическое, так и целевое назначение. Продолжая параллель с архитектурой, можно сказать, что повествование Туманяна не имеет «глухих стен». Оно дышит свободно, легко, глубоко, потому что имеет и арки, и окна, и ниши, и орнаменты—все это в гармоничной пропорции и внутреннем согласии. Оно строго и сдержано в средствах, и уж особенно в использовании орнамента.

Другой «секрет» художественной сжатости заключается в том, что Туманян одновременно ставит и решает несколько художественно-психологических задач, чем и объясняется то богатство чувств и мыслей, которое заключено в восьмистах строках «Ануш» и четырехстах трех строках «Взятия Тмкаберда».

В поэмах Туманяна ничего специально не описывается, каждое слово персонажа выявляет и внутренний мир, и среду, так что отпадает необходимость в описании. Единое сплетение описания и раскрытия, при котором трудно заметить, где кончается одно и начинается другое—вот существенный стилиевой признак поэм Туманяна. При этом, если речи персонажей содержат и авторское раскрытие, это последнее, в свою очередь, содержит то, что мог думать герой. Когда, например, автор говорит:

Как мог непреклонный Моси потерпеть,
Что неотмщен он, а рядом с сестрой
Вдруг стал под венец бы обидчик Саро.
Смерть лучше, чем в доме такого иметь;

или, когда Моси

И грудь ей готов кинжалом пронзить,
Чтоб с жизнью из сердца вырвать любовь,—

то здесь трудно различить, что принадлежит автору, а что—персонажу. Так мог сказать любой крестьянин, взявшийся помирить кровных врагов, мог сказать и сам Моси.

То, что Туманян ни в одной из своих поэм, в том числе и в «Ануш», не давал специального описания персонажей, часто

приводило к превратным толкованиям. Высказывалось мнение, что поэта не интересовала «индивидуальная психология» его героев¹. Такие выражения, как «Эй, девушка гор, Красавица гор, Смуглая красавица, черная коса!», «Эй, полночь-глаза! Эй, море-глаза!» принимали за признаки внешнего описания героев². Однако едва ли можно принять это за описание внешности героини. Вполне возможно, что Ануш вовсе не была смуглой, с черными косами и т. п., и тем не менее Саро должен был так говорить, потому что эпитеты эти выражают народные, национальные представления об идеале женской красоты. Это всего лишь проявление эмоционального отношения действующих лиц.

Фактически, Ануш и Саро в поэме не описаны. Откуда же, в таком случае, то чувство «абсолютной» достоверности, которое внушают эти образы? Мы видим любое движение Ануш и тогда, когда она идет за водой, и при ее возвращении с тайного свидания, слышим тончайшие модуляции ее голоса, выражающего горе или радость, восторг или отчаяние. К чему специальные описания, если мы видим и слышим героев так же, как действующих лиц драматического произведения, в котором обычно отсутствует авторское описание? Туманян в поэмах следует драматургическому принципу прямого описания героев и тому эстетическому закону, согласно которому важно не описание образа, а оставляемое им воздействие. (Мне кажется, говорил как-то Л. Толстой, что описывать человека в прямом смысле этого слова нельзя, но можно описать, как он воздействовал на меня).

Имеется и другая причина достоверности образов Ануш и Саро. Отказываясь перегружать главных героев характерными чертами, поэт рисует весьма точными, яркими штрихами некоторых второстепенных персонажей, которые дают исчерпывающее представление об окружающей героев среде (старухи, предсказывающие с помощью ячменя, старик, рассказывающий о влюбленных беглецах). Эти образы и их обрамление составляют «второй план» повествования, благодаря которому оно приобретает объемность и глубину—то,

¹ См. Альманах «Гарун», Москва, 1912 (на арм. яз.).

² См. Эд. Джрбашян, Поэмы Туманяна, Ереван, 1964 (на арм. яз.).

что называется **третьим измерением**. Они-то и сообщают глубокую достоверность и осязаемую конкретность всей поэме и ее главным героям, цельность и обобщенность образов которых поэт не хочет измельчить выписыванием отдельных деталей.

3

В третьей главе монографии («До конца», 1904—1923) прослеживается дальнейшее развитие творчества Туманяна, все взлеты и падения которого обусловлены его временем.

Хронология свидетельствует, что 1904—1907 гг. были наименее плодотворными годами поэта. Небывалый подъем первых лет начала века сменяется длительным спадом, который не кажется странным, если иметь в виду два обстоятельства. Подъем в какой-то мере истощил творческие запасы поэта, потребовалось некоторое время для новых накоплений. К тому же Туманян целиком отдался в эти годы общественной деятельности.

За три года—всего лишь «Братец-барашек», «Лиса» и несколько переводов. Но, начиная с 1907 г., как из рога изобилия посыпятся сказки и детские произведения. Это один из тех редких счастливых периодов в жизни Туманяна, о которых он с такой тоской вспомнит впоследствии. Правда, «абастуманская осень» (осень «Ануш», «Парваны», «Взятия Тмкаберда») больше не повторилась, но после этого наиболее плодотворными для него были 1907 г. и последующие несколько лет. Эта волна вдохновения вплотную подвела его к 1914 г. Творческий взлет не был приостановлен даже арестами—1909 и 1911 гг., петербургским судебным процессом 1912 г.

Первая мировая война, разразившаяся в 1914 г., и ужасная резня 1915 г.—уничтожение полутора миллионов армян в Западной Армении (Турция)—в корне изменили жизнь и деятельность Туманяна. Все отошло на второй план, уступив место поэту-патриоту и общественному деятелю (сборник стихотворений «С родиной» и публицистика).

Война еще продолжалась, когда в 1917 г. вспыхнула Февральская, а затем и Октябрьская революция. В Закавказье начались еще более тяжелые времена, пока революция

не победила и здесь. Туманян, всегда «с родиной», продолжал свою благородную общественную деятельность; однако поэт и теперь постоянно стремится к поэтическому осмыслению жизни, к беседе с «вечной материей, бесконечностью, со звездами» (четверостишия). И в раздумьях своих, «Прощанием Сириуса» (июнь 1922 г.) — поэт прощается с литературой, а затем и с жизнью.



Туманян — вечный спутник армянского читателя, с раннего детства и до старости. Для детей он писал много, однако невозможно, а может быть и нет необходимости обособлять его произведения для детей.

Легко, конечно, сказать, что к ним не относятся четверостишия, так же, как «Маленький пахарь» не относится к произведениям для взрослых. Но по мере перехода от полюсов к сердцевине, задача усложняется и выясняется, сколь трудно проложение такого водораздела в творчестве Туманяна. А может и не нужно выяснять, для кого написаны «Гикор», «Орел и дуб», «Ахмат», «Шах и разносчик», «Капля меду», «Храбрый Назар», «Великан», «Иллюзия», «Мой друг Несо», «Сверчок», «Олень»? Эти произведения настолько сходны по стилю, мироощущению, отношению к жизни, общественным и нравственным критериям, что трудно сказать, где начинаются произведения для детей, а где — для взрослых. В этом, вероятно, и скрыта причина того, что Туманян не был ни детским писателем, хотя и писал детскую литературу, ни крестьянским писателем, хотя и описывал сельскую жизнь.

Поэт дарил детям свою полноту ощущения природы. И поскольку это были ощущения великой и необыкновенной личности — слово его также было великим и необычным. Благодаря этому, вызываемые его произведениями чувства больше, чем просто любовь к природе. Они пробуждают в детях живое, трепетное восприятие окружающего мира, ибо то, что описывает поэт, живет и дышит, движется согласно тому закону вечного движения, которому подчиняется все его творчество. С детьми и юношеством поэт также говорит о борьбе добра

и зла, о справедливости и бесправии, о красоте и поэзии бытия. Можно наблюдать некую закономерность в произведениях, написанных для малышей («Воробушек», «Бесхвостая лиса», «Козленок», «Братец-барашек») — злого начала либо нет совсем, либо оно легко побеждается добрым. В произведениях, предназначенных для более старшего возраста («Конец зла», «Безрукая девушка»), зло бывает сильным, но также неизменно побеждается добром. В произведениях же для взрослых Туманян изображает иные, далеко не утешительные взаимоотношения между добром и злом, светом и тенью.

Если тема гонений и борьбы была стержневой в творчестве Туманяна, то те же мотивы звучат и в этих произведениях, снова утверждавших, что насилие и преследования являются нарушением жизненной гармонии. К 1908 г. относится «Великан», где в необычном для его творчества стиле свифтовской фантастики выражена мысль об относительности силы и насилия.

... Во владениях легендарно богатого и сильного князя появился великан. Море ему по колено, голова упирается в небо. Угрозы слуг князя на него не действуют. Владыка возмущен:

Я знаменитей всех,
Я всех сильнее!

—говорит князь.

Идея легенды — в отрицании этой мысли и в утверждении обратного — великан побеждает князя и с горстью его войска в кармане возвращается домой.

Мать великана, добрая женщина, преисполняется жалости к пленным:

Сынок, не надо пленников страшать!
Они в твоих руках дрожат, бедняги.
Ах, милый, боли им не причини.
В тебе так много силы и отваги!
Ты не терзай их — пусть живут они!

Ведь родились они под солнцем тоже,
Дыханья божьи,
Эти существа.
Им дорог, как тебе, и день погожий,
И небо, и весенняя трава.

Хоть пленники твои малы безмерно—
Им хочется дышать и жить, наверно!

Умеют все страдать и наслаждаться,
Один—сильнее, а другой—слабей...
Не надобно гордыней упиваться:
Мол, я непобедимей всех людей—

Всегда сильнее сильного найдется,
А смерть, сынок, могущественней всех...

(Пер. Дм. Голубкова)

Здесь опровержение уверенности князя в его непобедимости и утверждение мысли о том, что **сила—это не право. Сила и право**—разные понятия. Туманян на стороне матери—воплощении опыта и мудрости, так же, как в «Давиде Сасунском»,—на стороне старика-воина, в «Стенаниях»—старика, в «Пари»—старого курда и матери пастуха-армянина. Их устами поэт выражает свое моральное кредо, ибо оно неотделимо от народной мудрости и морали. «Всегда сильнее сильного найдется, а смерть могущественней всех»,

Насилие—вот источник всех зол, в насилии видит поэт и причину пережитой им величайшей трагедии—трагедии его родины. Эту мысль утверждает Туманян и в обработке легенд об историческом прошлом армянского народа («Шах и разносчик»), и в художественном воспроизведении современной ему действительности, иначе говоря, художественном обобщении исторического опыта своего народа и собственного жизненного опыта.

Историк XVII века Аракел Даврижеци рассказывает о том, как шах под видом мелкого торговца путешествует по своей стране, чтобы узнать, что о нем говорит народ.

Да будь он проклят во все дни!
Господь от шаха нас храни—
Живи, разносчик, много лет,
Но шаха поминать не след...

—слышит «разносчик» со всех сторон. Но отчего эти же люди прославляли перед шахом его трон? Страх перед тиранином принуждал их к этому:

Мы лгали, братец! Ты ведь свой,
Что нам от тебя таить?
А шах—он хищник, зверь лесной,—
Как сердце перед ним раскрыть?

(Пер. С. Шервинского)

«Пари», «Ахмат», «Постройка железной дороги», написанные на основе жизненного опыта поэта, своей философией уходят в морально-исторический опыт армянского народа.

Пари из турецкого становища, заключив между собой пари, решают истребить все армянское становище. В ночной схватке они терпят поражение. Пастухи-армяне убивают в бою одного из них—курда и, взяв его одежду и оружие, возвращаются домой. Поэт осуждает радость парней устами матери пастуха-убийцы:

Ай, сынок, и у него есть мать...
Ай, сынок, теперь его мать будет ждать...
Ай, сынок, она скажет: мой сын назад не идет...
Ай, сынок, она будет ждать, назад не уйдет...

Здесь ясно видно отношение народа, а также поэта, к случившемуся, к бессмысленной, опасной вражде. Но рассказ на этом не кончается, ибо его смысл не исчерпывается идеей противопоставления злу. Спустя некоторое время появляется отец убитого, чтобы взять оружие и одежду сына. Он оправдывает убийцу: «Пришел кровь его тебе простить. Ты его не на дороге убил, не в его стаде убил, не у него в доме убил...» Старик-курд выражает народное представление о справедливом и несправедливом убийстве. Конечно, убийцу нетрудно оправдать, потому что не он первый напал. Но это не рассеивает печали автора, как и не делает счастливым пастуха-убийцу.

«Пари»—это нарушение гармонии жизни бессмысленной враждой. В том же 1908 г. поэт пишет «Ахмата», где гармония жизни создается мудрой дружбой. «Ахмат»—это как бы анти-тезис «Пари».

В армянской семье долгие годы служит турок-крестьянин. Его так любят в семье, что ребенок (от лица которого ведется повествование) думает, что это его родной дядя. Только когда

вся семья со слезами на глазах провожает Ахмата в его родную деревню, мальчик узнает, кто такой Ахмат. В напутственном слове к Ахмату дед говорит: «Да будет на благо нам твой труд, Ахмат-джан, а тебе наши хлеб и соль. Ты достойный сын своей матери. Не забывай нас. Если бог пошлет удачу, пришли весточку, чтобы порадовать нас; если одолеют невзгоды—сообщи: поможем. Ну, иди, родимый, да пошлет тебе господь добрый путь».

Этот старик, носитель народной истины и справедливости, напоминает Уганеса-бидзу из рассказа «Постройка железной дороги».

Материалом для него послужило строительство Тифлиско-Карской железной дороги.

Однажды, когда у крестьян завязывается спор о железной дороге—пользу она принесет или вред,—один из работавших на постройке дороги рабочих выходит из ущелья и подходит к крестьянам. Он просит продать ему меру муки. «Дочка, принести-ка меру муки, да поверх краев насыпь»,—говорит Уганес-бидза. Пришелец прежде хочет узнать цену и лишь затем подставить мешок. «Ты насыпь сначала, потом цену узнаешь,—если будет дорого, опорожнить нетрудно...» Тот вынужден согласиться, но когда хочет заплатить, Уганес-бидза отказывается от платы: «Ничего, уста (мастер), ничего не надо—это тебе пешкеш (подарок). В наших краях с пришлых людей за хлеб денег не берут, нет такого адата (обычая)». После ухода рабочего подает голос младший брат: «Что же тут хорошего? Кто ни придет—ешь да еще с собой бери. Это уже который по счету приходит. На днях я одному такому целую меру муки дал... К чему это поведет?» На это следует ответ главы дома: «Если придет, еще раз дай».

Означает ли это, что Туманян идеализировал патриархальные нравы армянской деревни, как неоднократно указывалось в критике? Нет, конечно, и да—если считать идеализацией преклонение поэта перед накопленными в веках человеческими ценностями, возможность потери которых наполняет его душу глубоким сожалением.

Наивно было бы полагать, что Туманян мог не оценить их только потому, что они идут издревле. Старик из «Стенаний», старый воин из «Давида Сасунского», мать-армянка и

отец-курд из «Пари», дед из «Постройки железной дороги» создают собирательный образ, олицетворяющий многовековой опыт народа, мудрость и величие народной души.

Сочувствие Туманяна на стороне старшего брата, однако он не был бы реалистом, если бы не отметил того, что будущее за младшим братом, истинным представителем «новых экономических отношений». В момент спора крестьян о преимуществах и недостатках железной дороги раздается паровозный гудок: «У-у-у...—гудел поезд. Впервые ворвался он в наши ущелья».

Спор крестьян разрешает железная дорога, железный вестник новых отношений между людьми и бесповоротного отхода от старой жизни. Этого не знает Уганес-бидза, хранитель старинных обычаев, не знает и младший брат, первый и невольный сторонник и жертва этих новых отношений. Следовательно, здесь не противопоставление двух характеров—щедрого и скупого. Здесь скорее преломление исторических событий в разных характерах.

Такова глубина историзма даже самых небольших положен Туманяна. В этом весь Туманян, со своей трактовкой человеческой сущности: характер, поведение человека даны ему не свыше, а обусловлены условиями его существования. Злыми или добрыми, великодушными или малодушными не рождаются, а становятся. Таков ответ Туманяна на извечный вопрос.

Подобные кардинальные задачи ставит и разрешает Туманян не только в больших, но и в малых полотнах, как, например, в рассказе «Мой друг Несо», иначе трудно было бы понять, почему написанный в 1914 г. рассказ в 1964 г. мог войти в шведскую школьную хрестоматию, заинтересовав людей совсем иной среды¹.

У рассказа автобиографическая основа. Он повествует о талантливом деревенском мальчике, прекрасно рассказывающем сказки, но с годами потерявшем светлые черты характера.

В произведениях Туманяна немало образов людей из на-

¹ «Мой друг Несо», вошедший в шведские школьные учебники, по словам шведского поэта Элопа Свениса, вызвал большой интерес читательских кругов. (Газ. «Ерекоян Ереван», 1964, 8 июня).

рода, вызывающих неприязнь. Лишь с первого взгляда может показаться парадоксальным тот факт, что в одних только светлых красках изображают людей из народа писатели, далекие от народности. Для них важна не жизненная правда, а создание некоего приукрашенного образа, который не коробил бы их вкус и не вызывал беспокойства. Народные писатели, наоборот, не скрывают недостатков, присущих жизни народа и людям из народа. Не случайно именно в полотнах крупных реалистов можно увидеть столько мрачных картин народной жизни. Таким реалистом был Туманян, и если в его творчестве мы встречаем возвышенные, благородные образы, то немало в нем и непривлекательных, даже отталкивающих образов людей из народа. Это неоднократно давало повод, как видно из истории критики его творчества, обвинять Туманяна якобы в предвзятом, несочувственном отношении к народу. Между тем, краеугольным камнем народности Туманяна является верность жизненной правде, которой обусловлены его взгляды на жизнь, широкая трактовка человеческой сущности.



Одним из узловых вопросов третьей главы диссертации является рассмотрение туманяновского смеха, который до сих пор почти не занимал исследователей, но значение которого крайне важно для понимания общественных взглядов писателя, его жизни и человеческой сущности. То, что считал Туманян смешным, что рождало его беззлобно-насмешливый или обличительный смех—в такой же мере помогает раскрытию мировоззрения писателя, как и произведения, относящиеся к печальным сторонам жизни. Смех, постоянный спутник его сорокалетней творческой деятельности, имеет подчеркнуто социальное содержание, которое выражалось тоньше и филиграннее по мере того, как оттачивалось его мастерство.

Туманян 80-х гг. писал немало наивно-критических стихотворений в адрес тупоумных и жадных богачей, будучи под явным влиянием предшественников. В дальнейшем произведения на ту же тему написаны уже иначе и являются главным образом обработками фольклорных материалов («Враль»,

«Хозяин и работник», «Кувшин с золотом», «Непобедимый петух» и т. д.). Жадный и скупой хозяин и находчивый, берущий верх над хозяином слуга,—вот любимая ситуация Туманяна-сказочника. Но есть область, где ирония и смех писателя не знают никаких, даже социальных границ. Это—глупость. Жало сатиры Туманяна добирается до богача и бедняка, угнетателя и угнетенного, победителя и побежденного («Сказка о неудачнике Фаносе», «Глупец», «Смерть Кикоса», «Братец-топор», «Умный и глупый», «Барекендан» и т. д.). Легко заметить, что беды, валящиеся на головы героев этих произведений, проистекают не оттого, что они не думают вовсе, но потому, что думают они по-своему глубоко. Поступки их субъективно оправданы. Скажем, Фанос стравляется в лес за дровами, и по пути размышляет: «Ведь вот подрублю я дерево, а там все равно придется мучиться, поднимать его на телегу. Уж лучше подставить телегу под дерево, чтобы оно, как подрублю его, так в телегу и свалилось».

В результате—сломанная телега, беда, и т. п.

Эти произведения также являются обработками фольклорных материалов, но меньше всего они напоминают сказки—простые происшествия, естественные пропорции и отношения, реальное обоснование причинной связи событий. Люди жнут, пашут, рубят дрова, охотятся, озабочены повседневными делами и во всем этом они обнаруживают свою подлинную, в данном случае, смешную сущность.

Здесь мы видим некий принцип, свойственный всему творчеству Туманяна: с одной стороны, доводить действительное событие до выпуклости и обобщенности, свойственной легенде (как, скажем, «Дядя Хечан»), с другой,—сказку или легенду доводить до ощутимой достоверности («Сказка о неудачнике Фаносе»). Эти два момента, сближаясь, соприкасаются друг с другом, и на этой точке соприкосновения крепнет и приобретает новое качество мастерство писателя.

Основной объект смеха Туманяна—это глупость, и содержание его сатиры не что иное, как «похвала глупости». Здесь можно заметить, что источником высмеиваемой глупости является нарушение естественного соотношения между разумом и чувством, которое может дать как трагический («Лореци Сако»), так и комический эффект («Смерть Кикоса»).

О чем говорится в «Смерти Кикоса»? Отец посылает дочь за водой, та приходит к роднику, смотрит на огромное дерево, растущее над родником, и думает: «Вот выйду я замуж, родится у меня сынок, назовем его Кикосом. Ползет Кикос на это самое дерево, сорвется, головой о камень ударится и умрет...» И начинает плакать, причитать: «Вай, Кикос-джан, вай...».

Сестры приходят по очереди за ней, и каждая, едва услышав о смерти Кикоса, начинает плакать. То же делают мать и отец. Безраздельное властвование чувства и совершенное отсутствие рассудка. И некому спросить—какой Кикос, где Кикос? Смотрят друг на друга и плачут...

Глупость, как безраздельное господство чувства, заразительна—утверждает автор «Смертью Кикоса». «Храбрый Назар» и «Капля меду» идут в этом утверждении еще дальше—глупость становится бедствием, когда она овладевает толпой и принимает массовый характер.

Содержание «Храброго Назара»—это царствование, опирающееся на эпидемию глупости. Отнимите эту опору, найдись кто-нибудь, кто сказал бы—«а король-то голый»—и царство глупости рухнет, как карточный домик. Но к несчастью для народа эта опора, мешающая видеть правду, продолжает существовать, и жив еще страх, не дающий людям говорить то, что они видят.

Пока Назар жил в деревне, в естественных своих условиях, он «славился» лишь как никчемный, трусливый человек и хвостун. Смеясь над его хвастовством, сельский священник пишет на тряпочке слова, подтверждающие его храбрость, не думая о том, что закладывает основы головокружительного успеха своего односельчанина. Будущий царь, соорудив из тряпки и палки нечто вроде флага, пускается в путь.

Это единственная инициатива, которую проявляет герой; остальное происходит стихийно, подчас против его воли. Вот почему Туманян высмеивает не столько героя поневоле, сколько поднимающую его на трон толпу, народ. Узловым моментом этой трактовки является сцена свадьбы, где наиболее полно выявляется тема глупости толпы. Едва Назар появляется на свадьбе, как все пытаются узнать, откуда он прибыл и

кто он. Первые сведения о нем дает сельский поп. Именно он читает надпись на флаге. В протнвоположность остряку-попу, написавшему эти слова, читающий их священник глуп и труслив. Он не видит сидящего рядом с ним жалкого и ничтожного Назара. Слов, написанных на флаге, ему достаточно. Прочитав их, он сообщает, что это

Непобедимый герой—Храбрый Назар
Тысячу бьет за один удар!

Когда глупость и страх поднимают голову, выступает вперед ложь и хвастовство, без которых не обходится ни одно общество. «Ах, да ведь это сам Храбрый Назар! Как он изменился! Сразу-то и не узнать!..»—говорит один, другой рассказывает о его подвигах. Растет клубок лжи. Раздаются, правда, и отрезвляющие голоса, но они тонут в хоре восхвалений. «Почему же он не носит приличного меча, а дрянной железкой опоясался?». Но гибкая и последовательная глупость находит и на это ответ: «В том-то и молодечество, чтобы вот этакон заржавленной железкой раз хватить—тысячу сразить. С хорошим-то мечом всякий воевать горазд». В накаленной атмосфере глупости теряется последний проблеск разума. «И удивленные гости поднялись и выпили за здоровье Храброго Назара».

В любом обществе есть свой оратор, в нем нуждается культ личности. Всеобщий пьяный энтузиазм (немаловажный факт для понимания психологической стороны явления) довершает всегда готовый на лстивые диферамбы художник, из числа тех, кто доводит культ до его кульминации. И глупость находит свое выражение в виршах местного ашуга, столь знакомых, будто звучат они в гораздо более поздние времена:

Орлиный твой всюду прославился нрав,
Ты—края корона, ты—слава из слав...
Да будем мы жертвой тебе одному
Знамени, сабле, коню твоему,
Гриве коня, и хвосту, и уму.

Знакомое явление, знакомая несдержанность... Люди рассеиваются по свету, рассказывая повсюду о неслыханных подвигах и грозном облике Назара.

Народ в смехе своем не щадит никого, и в первую очередь себя. В этой сказке народ высмеял себя, собственные слабости, и Туманян согласен с ним. Ведь сам Назар, это жалкое ничтожество ничего не предпринимает для того, чтобы достигнуть власти. Это толпа придает ему устрашающий вид и создает ему славу. Она видит не Назара, а его славу и собственный страх, порожденные слепыми предрассудками. Поступки же Назара—это только неприкрытое проявление трусости. Важен не сам поступок,—говорит Туманян,—а данная ему оценка. В этом-то и судьба. Комедийным является неправильное истолкование поведения Назара, притом истолкование диаметрально-противоположное.

Весь вопрос в том, что не будь Назар трусом, он не достиг бы власти. Когда он дрожит от страха, людям кажется, что дрожит он от ярости. Услышав о войне, Назар бросается бежать, а люди думают, будто он, безоружный, спешит на войну. Единственным существом, догадывающимся об истинной сущности Назара, является его конь, привыкший к лучшим седокам. «Резвый конь Назара, почуяв, что ездок дрянной, заржал, закусил удила и во весь опор понесся прямо на вражеские ряды». Но и конь ведет его к верной победе, славе и, наконец, к царскому трону. Когда говорят о смелости, уме и таланте, Назар посмеивается: «Какая там храбрость? Какой там ум! Какой там талант! Все это пустое! Дело в счастье. Если ты счастлив—пируй!...». «Говорят и по сей день царствуют и владычествует Храбрый Назар и смеется над миром».

Имеет ли право ничтожный и жалкий человек смеяться над всем миром? Глядя на себя—нет, но глядя на возвышающий и прославляющий его народ,—да. Туманян, с согласия армянского и других народов, создавших эту сказку¹, не лишает его этого права. Ведь и в самом деле, кто, если не народ, поднял его на эту недостижимую высоту? Храбрый Назар, его бесчисленные предшественники и потомки смеялись и будут смеяться над миром, пока существуют еще людская глупость

¹ Ов. Туманян имел в виду около двадцати вариантов сказки, среди них русский, немецкий, кавказских народов и др. А. Ганалаян основным вариантом туманяновского «Храброго Назара» считает армянскую сказку «Дижико» («Известия общественных наук АН Арм. ССР», 1943, № 3).

и страх. Насилие, страх, слепое преклонение, низменные страсти, лесть, безудержная лесть... Слишком много еще пороков, помрачающих разум людей, нарушающих естественное положение вещей, разумную гармонию мира. А ведь все это дело человеческих рук, его творение. Когда мудрый и благочестивый Тахарната, любимец бога Махадевана, приходит к нему просить счастья для людей, он слышит в ответ: «Я не могу дать людям счастье, ибо в них самих источник их счастья и несчастья» (III, 463). Не случайно эта индийская притча привлекла внимание Туманяна. Его творчество и концепция жизни глубоко родственны философии притчи. Жизнь такова, какой делают ее люди, в их руках добро и зло. Они и только они формируют человеческие взаимоотношения и в «Золотом городе», и в «Храбром Назаре», и в «Ахмате», и в «Пари».

Та же мысль выражена и в «Капле меда». В основе произведения лежит притча средневекового армянского баснописца Вардана Айгекци «Капля меда—причина войны»¹. Правда, мысль эта не нова и без этой притчи: с древнейших времен в мировой, особенно в сатирической литературе осуждались бессмысленные войны и бессмысленность войн. Место «Капли меда» Туманяна—рядом с мировыми шедеврами, как бы строг ни был выбор. С необычайной силой воображения и прозорливостью, мощным оружием смеха поэт вдохнул жизнь в средневековую притчу, которая была лишь записью явления и оставалась бы только «немой ценностью», ставшей, подобно большинству других, достоянием филологии. Это истинно туманяновское творение—с естественностью сочетания обычного и необычного, с пленительной легкостью изложения. Фантастический рассказ о резком нарушении мировой гармонии, где нет ни одного неестественного положения, или красок.

Один купец в селе своем
Торговлю всяким вел добром.

Что может быть проще, естественнее. И вот, с ближайшей деревни

¹ См. Н. Марр, Сборники притч Вардана, С.-Петербург, 1899, т. II, стр. 298—299.

К нему с собакою пришел
Пастух—саженный молодец.
«Здорово,—говорит,—купец!
Есть мед—продай,
А нет—прощай».

Хоть пастух и «саженный молодец», но любезен крайне. Еще более предупредителен лавочник, как и полагается купцу:

Есть-есть, голубчик пастушок!
Горшок с тобой? Давай горшок!
Мед—вот он: что укажешь сам,
Отвешу мнгом и продам.

Обыкновенные, ничем не примечательные люди, занятые каждый своим делом. Полная гармония во взаимоотношениях, или, вернее последние мгновенья этого состояния, потому что вдруг

... как алмаз,
На землю капля пролилась.

Последняя минута спокойного, естественного течения жизни,—происходит роковой акт, после которого поступки, нарушающие гармонию, следуют друг за другом с головокружительной быстротой: назойливая муха, по мушинуму своему обычаю садится на каплю меда. Вскочивший откуда-то кот лавочника, верный кошачьим повадкам, бьет ее лапой. Пастуший пес не мешкая подчиняется собачьему инстинкту, и—

Рванулся, взвыл,
Что было сил,
Кота подмял,
За горло взял.
Сдавил, куснул—
И отшвырнул.

Лавочнику, конечно, жаль кота, но его реакция на случившееся—это новое нарушение соотношения разума и эмоции, о котором столько говорится у Туманяна: недавний «голубчик-пастушок» превращается в «собачьего сына», и рядом с кошачьим появляется труп убитого лавочником пса. Итак, первый теряет чувство благоразумия и подчиняется инстинкту лавочник. Если он мог потерять человеческий облик из-за кошки, годной лишь для ловли мышей, то каково было пастуху потерять пса, стерегущего стадо! Но достаточно ли было

этого, чтобы убить человека? Второй человек, подчинившийся голосу инстинкта, пастух, убивающий дубинкой лавочника.

Однако настоящее бедствие начинается тогда, когда наступает затмение разума у толпы:

Убили!.. Кто там?.. Караул!..
По всем кварталам шум и гул,
Народ стекается, кричит:
«На помощь! Караул! Убит!»

Никаких вопросов, только призывные крики, страсти, инстинкты. Разъяренная толпа убивает пастуха: «И рядом с псом своим в углу, Пастух простерся на полу. Ну, постояли за купца. Бери, кто хочет мертвеца!». Это—утоление и упоение мстостью, при котором разумные человеческие существа мало чем отличаются от лишенных разума тварей. Весть об убийстве пастуха доходит до односельчан, возбуждая в них слепую ярость. Вопрос виновности теряет всякий смысл, убили—и точка.

Эй, кто там есть?
Возможно ль снести?
Ведь это наш пастух убит!..

Никакого проблеска разума, слепая ярость и страсть.

Пойдем, побьем,
Сожжем, сотрем!
Эй, ну-ка, не плошай, вперед!

Заметим, что и здесь любая из сторон в своем роде права. В этом—заряд сатиры Туманяна, законы ее: любой, даже самый нелепый поступок комического персонажа должен быть по-своему оправдан и обоснован. Вершащие над пастухом самосуд крестьяне говорят:

Ах, окаянный! Ах, пострел!
Да как ты мог? Да как ты смел?
Да с чем ты шел: товар купить
Иль даром душу загубить?

А те, кто нападает на них, имеют также свое оправдание:

Что за бессовестный народ!
Ни страх, ни стыд их не берет.
К ним за товаром забредешь—
Накинутся—и в спину нож.

Люди обосновывают свое поведение, но на деле они поступают не разумнее кота, ловящего муху. Сфера катастрофы все расширяется и в нее вовлечены уже цари соседних держав, каждый из которых захватывает разоренные и сожженные деревни соседа. И они в свою очередь также обосновывают с полной серьезностью свое поведение заветными идеалами патриотизма и веры. Их декларации напоминают обычные державные объявления войны. В безумном вихре событий давно уже забыта первопричина войны, это, впрочем, никого и не интересует. «За нашу честь, за добрый нрав, за вольность родины своей» надо ворваться в пределы соседней страны, ибо «дерзкий, вероломный враг», «наш подлой лестью усыпил. в цветущий наш предел вступил».

В такой же мере обоснован и манифест «подвергшейся агрессии» страны:

Пред господом и всей землей
Мы возвещаем: хитрый, злой
Сосед попрал небес закон...

Никакого преувеличения, никакого нарушения причинно-следственной цепи. События быстро чередуются друг за другом, но с вполне естественной закономерностью. Как и во время всех великих войн, земля остается невспаханной, голод охватывает страну:

За голодом приходит мор.
Людей нещадно косит он,
И вот весь край опустошен.
И в ужасе среди могил
Живой живого спросил:
«С чего ж, откуда и когда
Такая грянула беда?»

(Примерно таким представляется современным писателям-фантастам земля после атомной войны. На обезлюдившей планете остается горсточка людей, которым ничего не остается, как вопрошать друг друга о причине их бедствия. Только после уничтожения людей нашлось место для разума, но вернулся он к людям тогда, когда было уже слишком поздно и предотвращать уже было нечего).

Есть немало книг, высмеивающих бессмысленную вражду и войны, но трудно найти произведение, которое при столь малом количестве средств выразительности отразило бы такое богатое содержание. Всего в 168 строках Туманян, сгустив идею, довел явление до абсолюта (невинная торговля—и опустевшая страна!), выразив свое отношение к величайшему из человеческих бедствий—войне.



В 1914 г. началась первая мировая война. «Со всех сторон ужасы, стоны, мертвецы». «Капля меда» не была уже басней, а ужасной трагедией, жертвой которой стал и армянский народ.

Даже знакомому с турецкой деспотией Туманяну трудно было представить возможные масштабы злодеяний турецко-германского сговора. Турецкая деспотия, по признанию преступника Энвера-паши «должна была играть в Азии ту же роль, что Германия в Европе»¹. Турецкие власти устроили неслыханную резню армян. Совершилось преступление, которым Гитлер впоследствии оправдывал свой призыв к уничтожению других наций: «Кто теперь помнит, что турки уничтожали армян?»².

Если в 1913 г. Туманян догадывался, что Турция «обращалась, обращается и будет обращаться к самым чудовищным средствам для того, чтобы покончить с армянским народом и его вопросом, раз и навсегда положить конец вопросу о родине и национальных правах армян» (IV, 234).

И насколько трагически верной оказалась эта догадка, показала чудовищная резня, превзошедшая даже самые мрачные ожидания. В эти черные дни поэт делал все, что было в его силах, возвестив мир о том, что совершается злодейское преступление. В качестве председателя Кавказского содру-

¹ «Из истории турецкой интервенции в Закавказье в 1918 г.» «Известия общественных наук АН Арм. ССР», 1958, № 7.

² Э. Триоле. «Незванные гости», ИЛ, 1958, стр. 315.

жества писателей-армян Туманян рассылает во все концы земного шара призыв, оканчивающийся словами: «... Турецкое правительство... начало грандиозную резню от Эрзерума до Киликии, от Черного моря до Месопотамии. В этот страшный критический час Содружество писателей-армян обращается к совести народов в лице их просвещенных учреждений и лучших сыновей и просит поднять их влиятельный голос против этих беспримерных преступлений во имя человеколюбия, христианства и культуры» (IV, 311).

В этой части монографии Туманян охарактеризован как политический деятель, своим авторитетом указывающий путь народу в час его рокового бедствия. Для Туманяна не существовало вопроса о русской или западной ориентации, ибо он безоговорочно придерживался русской ориентации. Крупнейший после Абовяна и Налбандяна мыслитель в армянской литературе, он не представлял жизнь армянского народа отдельно от России. Встречая непонимание, он вновь и вновь разъяснял свое мнение по этому вопросу: «Так мне диктует наша кровавая история, страшная летопись Малой Азии и Кавказа, об этом говорит мне армянская литература и действительность, совесть и разум мой» (IV, 209). И если подчас в русской печати подвергалась сомнению русская ориентация армянского народа¹, Туманян немедленно откликнулся: «Уйдите, не время вам говорить. Пусть выскажутся те, кто могут представить Великую Россию с ее величием души и добротой, ту, что силой своей покоряя страны, добродетелями своими покоряет сердца народов» (IV, 270).

Во время войны деятельность Туманяна носит ярко выраженный патриотический характер. Это относится к его творчеству и публицистике в такой же мере, как и личной деятельности. Поэт развезжает по Кавказскому фронту, оказывая помощь беженцам и сиротам. Он был вместе с родиной там, где она в нем нуждалась, даже если место это было похоже на ад. «Ованес Туманян находится в этом аду, действует, и к счастью, не сходит с ума»,²—вспоминает Лео. «Поэтом

¹ См., например, «Новое время», 1916, 16 июня. «Дела армянские».

² Лео. Из прошлого, Тифлис, 1926, стр. 338 (на арм. яз.).

можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»,—таков был принцип его деятельности в 10-е гг. И если это помешало ему создавать новые произведения, то повысило ценность уже созданного, т. к. за каждым его словом видно величие человека. Когда стираются грани между творчеством и биографией, поэтическим словом и делом поэта, неоценимое значение приобретает его любое выражение.



Туманян был со своей родиной, вместе с ней он с молчаливым мужеством переносил муки национальной трагедии, и он более других поэтов имел моральное право отслужить «Панихиду» по жертвам своего народа. Даже теперь, во время глубокого горя, ему чужды чувства национальной ненависти—он остается верен широкому взгляду на жизнь, своей способности обобщать явления. В стихотворении «Панихида» есть такие строки:

Стал я мрачный, одинокий, величавый, как Масис,
Возвал я к тем несчастным душам, рассеянными навеки
От Междуречья до Ассирии, до Моря Армянского,
До Гелеспонта, до берегов бурного Понта:
—Покойтесь, мои сироты... Напрасны волненья...

(подстрочный перевод)

Эти слова адресованы не отдельно какому-нибудь преступному племени, которого поэт и не упоминает, а к человеческой природе вообще. Не в отдельной нации, а в несовершенстве человека видит он источник трагедии своей родины. Как бы предсказывая бойню второй мировой войны, он пишет в своих четверостишиях:

Этот ленивый, кровожадный людоед
За тысячи веков еле-еле стал убийцей.
Он бредет с руками, обгавленными кровью,
И долг его путь до человека.

(подстрочный перевод)

— В этот период пафосом творчества Туманяна была тема родины. В 1916 г. он опубликовал сборник «С родиной», куда вошли его патриотические стихотворения. В книжке были помещены известные произведения, созданные еще в начале века: «Наша клятва», «Армянское горе», «В армянских горах». Прекрасно поэтическое представление Туманяна о своем народе: попранная справедливость, самоотверженный изгнанник, чья глубокая душа не способна на низменные страсти; доброта—его сущность, и путь к свету—его клятва.

Мы поклялись стремиться к свету,
И нас с дороги не свернуть.
Туманом сумрачным одетый,
Безвестен наш далекий путь.

(Пер. М. Павловой)

Подобные представления о родине, в противоположность «Из псалма грусти» и другим мотивам отчаяния, были наиболее близки Туманяну. Самое глубокое и полное выражение трагической темы гонимого путника и бесстрашного борца дано в стихотворении «В армянских горах», которое заканчивается так:

Из светлых пустынь кидались на нас
Орда за ордой;
Разили бедой,
Весь наш караван терзая не раз
В армянских горах,
В кровавых горах.
Ограблен, разбит был наш караван...
Разрознен средь скал,
Дорогу искал,
Считая рубцы бесчисленных ран,
И наши глаза взирают с тоской
На сумрак земли,
На звезды вдали:
Ну, скоро ли утро вспыхнет зарей
В армянских горах,
В зеленых горах?!

(Пер. Н. Сидоренко)

Изгнанник проходит по «перекресткам истории», оставляя за собой кровавые следы и с надеждой вглядываясь в

будущее. В 1915 г. Туманян написал стихотворение «С родной», которое явилось наиболее оптимистичным выражением его представлений о родном народе. Начало стихотворения написано в трагических тонах, в духе его младших современников—Исаакяна, Сиаманто, Теряна, Чаренца. Вечно живыми останутся в армянской поэзии эти священные голоса. Однако не только до него не было, но и сам Туманян не написал еще столь оптимистичных, пророческих, полных веры и мужества строк:

В одеждах пламенных придет заря грядущих дней,
И будут сонмы светлых душ—как блеск ее лучей.
И жизни радостной лучи улыбкой озарят
Верхи до неба вставших гор, священный Арарат;
И вот поэт, что уст своих проклятьем не сквернил,
В воскресшей песне воспоет расцвет воскресших сил—

Наш воскрешенный край,
Несокрушенный край!

(подстрочный перевод)

Эти строки мог написать только Туманян, человек высокой, мужественной души и светлого разума.



Последний раздел монографии посвящен четверостишиям Туманяна. Первые четверостишия поэта относятся к 1916 г., когда крушение идеалов «красоты и добра» омрачило душу поэта и в каком-то смысле сделало созерцательным его творческое мышление.

Туманян, находившийся на заре своей творческой жизни под влиянием западных и русских поэтов, в последние годы обратил свой взор на Восток. Это объяснялось не только причинами эстетического порядка. Начиная вообще с 1914 г., Туманян пережил глубокое разочарование по отношению к Западу как источнику великого бедствия, и перенес свои симпатии на Восток. С глубоким интересом относился он к восточным певцам, к персидской поэзии, и в частности, к со-

зерцательной поэзии Омара Хайама. Мы рассматриваем это как один из моментов создания четверостиший. Туманян, который всегда был сторонником краткости художественного выражения, в этот период (1916—1922) почти не писал, переживая напряженную внутреннюю работу мысли. Четверостишия, как наиболее сжатая форма художественного слова, более всего подходили к его настроению. Кроме того, раздумья поэта по своему характеру не могли уложиться в повествовательную форму. Противоречивые в той же мере, в какой были противоречивы в то время жизнь и внутренний мир поэта («Меж двумя веками я, Меж двумя камнями. Все мечусь меж новым днем И былыми днями я»), они не могли быть выражены в одном или нескольких произведениях. Четверостишия были именно той формой, которая могла привести в систему мысли поэта.

Если верно, что поэтический образ тем более совершенен, чем меньше потрачено слов на его создание, то четверостишия являются выражением именно этого искусства. Этот жанр не мог пройти мимо внимания поэта такого склада, как Туманян. Он вложил новое, современное содержание в старинную форму четверостишия (рубай), сохранив его классическую форму. Из рифм четверостишия он применял смежные (по схеме аавв—13 четверостиший), и моноримные рифмы (6 четверостиший по схеме аааа), однако явное предпочтение отдал классической форме рубай. 53 четверостишия с рифмованием первой, второй и четвертой строк (схема аава) и с почти обязательным редифом.

Классически завершенные рубай восточных поэтов с их строжайшими канонами послужили той формой, которая с естественной легкостью выразила переживания поэта того периода.

В творчестве Туманяна нет ничего оторванного, отъединенного от его прошлого. Поднятые в четверостишиях вопросы о таинстве жизни и смерти, о вечности и вселенной возникли гораздо раньше—в 80-е, 90-е гг. Если в четверостишиях поэт ведет беседу со звездами, то беседу эту он начал давно: «Звезды, звезды! Вы очи синевы. Ярок средь ночей светлый смех лучей» (1891), «К вечности» (1895). С тех пор мысли о

вечности вселенной и кратковременности человеческой жизни не оставляют поэта, становясь неотъемлемой частью его творчества. Стремление к философскому осмыслению бытия Туманян считал традицией также и армянского художественного мышления, достигшей необычайной глубины у средневековых поэтов, и в особенности в творчестве гениального Нарекаци. Ованес Туманян был продолжателем этой традиции в XX веке. И если истоки туманяновских четверостиший преимущественно по форме восходят к восточной поэзии, то по содержанию уходят в армянскую средневековую поэзию. С Григором Нарекаци Туманяна связывает любовь к душевной беседе со вселенной, тоска по идеалу человека, стремление к совершенству:

В стране армян, как великан, стоит Масис могучий;
С владыкой сил мой дух вступил в беседу там, на круче.
С тех дней, меж «нет» и «да» была темна граница,
Из века в век, чей вечен бег, беседа эта длится.

Четверостишия Туманяна воспринимаются если не в виде законченного повествования, как например «Абу-Лала Мари» Исаакяна, то во всяком случае, в виде единой поэтической системы, напоминающей поэтические ряды Варужана или Теряна. Вместо сюжетного единства в четверостишиях Туманяна господствует **единство поэтической мысли**.

Четверостишия являются памятником пережитой Туманяном во втором десятилетии XX века трагедии, более того, трагедии, пережитой армянской общественностью и всем человечеством. Как сказал Гейне, трещина, проходящая сквозь мир, проходит и через сердце поэта:

Каждое сердце полно боли в наш век,
Ранеными сердцами полон мир в наш век.
Раненый мир весь вошел в мое открытое сердце,
В мое большое сердце в наш век.

(Подстрочный перевод)

«Четверостишия—это биография моей души»,—признается Туманян; в них выражены его безграничная усталость, которая имеет внеличное содержание:

Я щедрый, неумный я, я расточать себя устал,
С душой, взыскающей блуждать и вглядываться, я устал,
Я вечно встречи ждал с другой, беспечной, щедрою душой,
От всех исканий, всех путей, всех ожиданий я устал.

Поэта охватывает недовольство собой:

Ты жизнь в арену превратил, ее топтало много ног.
В ней, невозделанной, пустой, кто отыскать бы пользу мог?
Цветы взрастить бы на земле! Да не взрастил я их, о нет!
Создавший землю и цветы, какой я дам тебе ответ?

Недовольство своей судьбой и собой, ибо он не совершил того, что мог совершить, не прожил так, как хотел, а как пришлось, а этого слишком мало, так мало, что «беспечным пронгрышем вы, земные годы ушли». Порой же он выражает свое глубокое удовлетворение:

Я богат, я счастлив,
Со светлого дня своего рождения,
Ведь вновь я не появлюсь на свет,
То, что получил, то отдаю ему.

(подстрочный перевод)

Какое здесь заключено противоречие, если не единство противоречий! Не взаимоотрицание, а утверждение. Не недовольство или удовлетворение, а то и другое одновременно и со всей полнотой жизнеощущения.

Четверстишия—это туманяновское выявление тех радостей и горестей жизни, которые порождены современной ему действительностью. Если не вызывает сомнений наличие в четверстишиях пессимистических строк, то столь же несомненна их обусловленность временем, в которое жил Туманян, трагедией, пережитой его родиной и всем человечеством в десятилетиях.

Неожиданно или необычно не это, а его трудные думы, гордость, с которой переносил он свое горе, сильная и прекрасная душа.

Море скорби моей глубоко и безбрежно,
И несметных полно драгоценных камней.
Гнев мой полон любви, безмятежной и нежной.
Ночь во мне. Но какие созвездия в ней!

(подстрочный перевод)

Не скованная проблемой «быть или не быть», вознесенная над страхом смерти душа эта может взирать сверху на земные страсти. Она уже достигла высшего таинства бытия, ибо знает, что «доказывая бессмертие вселенной.., он доказывает и свое бессмертие, как частицы вселенной»; теперь он словно говорит с «возвышенной кровли мира»¹.

По миру всежаждущей путницей бродит душа,
И к славе земной на земле равнодушна душа.
Она удалилась, к далеким созвездьям ушла.
Тому, кто в низине, моя непонятна душа.

(подстрочный перевод)

В представлении поэта вселенная становится столь же родной, как его колыбель, а его колыбель воспринимается как явление вселенной, как ее маленький уголок,—историческое время сливается с временем, в которое он жил и наоборот.

Четверостишия также создавались по высшему принципу творчества Туманяна, при котором объединялись высшее таинство бытия и действительность, опыт поколений и его собственный жизненный опыт.

Четверостишия—это исповедь души поэта, кристаллизация и сгусток его мыслей, а если пессимистические нотки являются лишь отдельными штрихами этой системы, то вся она—прославление бытия, гимн-реквием жизни, который прозвучал у поэта как его слияние с вечностью.



Не много найдется писателей, которые могли бы считаться нашими постоянными спутниками, сопровождающими нас в жизни от младенчества до старости.

Творчество Туманяна—вечно живое и движущееся явление, это целый мир с многочисленными героями, наполненный шумом человеческих голосов. Все художественное на-

¹ Х. Саркисян, Стефан Зорьян, 1960, стр. 89 и 98 (на арм. яз.).

следие поэта, уместающееся в нескольких томах—и столько живых голосов, столько людей, которых видишь и слышишь!

Все произведения Туманяна—проза или поэзия, легенды или четверостишия, публицистика или письма—имеют внутреннее единство, выражают миропонимание и мироощущение крупной, незаурядной личности. Отсюда и необычайная цельность его творчества—столь разнообразного, полного всевозможных красок и оттенков. Не только в опубликованных произведениях, но даже в черновиках, записях и письмах нет ни строки, даже написанной под влиянием минуты, которая вышла бы за пределы этой единой сферы познания человека и жизни.

Таковы великие художники. Это обязательное и неизбежное отражение врожденной самобытности и цельности натуры в творениях художника. Все наследие поэта и он сам—в его встречах и общении с людьми—одно цельное **произведение**, имя которому **Ованес Туманян**.

Каждое сочинение Туманяна, будучи законченным целым, не только связано с другим, а как бы является продолжением его, звеном в цепи, называемой **Мир Туманяна**.

О диссертационной работе («Мир Туманяна», изд. «Айастан», Ереван, 1966) к моменту подготовки к печати автореферата опубликованы следующие рецензии:

1. Мурадян Н. (канд. филологических наук)—«Мир Туманяна», газ. «Гракан терт» («Литературная газета»), 1966, 15 июля.

2. Аветисян З.—«Мир Туманяна», газ. «Советакан дпроц» («Советская школа»), 1966, 27 июля.

3. Сарксян Х. (доктор филологических наук)—«Мир Туманяна», газ. «Коммунист», 1966, 28 июля.

4. Агабабян С. (доктор филологических наук)—«Заново прочитанный Туманян», журн. «Советакан граканутюн» («Советская литература»), 1966, № 9.

5. Согомонян С. (доктор филологических наук)—«Новое слово о Туманяне», газета «Советакан Айастан» («Советская Армения»), 1966, 4 ноября.

6. Агабабян С. (доктор филологических наук)—«Мир Туманяна». Москва, журн. «Дружба народов», 1967, № 1.

7. Ар. Григорян—«Мир Туманяна». «Литературная газета», Москва, 1967, № 4, 25 января.



8. Матевосян Гр.—«Книга о Туманяне», газ. «Айреники дзайн» («Голос родины»), 1967, 12 февраля.

9. Вартанян В.—«Войдите в этот мир», газ. «Авангард», 1967, 11 февраля.

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0467169

[30K]

Moath
925