

792+8 AP

A-95

ЛЕВОН АХВЕРԴԻԱՆ

# ՄԻՐ ԿՈՒՄԱՆԻԱ



92+8 Ар | 6707

А-95 | АХВЕРДЯН Л.

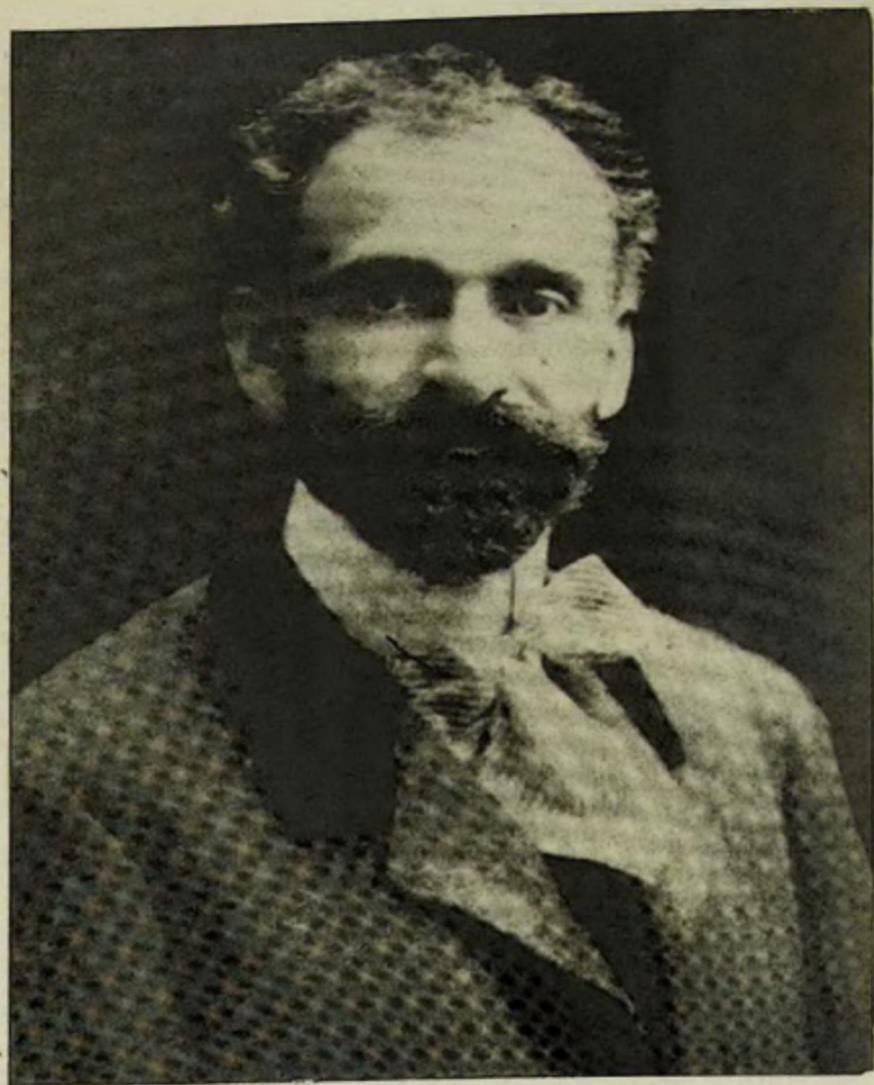
МИР ТУМАНЯНА.

СССР









ЛЕВОН АХВЕРДЯН



# МИР ТУМАНЯНА

ПУТЬ ПОЭТА

*Авторизованный перевод с армянского  
М. Малхазовой*



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
МОСКВА 1969

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ  
ВИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

2029

В этом году весь мир отмечает столетие со дня рождения великого армянского поэта Ованеса Туманяна.

Книга Левона Ахвердяна — итог размышлений современного критика над живым наследием художника-гражданина, который жизнь свою «не в белый сад, а в площадь» превратил.

Как пробудился интерес Туманяна к поэзии, как зазвучали национальные мотивы в его общечеловеческом по масштабу и глубине творчестве, какая связь поэзии и прозы Туманяна с предшествующей литературной традицией и национальным фольклором — ответы на эти вопросы содержатся в первой части — «Восхождение».

Во второй — «Высота» — и третьей — «Даль» — частях книги представлен поэтический мир Туманяна в его высшем выражении — в поэмах, легендах, рассказах, четверостишиях. Мы видим Туманяна — мастера стиха, глубокого интерпретатора жизни и человеческих страстей, общественного деятеля, который вместе со своим народом пришел к революции, к новой жизни.

Книга адресована всем, кого волнует судьба поэта, живая душа поэзии.

ХУДОЖНИК К. М. ВЫСОЦКАЯ



Годы жизни Ованеса Туманяна (1869—1923) охватывают поворотные события в трагической летописи армянского народа. Надежды на национальное освобождение и крушение этих надежд, вновь обретенные надежды и снова бедствия и страдания и величайшее из испытаний — трагедия 1915 года. Вновь надежды и разочарования, пока не пришла Великая Октябрьская революция.

В одном из писем 1900 года Ованес Туманян сравнил себя с героем драмы, в которой сталкиваются души «высоких стремлений» и преграждающие им путь «темные силы». «Я намеревался писать драму, но вдруг сам стал героем драмы и, кажется, участвую сейчас в ее четвертом акте» (V, 173)<sup>1</sup>.

За всю свою многовековую историю Армения не знала такой резкой смены надежд, иллюзий и разочарований, какие ей пришлось пережить в конце XIX и начале XX века.

Ованес Туманян был свидетелем и участником этих событий, его сознательная жизнь прошла среди дымных пожаров родной

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по шеститомному академическому изданию Собрания сочинений поэта (1940—1959) на армянском языке. Источники указываются в скобках: том — римской цифрой, страница — арабской.

земли. Туманян жил в грозное время мировой и национальной истории, когда рушились государства и поднимались новые страны.

Поэт был счастлив тем, что оказался свидетелем спасения хотя бы части своего народа, тем, что всегда был со своим народом, всегда там, где люди нуждались в нем.

В 1921 году поэт добровольно берет на себя многочисленные общественные заботы. Весной того же голодного года был создан комитет помощи Армении. Туманян сначала просил, чтобы его не выбирали председателем. Но в тот же день он обошел улицы города, «и когда открылось следующее заседание, — рассказывает очевидец, — Ованес произнес зажигательную речь о том, что, когда народ умирает на улицах голодной смертью, нужно бросить, забыть все дела и идти спасать его»<sup>1</sup>.

Так говорил и действовал поэт на закате своей жизни, но и вся его жизнь, его творческая и общественная деятельность были воплощением этой мысли.

Это была рыцарская жизнь поэта, который принял на себя трагический ритм времени.

Туманян говорит с завистью о поэтах и прошлого и будущего:

Певцы былые! Чуть блеснул рассвет,  
Счастливые, вы песнь свою слагали,  
Вы видели предел армянских бед,  
Живой мечтой народ свой утешали.

*(Перевод Н. Павлович)*

Это — первая строфа стихотворения «Нашим предкам», написанного в 1902 году, в счастливую пору творческой жизни поэта. Поэт вспоминает здесь своих предшественников — поэтов Пешикташляна и Патканяна. Стихотворение проникнуто отчаянием: «...умолкли в сердце звуки, ни божества, ни песен не храним, и лиру выронили руки».

Стихотворение «С отчизной» (в другом переводе «С родиной»), которое дышит верой в светлое будущее родины, заканчивается такими строками:

<sup>1</sup> Л е о. Воспоминания об Ованесе Туманяне. «Норк», 1923, № 3.

И воспоет твою судьбу словами новых лет  
Не осквернивший уст своих проклятьями поэт.  
Грядущий мой край,  
Встающий мой край!

(Перевод М. Павловой)

Написано оно в самое тяжелое время — в 1915 году. Созданное в мирное время стихотворение «Нашим предкам» проникнуто безысходной тоской, а «С отчизной» — непоколебимым оптимизмом. Не объясняется ли противоречие стремлением противостоять общенародному бедствию?

И в одном и в другом стихотворении есть обращение к поэтам, в котором звучит трагический мотив зависти. В одном — к поэтам будущего, которые еще придут, в другом — к поэтам прошлого. Что заставило Туманяна обратиться с подобными словами в одном случае в прошлое, в другом — в будущее? Мысль о том, что нет в истории его народа времени более жестокого, чем то, в которое он живет, не было ни в близком прошлом — в годы звонких «Свободных песен» Патканяна — и не будет в будущем, которое прославят поэты, не осквернившие свои уста проклятиями.

Так выразил Ованес Туманян свое отношение ко времени, в которое он жил, в поэзии. В публицистике же это отношение выражено более широко и прямо.

Итак, взглянем на поэта и эпоху с точки зрения того, как он относился к своему времени.

1881 год. Первое стихотворение Туманяна:

Душа моя,  
Сердце мое,  
Об уроках моих  
Не печалься.  
Всть уроки,  
Но есть и любовь.

И что удивительного,  
Моя голубка,  
Что юноша  
Зубрит уроки,  
А в сердце у него любовь<sup>1</sup>.

В том возрасте, который еще рано назвать юношеским, Туманян написал эти строки — ответ на послание своей одноклассницы, опасавшейся, как бы он, сраженный любовью, не забыл про свои уроки. Двенадцати-

---

<sup>1</sup> В тех случаях, когда имя переводчика не указано, перевод подстрочный.

летний рыцарь знал, как ответить, — написал строки, которые и сегодня привлекают своей детской непосредственностью, тонким юмором, плавным ритмом. Между строк сквозит лукавая улыбка.

Стихотворение сохранилось случайно, как будто специально для того, чтобы засвидетельствовать, что первые строки поэта отнюдь не были проникнуты горечью и скорбью. Ведь все последующие стихи юного Туманяна говорят о «национальных бедствиях».

В этих прозрачных, отличающихся какой-то детской непосредственностью строках уже чувствуется чисто туманяновская интонация; юноша позволил себе говорить собственным голосом. Позднее, когда он писал свои юношеские патриотические стихи, меняются и тема и средства выражения.

Спи, спи, мой сын,  
Закрой глаза, не открывай,  
Чтобы не видеть горьких страданий  
Своего обездоленного народа.

Тринадцатилетний юноша — и неутолимая скорбь «обездоленного народа». Это четверостишие из «Колыбельной» — второго стихотворения Туманяна, известного нам и написанного в 1882 году. Здесь совершенно очевидно сильное и прямое влияние традиционной армянской лирики. Пусть не покажется странным, если мы скажем, что соседство стихотворений, в которых самобытный голос поэта сменяется ярко выраженным ученичеством, характерно для творчества Туманяна 80-х и даже 90-х годов. Пережитые чувства и литературные впечатления будоражили юного поэта. И чем зрелее он становился, тем более прочно сплавлялись два потока, создавая новое эстетическое качество. В ранних неумелых строках ясно видно, что юноша черпает из собственного источника, — здесь пережитые им чувства, виденные им картины жизни, свой запас слов, а что из литературных впечатлений — рассудочность, традиционные образы.

Проследим эти контрасты.

Есть уроки,  
Но есть и любовь...

Истинно юношеское переживание — жизнерадостное и шаловливое. Но радостная, полудетская улыбка неожиданно сменяется глубокой, недетской печалью, когда речь заходит о родине:

Печален лик ее,  
Глаза в слезах, уста немые...

Будто какая-то грубая сила стерла улыбку с лица юноши и заставила произнести горькие слова. Что за сила? Конечно, «национальное бедствие» — вопрос вопросов армянской действительности XIX века.

Поведение времени определило существо поэзии Туманяна в самом начале его пути. Как мыслитель Туманян сложился в то время, когда в общественной жизни Армении царили разочарование и отчаяние.

Он не застал подъема национально-освободительного движения и не стал его певцом, как Пешикташлян, Патканян, Раффи, ему не суждено было вместе с ними трубить в боевой горн и будить надежды. Ему оставалось с сожалением вспоминать своих старших современников, потому что песни их совпали с той порой, когда «жили золотые грезы об освобождении армян». Во времена Туманяна от этих грез остались лишь одни мучительные воспоминания.

С августа 1883 года Туманян в Тифлисе, воспитанник Нерсисяновской семинарии. Не очень усердный ученик, но горячий и впечатлительный, юноша жадно вглядывается в жизнь и ищет в ней опору для собственных раздумий. Немного прошло со времени русско-турецкой войны (1877—1878 гг.), когда западноевропейская дипломатия сперва произвела на свет, а потом похоронила армянский вопрос — и в том, и в другом случаях руководствуясь только собственной выгодой. Уныние и разочарование свинцовой тяжестью легли на общественно-политическую жизнь Армении 80-х годов. Тяжелые последствия имело для жизни маленького народа то положение, которое на дипломатическом языке было кратко и с такой легкостью сформулировано в 61-й статье Берлинского конгресса.

Трудно понять армянскую литературу 80-х годов, во-

обще литературу конца века, и в частности творчество Туманяна, не зная этих обстоятельств.

Итак, что это за пресловутая 61-я статья, которая как приложение попала во все армянские учебники? Начиная с 1453 года, когда пала Византия и Турция утвердилась в Константинополе, возникали войны между Россией и Турцией.

Спустя много лет Туманян в статье «Армянский вопрос и его решение» писал: «Турции никогда не удалось и не удастся преградить путь русским. А кто же пойдет на это? Крупные европейские государства. Это они всегда защищали Турцию от русских и, может случиться, снова будут защищать.

Что же это? Любовь к Турции?

Нет.

Может быть, хотят улучшить положение армян?

Никогда.

Они исходят из своих интересов: надо помешать усилению России» (IV, 229).

Туманян семилетним мальчиком играл в полях Дсеха, когда вспыхнула русско-турецкая война. 24 апреля 1877 года Россия вступила в борьбу, которую вели балканские народы против султанской Турции. Война началась успехами на Кавказском фронте.

Не прошло и месяца, как русская армия захватила Ардаган, а в ноябре — Карс. Легко представить, какое ликование вызывало это продвижение у народа, издавна уповавшего на защиту русских войск, как зажигали всех исполненные патриотических чувств стихи Патканяна и Раффи. В январе 1878 года турки, несмотря на энергичную поддержку Англии, без сопротивления сдали Адрианополь, и русские войска показались на подступах к Константинополю. Но английский флот вошел в Мраморное море, чтобы предотвратить падение султанской столицы.

Турция вынуждена была заключить мир. 3 марта 1878 года в Сан-Стефано был заключен мирный договор. И с этого дня красивое название ничем не приметельной деревушки близ Константинополя вошло в летопись армянского народа. Среди прочих условий, предъявленных потерпевшей поражение стороне, и бы-

ла та самая 61-я статья, по которой султан обязан был произвести реформы в Западной Армении, иначе русские войска должны будут остаться на занятых в боях азиатских территориях.

Можно представить всенародное ликование, какое царило в Армении.

Преждевременное ликование.

Западные державы, прежде всего Англия<sup>1</sup> и Австро-Венгрия, не захотели мириться с тем, с чем примирились турки. И сколько царизм ни сопротивлялся дипломатическому нажиму и военной угрозе со стороны западных держав, в конце концов ему не удалось уйти от пересмотра сан-стефанского договора.

Впоследствии Туманян так объяснял происшедшее: «Еще с XVI века, со времени войн с крымскими татарами, Россия вместе со славянскими племенами встала против Турции. И много раз давала ей смертный бой. Но, как правило, после каждой победы против нее выступали великие европейские державы и останавливали ее на поле боя.

— Нет, Турция должна жить и вы не должны укрепляться за ее счет.

Хотя сами, путем этого посредничества, всегда укрепляли свои позиции, а русских приглашали на какой-нибудь конгресс или конференцию.

— Раздел или автономия, — требовала Россия на конгрессах.

— Нет. Целостность Турции неприкосновенна, и вопрос о всяких реформах в стране — внутреннее дело правительства его величества султана; султан дал уже свое честное высочайшее слово и публикует уже соответствующие бумаги, — решают каждый раз великие европейские государства и закрывают свои конгрессы. Вот в чем несчастье армянского, как и других вопросов, связанных с Турцией...»

---

<sup>1</sup> Это та самая дипломатия, о которой рассказал английский премьер Ллойд Джордж в главе «Армения — наша жертва» своей книги «Правда о мирных переговорах»: «Если бы не наше злосчастное вмешательство, большая часть армян еще в 1878 г. по условиям договора в Сан-Стефано оказалась бы под защитой русского знамени» (т. II, М., ИЛ, 1957, стр. 390).

Берлинский конгресс открылся 13 июня 1878 года. Целый месяц (до 13 июля) велась дипломатическая игра, в результате которой был выработан трактат, состоящий из 64 пунктов, — каждый из них в отдельности и все вместе срывали плоды победы России. Русская дипломатия потерпела полное фиаско. Это вынужден был признать министр иностранных дел Александр Горчаков, который в своем донесении царю писал, что «это самое черное пятно» в его карьере. Александр II против этих слов написал: «И в моей также»<sup>1</sup>.

Грязную дипломатическую игру Туманян объяснил впоследствии ясно и просто. Поэт, по велению времени ставший политиком, пишет, что «Англия вместе с Германией привела победителя в Берлин, где дала ему дипломатический бой и, разгромив его, одновременно убила и армянский вопрос».

Так рухнули надежды на освобождение, которому было отдано столько усилий и страсти, ради которого было пролито столько крови.

В те дни, когда в британской столице, точно нового Нельсона, встречали возвращавшегося с Берлинского конгресса лорда Биконсфилда, без единой капли крови, одной лишь ловкой дипломатической игрой завоевавшего новые земли для английской короны, предавшего интересы малых народов, и прежде всего — армянского народа; в те дни, когда канцлер Бисмарк потирал от удовольствия руки, вставая из-за дипломатического стола, за которым так удачно провел свою партию, — народ Западной Армении, отданный на попечение кровавого султана, погрузился в глубокий траур.

Могла ли армянская поэзия после всего этого звучать по-прежнему бодро? Гордый автор «Свободных песен» испытывает горечь, глядя на крушение воздушных замков, и начинает стенать на их руинах.

Скорбь нашей души, нашу боль и печаль,  
Горькие наши слезы  
Не увидел никто, никто не почувствовал.  
Просвещенная Европа осталась нема и глуха.

<sup>1</sup> С. Семанов. А. А. Горчаков, русский дипломат XIX в. М., Госполитиздат, 1962, стр. 107.

То было горькое разочарование. По наивности своей поэт полагал, что какая-нибудь из великих держав станет на защиту многострадального малого народа. Впрочем, это было настроением всего армянского общества. Совершившееся повергло поэта в уныние, и горнист, когда-то трубивший боевые песни, теперь напевает другие мелодии.

Унылые мысли... Но что делать?  
Нет у меня золота, чтобы братьям дать.  
И нет сил, чтобы их защищать.  
Эх, пойду я с ними плакать и рыдать.

Патканян точно предначертал следующим за ним поэтам, поэтам 80-х годов, путь в мир каждодневных забот и печалей народа.

Прошло время, и народ постигло новое бедствие. Если бы знали автор «Свободных песен» и его современники — «прославленные певцы», что кровавые события, свидетелями которых они были, покажутся вскоре детской забавой (вот почему Туманян говорил: «завидую вам»)!

В последние два десятилетия прошлого века и в самом начале нашего века «армянский вопрос» занимал такое большое место в армянской общественной жизни («Участь Западной Армении воодушевляла поколения, поглощала многие духовные и материальные средства, требовала человеческих жертв»<sup>1</sup>), что, не осознав это, совершенно немыслимо понять мировоззрение, а значит, и творчество армянского писателя того времени. Уже с середины века национально-освободительное движение овладевает помыслами всего народа. Это было время, когда, по определению В. И. Ленина, «...национальные движения впервые становятся массовыми, втягивают так или иначе *все* классы населения в политику путем печати, участия в представительных учреждениях и т. д.»<sup>2</sup>.

В армянском обществе господствующее место заняли идеи национального освобождения, — все другие вопросы общественной жизни были отодвинуты на задний план.

<sup>1</sup> А. Мясникян. Альманах «Гарун» («Весна»), 1912, стр. 333.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, т. 20, стр. 373.

В 80-е годы идеи освободительного движения уже не имели прежней популярности. Общественное воодушевление могло некоторое время питаться надеждами, но одних надежд было недостаточно. Вместе с тем не могли оскудеть сострадание к страждущим по ту сторону границы братьям — западным армянам — и поиски путей воссоединения. Это было общенародной заботой, а не заботой какой-то одной партии. Разница между различными течениями, партиями, общественными группировками заключалась в том, какой выход, какие пути находила эта забота. В 1903 году орган Кавказской социал-демократической партии «Борьба пролетариата» писал: «Мы объявляем о своем безусловном сочувствии освободительному делу многострадального народа Турецкой Армении и нашем искреннем желании, чтобы это освобождение произошло как можно скорее»<sup>1</sup>.

Каждый удар, нанесенный народу Западной Армении, отзывался в сердце армян, рассеянных по всему миру. А этим ударам не было конца. Последние два десятилетия прошлого века — годы творческого созревания Туманяна — были наполнены трагическим шумом героических боев, воплями и стонами беженцев с той стороны границы. Армянские газеты того времени — «Мшак» («Труженик»), «Ардзаганк» («Эхо»), «Нордар» («Новое время»), «Мурч» («Молот») — Туманян читал ежедневно. «...Меня очень беспокоит судьба народа, его история, та чудовищная драма, которая называется армянской историей» (VI, 178); «...каков исторический путь этого народа? Каков смысл его существования? Чего жаждет он, его душа?» (IV, 133) — вот постоянные думы поэта. Это один из двух важнейших факторов, обусловивших творческий пафос Туманяна. Другим фактором была социальная трагедия страны — угнетение трудящихся, разорение, нищета. Что представляло собой Закавказье тех лет?

Патриархальные понятия и формы хозяйствования еще не были ликвидированы, но капитализм уже наступал на Закавказье, преобразуя экономику, изменяя облик края.

<sup>1</sup> «Борьба пролетариата», 1903, № 2—3.

Последние десятилетия прошлого века были временем бурного развития российского капитализма. В пореформенные годы русский капитал все более уверенно и беспрепятственно проникал во все окраины необъятной империи. И Кавказ всем ходом истории с железной логикой постепенно, но бесповоротно втягивался в русло капиталистического развития. Его победное шествие сметало на своем пути все старые хозяйственные и общественные отношения, нравственные и житейские понятия, традиционные представления и обычаи.

«Русский капитализм втягивал таким образом Кавказ в мировое товарное обращение, нивелировал его местные особенности — остаток старинной патриархальной замкнутости, — *создавая себе рынок* для своих фабрик. Страна, слабо заселенная в начале пореформенного периода или заселенная горцами, стоявшими в стороне от мирового хозяйства и даже в стороне от истории, превращалась в страну нефтепромышленников, торговцев вином, фабрикантов пшеницы и табаку, и господин Купон безжалостно переряживал гордого горца из его поэтического национального костюма в костюм европейского лакея (Гл. Успенский). Рядом с процессом усиленной колонизации Кавказа и усиленного роста его земледельческого населения шел также (прикрываемый этим ростом) процесс отвлечения населения от земледелия к промышленности»<sup>1</sup>.

Ленин здесь ссылается на очерк Глеба Успенского «На Кавказе», который был написан в 1883 году.

«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 купчишки с мочальной бородой, а теперь вот цивилизация «с путями» заставила: «шестнадцать с половиной дает, на хозяйских харчах!»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, т. 3, стр. 521.

<sup>2</sup> Гл. Успенский. Собрание сочинений, т. VIII, М., Гослитиздат, 1954, стр. 163.

Глеб Успенский с горечью говорит об уничтожении прекрасных кавказских лесов, о хищническом отношении к природе, о том, что губит, разрушает красоту. Если для Успенского Кавказ — объект наблюдений, то для Туманяна — жизнь, существование. Еще подростком он замечает болезненные проявления социального брожения, происходящего на Кавказе. В конце века в России революционная ситуация еще не сложилась, но под давлением новых экономических отношений социальные противоречия все более углублялись.

В Грузии реформа, связанная с отменой крепостного права, начала осуществляться в 1864 году. На Кавказе реформа имела те же последствия, что и в России. Только в Тифлисской губернии (в которую входил и родной Туманяну Лори) 28 тысяч крестьян остались без земли. Здесь всему крестьянству принадлежало земли в 7 раз меньше, чем дворянству. Обезземеленные крестьяне подавались в город. Конечно, законы истории не были ясны молодому Туманяну, однако он на каждом шагу ощущал их последствия.

О том, что видел Туманян вокруг себя и как он понимал увиденное, говорит его очерк «В Борчалу» (VI, 52). Это первый основательный социально-экономический анализ среды, сделанный молодым Туманяном. Во всем сквозит подчеркнуто авторское отношение, все взято из жизни.

Борчалу, обозреваемый поэтом, — большой уезд, в который по административному делению того времени входили также Лори и Дсех, где родился Туманян.

«В Борчалу пышная природа, множество лесов, тучные плодородные поля, зеленые горы, теплые, многоводные реки, медные, серебряные, железные руды, промышленность и... нищий народ» (VI, 53).

В чем причина? «Лучшие, плодоносные земли принадлежат князьям, помещикам и барам. На этих землях живут оброчные крестьяне — пахут, сеют, жнут... на условии, что четвертую часть урожая они отдают хозяину. Кроме этой подати, крестьянин исполняет мно-

жестко работая для землевладельца, делает подношения и дает взятки, чтобы удержаться на этой земле». Внимательно изучающий экономические отношения родной страны, юный поэт прекрасно знает, в чем корень зла.

Поэт видел и другую сторону угнетения безземельного и малоземельного крестьянства — ростовщичество, вечный бич земледельца.

Что могло остановить разорение деревни, если ростовщичество, которое в дореформенное время было принято только в сфере обращения, уже проникло в сельскохозяйственное производство? Безземельные крестьяне уходили в батраки. Но и это не могло удержать крестьян в деревне, потому что заработок батрака за десять месяцев еле достигал 55 рублей, а промышленный рабочий получал 130 рублей. Как могла не захиреть деревня, если с 1886 по 1897 год заработки батраков возросли на 23,6 процента, а цена на пуд пшеницы на 47 процентов?

Автор «В Борчалу» пишет: «Голод — друг богатого ростовщика. Голод приводит бедного крестьянина к ростовщику, и этого достаточно... Пусть крестьянин возьмет только рубль — больше ему не выбраться из долгов».

Это знакомый нам портрет, такими сочными красками нарисованный Прошьяном, это тот самый ростовщик — постоянный герой деревенских писателей, — о котором так часто писали тогда провинциальные корреспонденты.

Туманян пишет о том, что видел собственными глазами, — все это знакомо ему с детства. Он знает и иную причину страданий земледельца — чиновники всех рангов. «А теперь взгляните на хозяев деревни — старосту, сельского судью, которые публично выступают от имени неведомых им законов, а втихую действуют заодно с мошенниками, не признающими никаких законов, кроме взятки и кнута».

В Российской империи даже государственные законы не в состоянии помешать произволу. Здесь все опиралось на насилие, обман, власть денег. Царские зако-

ны антидемократичны, противоречат интересам народа. Но реальная действительность еще тяжелее, беспросветнее, чем это можно представить по государственному законодательству. В 1847 году в своем знаменитом письме Гоголю Белинский писал о необходимости добиться соблюдения хотя бы существующих законов. Он говорил о России как о стране, где нет «не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка...». Прошли десятилетия, и если что и изменилось, то в сторону еще большего попрания человека. Особенно в таких отдаленных колониях, как Закавказье, как лорийские ущелья.

Куда ни взглянет путешественник, везде насилие, ложь, беззакония.

Обращается поэт и к другому показателю:

«Есть прекрасная, истинная мера, определяющая уровень нравственной и экономической жизни народа, — это женщина.

Судьба женщины обнаруживает как личное, частное миросозерцание, так и уровень общественного сознания и просвещения».

«В Борчалу женщина пока осуждена на традиционное презрение, как «источник первородного греха», как «врата ада», как проклятая всеми святыми».

Автор знает, что нравственный упадок народа связан с экономическим разорением, знает, что первое есть следствие второго. Этот закон он усвоил не в школе и не из книг, а из жизни. «Для того, чтобы смягчить грехи моих соотечественников, я вновь напоминаю об их бедности», — пишет Туманян много лет спустя.

«Наши деревни постепенно пустеют, молодые рабочие силы в отчаянии порывают свою кровную связь с землей-кормилицей и уходят на чужбину, хотя там их ждет еще более тяжелый и каторжный труд, и совсем отрываются от матери земли», — читаем в одной опубликованной в то время брошюре<sup>1</sup>.

О том, что выпадало на долю крестьянина, пересе-

---

<sup>1</sup> К. Мелик-Шахназарян. Экономическая судьба русских армян-крестьян и необходимость сельскохозяйственных школ. Вагаршапат, 1908.

лявшего в промышленные центры, рассказывал уже старший современник Туманяна, Александр Ширванзаде.

Этот первый и последний очерк Туманяна, который имеет документальный характер, относится не только к Лори (вспомним достоверные описания других провинций у армянских деревенских писателей, вспомним печать того времени, которая была переполнена корреспонденциями из разных мест), и не только к армянской действительности (вспомним произведения грузинских и азербайджанских писателей того времени, рисующих точно такую же картину), и не только к Закавказью, но ко всей России (вспомним хотя бы Глеба Успенского). Одна и та же картина во всех уголках империи Романовых.

Закавказье — один из прекраснейших уголков земли — было раздираемо противоречиями, и писатели не проходили мимо них.

Джалил Мамед Кули-заде, Нико Ломоури, Перч Прошьян, Эгнате Ниношвили, Газарос Агаян, Важа Пшавела, Арутюн Чугурян, Сеид Азим Ширвани — писатели разных взглядов, разного масштаба, разных творческих почерков — едины в отрицании капиталистических отношений и порождаемой ими морали.

Здесь у них нет спора, здесь объединяются все мыслители-гуманисты мира — Западной ли Европы или России, далекой ли Америки или Закавказья. Чагаранц Татос из романа «Две сестры» Агаяна или Самсон Джибашвили из «Серого волка» Церетели отличаются друг от друга только национальностью. Это один и тот же тип «героев» периода развития товарного хозяйства — угнетателей, которые именем закона и порядка творят беззакония и несправедливость. Гонимые ими Арзуман у Агаяна и разбойник Како у Чавчавадзе, преисполненные ненависти к своим притеснителям, тоже близки, они представляют собой образ социального бунтаря.

Из разных уголков земли раздаются и перекликаются между собой голоса защитников народных, потому что это — ведущая гуманистическая идея века. Голос одного Туманяна присоединяется к голосам тех, кто выступает в защиту человеческих прав. Свидетелю кру-

шения старых форм хозяйствования и упадка нравственности, Туманяну выпала горькая доля быть также очевидцем трагической национальной судьбы своего народа.

Издали доносились до него стенания Западной Армении, перед его глазами была тяжелая судьба восточных армян.

Выстрел народовольцев, убивший Александра II (1881 г.), дошел до слуха мальчика Ованеса. Но он не мог предугадать последствий этого события.

Каждый шаг политической реакции двойной тяжестью ложился на плечи малых народов. В мрачные годы реакции царская Россия проводила политику гонений и по отношению к армянам. Мощная Россия больше уже не удерживала преступную руку Турции, занесшей меч над Западной Арменией.

В год написания очерка «В Борчалу» происходит Сасунское восстание. А до этого, в 1890 году, в Константинополе была демонстрация. Ее недалёковидные организаторы, имевшие целью разбить каменное равнодушие европейских дипломатов, находившихся в Константинополе, достигли обратных результатов.

Демонстрация протеста в Стамбуле, в центре турецкой столицы, да еще в день курбан-байрама!.. Султан не видел такой дерзости ни от одной христианской нации. И эта дерзость обошлась народу в 30 тысяч человеческих жизней.

В 1895 году, после трагических событий в Сасуне, европейские газеты были заполнены картинками «армянских ужасов». «Le Nord», «Daily Telegraph», «Daily News», «Times», «The Daily News», «Neue Freie Presse», «Standart», «Politische Correspondenz» и проч. и проч. рисовали сцены резни и бегства, разоблачали и обвиняли, были исполнены гневных укоров и угроз...

Но каждый новый год приносил все новые бедствия. Группа «Национальные герои» захватывает здание турецкого банка. Для чего? Опять же с целью привлечь внимание к судьбе армян.

И добились не только внимания, но и вмешательства. Не европейских государств, а султана Гамида, который ждал лишь случая, чтобы устроить новую резню.

Как же отнеслась к этому Европа? Кайзер Вильгельм преподнес султану портрет, украшенный драгоценными камнями. А немецкие магнаты получили долю в Багдадской железнодорожной концессии.

Остальное — пустая болтовня, достойная горького смеха Акопа Пароняна: «Я тоже вынес свое решение об Армении: самостоятельность. Если сможешь, походи возьми».

Зоркий писатель-сатирик лучше видел положение вещей, чем доморощенные политики.

А по эту сторону границы? Конец прошлого и начало нового века стали для народа Восточной Армении периодом непрерывных гонений. С начала 80-х годов политика гонений армян все усиливается и достигла своей крайней точки при генерал-адъютанте Голицыне, который 13 марта 1897 года был назначен наместником на Кавказе. Открыто действовал ставленник Голицына — Величко, главный редактор газеты «Кавказ». Из далекой столицы пытаются привести в чувство необузданного тупицу-изувера. Выведенная из терпения газета «С.-Петербургские ведомости» публикует статью за подписью Гр. А. Мирова, в которой написано: «Какой степени должно достигнуть жестокосердие, чтобы обнажать действительные и кажущиеся недостатки, каждый день без устали кричать о них, избрав для этого время, когда вся нация потрясена горем».

Почти в каждом номере, требуя изгнать из России оборванных беженцев-армян, стараясь лишить несчастных куска хлеба, господин Величко договорился до того, что чистое и святое дело братской помощи объявил «вредным». «Свято хранить свой язык и религию — вот уже более 15 веков является альфой и омегой армянской национальной идеи. И пока этого не поймут наши политики и деловые люди, действующие по рецептам наследственной русификации, неизбежно будут серьезные ошибки, результаты которых, тяжелые для армян, пагубно отразятся и на русских интересах на Востоке»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1900, № 17.

Туманян был читателем этой прессы. Он задумывался над тем, как может быть не понят целый народ. Сколько причин для горя и отчаяния!

Но Туманян, словно воплотивший в себе гордую оптимистическую душу народа, выстоял. С открытой душой, улыбочивый, ходил он по старинным улицам Тифлиса, точно счастливый певец счастливого народа. Сколько ни писали воспоминаний о Туманяне, нет ни одного, в котором бы не упоминалась его улыбка. Самый веселый человек в армянской литературе.

Здесь проявлялась натура человека. Выросший в горах, Ованес не был бы внуком прославленного Абовяном Овакима Юзбаши и сыном жизнерадостного Тер-Татевоса, если бы склонился перед обстоятельствами.

Народная закваска, щедрое, восторженное восприятие жизни были слишком сильны в нем, чтобы его душа могла легко сломиться.

В конце века Туманян испытал и творческий восторг: он был уже автором «Стенаний» и «Гикора», четырех сборников стихов, его произведения переводили на русский язык. И горечь: некоторые его произведения подверглись беспощадной критике.

Были у него противники, но не было недостатка и в преданных друзьях. С 1889 года существовал литературный кружок «Вернатун» («Горница»). Членами этой литературной группы были Газарос Агаян, Туманян, Аветик Исаакян, Дереник Демирчян и критик Никол Агбальян. Много лет спустя Исаакян так вспоминал «Вернатун»: «Дом Туманяна стал местом наших сборищ. Зимой, сидя около пылающего камина, мы без конца шутили, разговаривали, спорили. Читали свои только что написанные произведения, обменивались мнениями, критиковали; читали классиков — западных и восточных, а также новых авторов. У каждого был свой любимый писатель, а все вместе они в итоге объединяли почти всех гениев. Незабываемые, прекрасные это были часы — осмысленные, содержательные, полные вдохновенных восторгов».

Туманян жил широкой жизнью: множество впечатлений, масса знакомств.

Но пережил и много утрат.

В юношеские годы он участвовал вместе с Петросом Адамяном в спектакле «Война Варданидов», видел гениального трагика в «Гамлете». А через семь лет, в 1891 году, он оплакивал его смерть.

Знал Раффи, пожимал его усталую руку, когда он корректировал свой роман «Самвел», и... увы, проводил в последний путь эту «беспокойную душу». Один за другим уходили из жизни поэт Р. Патканян, композитор Чухаджян, публицист Арцруни, фольклорист Срванцтян, романист Церенц.

Когда в 1898 году открылась железная дорога Тифлис — Карс, Туманян был в числе первых ее пассажиров. Пока только до станции Колагеран, чтобы попасть в родное село Дсех. Перед поэтом проносились картины знакомого ему мира. Железнодорожные рельсы бежали через дедовские сады, через места, где росло «громадное ореховое дерево» и где прошло его прекрасное детство. Поэт знал, что нет больше возврата в этот мир.

Немного прошло времени с тех пор, как Тер-Татевос привел за руку сына в Тифлис. Это был 1883 год. Но как многое изменилось за эти полтора десятилетия!

С 1888 года он уже глава семейства. В 1898 году потерял отца. Давно уже распростился он с тесной каморкой на Авлабаре. Поэт жил теперь в доме на Бебутовской (ныне ул. Энгельса), где собирались члены «Горницы».

Каждое явление как личной, так и общественной жизни в Дсехе, Тифлисе, в Закавказье или за его пределами находило отклик в душе поэта, обогащало его, формировало его внутренний мир. А конец века был богат значительными явлениями в общественной, научной, художественной областях.

Мы различаем каждый год нашей сегодняшней жизни так же, как это делали люди прошлого, когда речь шла об их «настоящей» жизни. Но наше даже недалекое

прошлое мы уже меряем десятилетиями (говорим: 20-е, 30-е годы), чуть более отдаленное прошлое меряем четвертью и половиной века, а еще более отдаленное — веками. Таково восприятие прошедших времен, словно всматриваешься в даль — чем отдаленнее предмет, тем более общее восприятие, тем более слиты, неразличимы подробности.

В 80-е годы гремели имена Роберта Коха и Луи Пастера. Кох обнаружил микробы — возбудители болезни, Пастер заложил основы микробиологии, впервые применил прививки в медицине. Первые самолеты оторвались от земли, первые авиаторы поднялись в воздух. Родилось новое искусство — братья Люмьер изобрели киноаппарат, который удивлял всех, но никто не подозревал еще, каким колоссом вырастет новорожденный.

В общественной мысли новые позиции завоевывало марксистское учение, в России действовали первые марксистские кружки. Туманян мог не знать, что в 1898 году состоялся Первый съезд российских социал-демократов и что Степан Шаумян создал в Джалалоглу в 1899 году социал-демократическую организацию, но, наблюдая процессы социального брожения, он чувствовал также и потрясения, происходящие в общественной мысли.

Это было время потрясений, которое не могло не наложить свою печать на мирозерцание людей, их взгляды, психологию, тем более на тех, кто хотел познать, познать мир.

И Туманян был в числе этих людей.

Туманян как мыслитель и художник сформировался под воздействием значительных общественных, политических, научных, эстетических явлений эпохи, он был рожден бурным временем идей свободы и национальной независимости. Мысль Туманяна обращалась к высшим сферам художественности, и традиционные формы были узки для его замыслов. Он и опирался на традиции и искал новую точку опоры, чтобы достигнуть новых высот, и пусть не сразу, но уверенно находил эту точку опоры.

Туманян вступил на литературное поприще, когда в европейской и русской поэзии влиятельным направлением был символизм.

Во французской поэзии, после падения Парижской коммуны, художественные вкусы определяли С. Малларме, П. Верлен.

Импрессионистское и символистское направления нашли выражение в живописи, музыке, театре. Правда, они еще не получили всеобщего признания, но уже внятно заявили о себе, голоса их не остались незамеченными.

Туманян тоже слышал голоса этих поэтов, но не поддался их власти. Импрессионисты и символисты обычно возвеличивали страдания. В вызвавших большой шум сборниках «Русские символисты» (1894—1895) звучали изящные мелодии, воспевавшие одиночество, душевное опустошение. А Туманян писал свои ясные, простые и блестящие баллады, создавал прозаические и стихотворные сказы, подобно Гёте, Пушкину, Мицкевичу. А когда говорил о страданиях своего народа, то иначе, чем символисты.

Туманяну оказались чуждыми основы символистского мирозерцания, но не чужды были некоторые стороны символистской поэтики, те самые, о которых существует совершенно справедливое мнение, что они явились вкладом в поэтическую культуру, — непривычная тонкость психологических переходов, хрупкая утонченность переживаний, фиксирование мимолетных психологических настроений, неуловимая эмоциональная напряженность, проникновение в область подсознательного (вспомним «К бесконечности», «Парвана», пролог к «Ануш», четверостишия).

Символизм и натурализм 70—80-х годов, будучи влиятельными направлениями, не сковали, однако, развития «традиционного» реализма.

В конце XIX и в начале XX века реалисты сказали свое слово, которое отнюдь не было повторением старого — ни по содержанию, ни по форме.

Всем существом, народной стихией творчества Туманян был с реалистами своего времени. Его истинны-

ми предтечами были великие классики — Шекспир, Гёте, Пушкин. Поэтической душе Туманяна были созвучны классики-эпики.

Развитие эстетической мысли обусловлено — у любой нации — ее исторической жизнью и обстоятельствами. И значение художника определяется той ролью, которую он играл в развитии эстетической мысли своего — и не только своего — народа.

Каковы взаимоотношения Туманяна с эстетической мыслью его времени? Как понять это невольное «отступление», благодаря которому он избрал правильный путь, открыл дорогу идущим вослед, став для них прочной опорой?

В Европе за классицизмом и реализмом просветителей следовал романтизм, романтизм сменился реализмом. В русской литературе это последовательное развитие протекало в более ускоренном темпе. Это имел в виду Белинский, когда писал: «В это десятилетие мы почувствовали, перемыслили и пережили всю умственную жизнь Европы...»<sup>1</sup>

То, что русская художественная культура пережила в первые десятилетия XIX века, армянская переживала в последние десятилетия.

Импрессионисты уже сотрясали каноны «академической» живописи, а в армянской среде восторгались детально выписанными пейзажами Геворка Башинджагяна. Европейская и русская музыка давно достигла уже высот симфонизма, а в Армении Кара-Мурза еще боролся за утверждение полифонии.

Европейские и русские фольклористы давно уже вели записи произведений устного народного творчества, а первенец армянской фольклористики увидел свет только в 1874 году.

В европейской и русской поэзии разработка фольклорных тем, мифов, легенд, баллад была уже пройден-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 1. М., Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 70.

ным этапом, а в армянской поэзии только еще начиналась Иоаннисианом и Туманяном.

В последние десятилетия XIX века армянское искусство «вдруг пережило» те этапы развития, которые русское искусство «вдруг пережило» в начале XIX века. Классицизм и просветительский реализм были уже пройденным этапом, но эпоха романтизма еще продолжалась (Раффи, Пешикташлян, Патканян).

Искусство поднималось на новый уровень эстетической мысли. И это действительно произошло благодаря крупным поэтическим индивидуальностям. Всего двадцать один год отделяет сборник стихотворений (1887) Иоаннисиана от «Грезы сумерек» (1908) Теряна, но это колоссальный взлет эстетической мысли.

Реальное положение было таково, что Терян считал необходимым сказать: «Ведь Раффи или Прошьяна и Агаяна от Сологуба и Гамсуна психологически отделяют века, между тем Сологуб начал свою литературную деятельность при жизни Раффи и его лучшие стихотворения относятся ко времени Агаяна и Прошьяна».

Подобное противоречие между временем и стилем было в русской литературе в конце XVIII и начале XIX века, когда Пушкин сразу двинул вперед отечественную литературу, мощью своего гения преодолев не одну ступень развития. «Пушкин прошел путь от Вальтера Скотта до Бальзака включительно по-своему самостоятельно, в специфических условиях и со специфической идейной насыщенностью русской национальной традиции, прошел стремительнее и раньше, чем его западные собратья по перу»<sup>1</sup>.

Пушкин осуществил эту историческую миссию в русской литературе. Туманян осуществлял свою историческую миссию, определяя вместе с другими крупными писателями-соотечественниками основное русло развития армянской литературы конца XIX — начала XX века.

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1960, № 8, стр. 82.

Творчество Туманяна невозможно будет понять, если его наследие рассматривать так же, как наследие прославленных его современников — Чехова, Мопассана, Ширванзаде. Дело не в масштабе таланта, а в его характере, в утверждаемой им эстетической программе. Эстетическая программа Туманяна — в конце века это было совершенно очевидно — не предусматривала воспроизведение действительности во всех ее проявлениях и мельчайших подробностях. Он не складывал по камешку здание своих творений, подобно европейским и русским реалистам того времени. Эстетическая программа Туманяна по сути и по тенденциям соответствовала тому, что сделал Гёте в немецкой, Пушкин в русской литературе, художественно обобщая жизненный опыт нации.

Так объясняется творчество Гёте и то обстоятельство, что он не ставил перед собой задачи воспроизвести окружающую действительность во всем ее жизненном богатстве — это выпало на долю следовавших за ним писателей. «Сам Гёте... в большей мере стремился давать на философско-поэтическом языке обобщающие (или «генерализующие», как он выражался) ответы на проблемы, выдвигаемые современностью»<sup>1</sup>.

Эстетическая программа Туманяна была в какой-то степени своеобразным обобщением и завершением *эстетической программы Абовяна*.

Историческая роль и задача Туманяна, как и русских и немецких основоположников новой литературы, были отнюдь не в том, чтобы детально воспроизводить окружающие явления жизни в их причинных связях. Туманян в рамках армянской литературы был мастером синтеза. Это становится очевидным уже к середине 90-х годов, когда он начинает отступать от «привычной» реалистической прозы и «привычной» поэзии и обращается к монументальным (не забудем, что это не имеет отношения к объему) художественным решениям.

---

<sup>1</sup> Н. Вильмонт. Гёте. М., 1959, стр. 217.

Здесь важна личность писателя и осознание им своей исторической роли. Эту историческую миссию Туманян выполнил мастерски.

Велико *историческое* значение творчества Туманяна. Но так же велико и *современное, актуальное* значение творчества Туманяна. Это не всегда совпадает. Бывают крупные писатели, творческое наследие которых имеет преимущественно историческое, а иногда и исключительно историческое значение. Туманян не относится к их числу. Среди написанного им немного, очень немного принадлежит прошлому, истории литературы.

Его герои и сегодня живут с нами. Когда мы говорим Ованес Туманян, перед нами встает целый мир, который движется, дышит, нашего слуха касается гомон этого мира — голоса восхищения и разочарования, крики скорби и восторгов, трагические возгласы.

Туманян более чем кто-либо другой *расширил эмоциональную сферу отечественной литературы*. Трудно вообразить, какая пустота образовалась бы в армянской литературе без мира Туманяна, ибо, кажется, он существовал всегда, столетия, хотя не прошло еще и полвека, как его создателя не стало.

Этот мир и сегодня притягивает, привлекает людей всех возрастов. Есть авторы, и выдающиеся авторы, которые сопутствуют людям только в какие-то определенные периоды их жизни — детства, юношества или зрелости, и есть такие, которые остаются спутниками на протяжении всей жизни. Туманян относится к числу последних. Никто не может вспомнить, когда он познакомился с Туманяном, как не может вспомнить свое раннее детство. Его сперва слушают, не умея еще читать, а потом уже читают. Радостно, с улыбкой встречает он каждое дитя, рассказывает ему о псе и коте, о птичке и лисе, увлекая его за собой в мир прекрасного, и навсегда остается с ним до глубокой старости, открывая перед ним глубокие тайны жизни и человеческих страстей, увлекая в таинства мироздания с такой ясной грустью, на какую способны только великие души.

Вародея, мы знакомимся с четверостишиями поэта,

Но то, что было услышано в детстве, не утрачивает для нас своего обаяния.

На протяжении всей жизни мы испытываем его эстетическое воздействие. Он скоро становится близок людям. Мелкие души презирают таких поэтов, полагая, что истинный мудрец должен быть недоступен. Но мудрец не сетует на них, он знает, что мелкие души есть. Гений верит в людей, его мудрая мысль не угнетает деспотически, а убеждает, внушает. Ни на одной странице Туманяна вы не найдете нравоучений — он не моралист, но каждая его страница поучительна, каждая дает урок нравственности.

В этом вдохновляющая сила его произведений. И этой своей силой искусство Туманяна завоевало в духовной жизни народа такое место, на которое никто другой не мог претендовать, потому что именно его искусство не делает различия между людьми ни по возрасту, ни по интеллектуальному развитию — каждый находит в его творчестве для себя столько, сколько он может воспринять. Слово Туманяна доступно каждому, но отнюдь не одинаково. Поэма «Ануш» доступна каждому, как трогательная история любви, но не как толкование человеческого бытия, не как поэтическое осмысление жизни. Один берет то, что лежит на поверхности, довольствуется занимательностью сказа, другой — тот смысл, что таится в этом сказе.

Творчество Туманяна многогранно, как драгоценный камень, и едва ли мы можем сказать, что мы полностью и всесторонне осознали его.

Если современный литературовед может с сожалением сказать: «...мы еще плохо себе представляем, что такое Пушкин сегодня, Пушкин для нас» (курсив мой. — Л. А.)<sup>1</sup>, то еще с большим правом такое сожаление можно высказать в отношении великого армянского народного поэта, и нельзя сказать, чтобы вопрос: «Кто такой Ованес Туманян?» (так называлась статья Ст. Зоряна, напечатанная сорок семь лет назад в газете «Мшак») потерял свое значение.

Не легкое дело осмыслить творчество Туманяна

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1963, № 10, стр. 57.

именно из-за его доступности, кажущейся простоты и необычайной популярности. Доступен, ясен, популярен, — значит, каждый знает, понимает его. Между тем отнюдь не каждый знает, что в произведениях Туманяна действуют такие человеческие законы, которые наиболее устойчивы, наименее зависимы от среды, — следовательно, самые долговечные.

Туманян отражал то, что присуще обычно человеческому характеру, общее содержание человеческой жизни с ее восторгами, вожделениями, страданиями, унижениями и борьбой. В этом актуальное значение Туманяна, и излишне приспосабливать его взгляды к нашим современным представлениям. Туманян вместе с нами, когда он выступает за полнокровное ощущение жизни, за нравственную свободу, за человеческое и национальное достоинство.

Пусть крепнут в сердце милость и добро.  
Сознав в пространстве и пропав вдали,  
пусть люди помнят, что лишь им дано  
явить собою нравственность земли.

Уж если нам соперничать в борьбе,  
то лишь в одной: кто более других  
выгадывает выгоду себе,  
безмерно полюбив и подарив.

И прав поэт, что предсказал нам бег  
времен — в пресветлый и желанный век,  
где человека любит человек,  
где с человеком счастлив человек.

*(1916. Перевод Б. Ахмадулиной)*

Туманян навсегда вошел в историю общественной мысли Армении. Значение его творчества все более возрастало, но оценка его не всегда была одинаковой. Каждая эпоха говорила о нем свое слово, и не потому, что менялся Туманян, менялось само время, и оно должно было сказать свое слово о поэте не только для того, чтобы понять его, но чтобы понять и себя.

Туманян всегда был высоко ценим в армянской литературе, но слова, которые сказал о нем Егише Чаренц в своей «Книге пути», есть высочайшее признание его величия.

Его читая, я постиг: лориец гениальный  
С Гомером, с Гёте равный гость в беседе на пиру...

Ни один армянский поэт не получал у своих собратьев по перу такую высокую оценку. Но как бы ни была высока и справедлива эта оценка — она не последнее слово о Туманяне. Не последнее слово и эта работа.

Каждое время говорит свое.

часть первая



**ВОСХОЖДЕНИЕ**





«Требования времени — задачи просвещения народа, организации общества, национального освобождения — сделали наших писателей проповедниками, пророками и публицистами, и их творчество стало в той или иной мере тенденциозным»<sup>1</sup>, — писал в 1919 году Дереник Демирчян. Ясно, что Демирчян имеет в виду просветительские, дидактические тенденции в литературе. Но это не было своеобразием только армянской литературы. Свообразие заключалось лишь в том, что эта тенденция, из-за отсталости армянской жизни и армянской эстетической мысли, проявлялась вплоть до конца XIX века, тогда как в западноевропейской литературе дидактические и просветительские тенденции относятся к более отдаленному прошлому (XVII и XVIII вв.), а в русской литературе существовали до Пушкина. Пушкин слил воедино идею и художественность.

Такого уровня художественного мышления армянская литература смогла достигнуть только в течение последних десятилетий прошлого века. Просветительские и дидактические тенденции особенно отчетливо выступают в

<sup>1</sup> «Литературно-художественный альманах». Тифлис, 1919.

литературе — и в прозе, и в поэзии, и в критике — народа, который стремится к самосознанию. Микаэл Налбандян в критике романа «Сос и Вартитер» делает далекие отступления не только в область истории, но и в область физики, естествознания, уходя в прошлое вплоть до Галилея или Пизанской башни, касаясь положительных и отрицательных зарядов электричества, рассеивая предубеждения, объясняя метеорологические условия Арагатской долины... Почему? Потому, что пробуждающаяся нация жаждала этих знаний.

«Сегодня, хотя знание еще и не проникло в народ, уже слышится глухой шум — точно в наполовину парализованные после многих веков бездействия легкие вдруг ввели струю здорового воздуха. В это знаменательное время наша обязанность — поддерживать деятельность этих легких, вливая в них свежий воздух. Ведь сколько усыпляющего яда проникло в них, сейчас требуется ввести в действие противоядие»<sup>1</sup>.

Признанные писатели XIX века — Алишан и Арпиарян, Назарьян и Шахазиз, Раффи и Патканян — каждый «вносили в действие противоядие», чтобы пробудить народ. В их творчестве ощутимы следы проповедничества и дидактизма, ограниченность просветительского реализма.

Это отмечали и прежде. Отмечали преобладание у этих писателей риторики в ущерб эмоциональности, нравочений в ущерб реалистическому мышлению.

Отмечали и объясняли, почему неизбежно было возникновение нового литературного направления.

А спустя много лет, уже в 1903 году, Лео — этот великолепный историк и недалековидный критик — находит, что новая поэзия — он имел в виду раннюю поэзию Иоанеса Иоаннисиана — не только не продвижение вперед, а достойный укора отход от завоеванных предшественниками позиций. В опубликованной в 1903 году статье, которая представляет собой историю новой восточноармянской литературы, Лео предвещает забвение этой поэзии. Почему? Потому, объясняет Лео, что эта поэзия, в отличие от поэзии предшествующей эпохи,

<sup>1</sup> М. Налбандян. Полное собрание сочинений (на арм. яз.), т. III. Ереван, 1940, стр. 138.

не связана со временем, более того, в этом смысле новая поэзия представляет собой «прямую противоположность старой. Жизнь, современность или совсем не отражены в ней, или отражены очень слабо, поверхностно». Трудно сказать, действительно ли Лео, повторявший закоснелые оценки «Мшака», не замечал глубокую народность, прочную связь с жизнью и богатство поэтической культуры этой новой поэзии или просто игнорировал ее.

По-видимому, игнорировал, иначе как мог он писать о Туманяне: «Вы не найдете в нем никакого недовольства жизнью крестьян, хотя жизнь эта и мрачна, хотя предрассудки и невежество превращают эту жизнь в мир страданий»<sup>2</sup>.

Эта статья уже во время первой публикации вызвала неудовольствие в армянском обществе. В последующие годы еще очевиднее стали вольные и невольные ошибки историка, выступившего в роли литературоведа. За эту статью Лео получил немало упреков, и не было бы оснований сейчас вспоминать ее и вновь укорять автора, тем более что позднее он пересмотрел свои оценки, написав блистательные воспоминания<sup>3</sup> о Туманяне, но статья эта невольно приходит на память, потому что она была самой сильной, самой яркой, самой решительной, самой «основательной» среди многочисленных и разнообразных попыток отрицать поэзию Туманяна и все новое направление армянской лирики. Уничтожающие статьи сыпались на голову Туманяна непрерывно<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Гехуни», 1903, № 1—20, стр. 58.

<sup>2</sup> Там же, стр. 64.

<sup>3</sup> Напечатаны в 1923 году в журнале «Норк» (№ 3, стр. 222).

<sup>4</sup> Двадцатидухлетний Туманян мог прочитать в ведущей газете своего времени: «Наследники армянского Аполлона в последние годы так быстро размножаются в нашей литературе, что им могут позавидовать бактерии Коха», «У нас был Патканян, чья лира вдохновляла все поколение... а следующие за ним поэты оказались бездарными учениками» («Мшак», 1890, № 138).

В следующем году Туманян прочитал отклик на одно свое стихотворение в отделе... фельетонов газеты «Мшак» (1891, № 90). За этим фельетоном последовал другой, против журнала «Мурч», затем — третий. Так в мелочной и мстительной газетной борьбе исплывалось новое направление армянской поэзии и Туманян получил свое первое критическое сечение.

Дело не в том, что первые опубликованные стихотворения молодого Туманяна не заслуживали критики, а в том, что «традиционалисты» не смогли понять историческую суть явления, необходимость поэзии нового содержания и новой формы. Не поняли, что в годы реакции и крушения надежд на национальное освобождение невозможен был трубный глас Патканяна. Ведь «Мшак» и позднее с неуместным упорством защищал эту позицию. Эти люди так до конца и не поняли, почему с конца 80-х годов и в 90-е годы уже невозможны были воинственно-патриотические песни.

Объяснить это тем, что современники не могли хорошо рассмотреть явления своего времени, было бы возможно, если бы число этих ошибок не было так велико и если бы не было других современников, которые сумели разглядеть процессы, происходящие в литературе. В это же время многие предвидели, что в армянской поэзии наступает новый этап и что это признак подъема, а не упадка. Превосходно поняли неизбежность утверждения народного духа и языка в поэзии. Поняли также, что это две стороны одного и того же явления, которое связано с появлением на литературной арене «отечественных» (то есть развивающихся на родной почве) поэтов. О них позднее много говорил и высоко отзывался Туманян, но еще до Туманяна эта мысль, выраженная в терминах «отечественный» и «чужбинный», была рождена литературной жизнью как Восточной, так и Западной Армении.

«Язык не может развиваться на чужбине так, как он развивался бы на родной почве. Основы нового литературного языка нужно искать в провинциях, но так как у нас нет провинциальных писателей, все пишут под влиянием константинопольского наречия»<sup>1</sup>, — писал Арпиар Арпиарян в 1892 году.

Обратимся к восточноармянской литературе. Здесь те же раздумья.

«...Поэзия любого народа только тогда оживает и приобретает своеобразный национальный характер, когда она произрастает на национальных традициях.

---

<sup>1</sup> «Айреник» («Отечество»), 4 октября 1892 г.

Из крошечной народной легенды поэт может создать великолепное поэтическое творение»<sup>1</sup>, — писал Раффи в статье, в которой он рекомендует для изучения языка войти в «крестьянскую хижину», «приблизиться к земледельцу».

«...До сих пор разработка нашего литературного языка происходила в не очень благоприятных условиях. Кто развивал наш язык? Те, для кого наш литературный язык был языком, выученным по книгам. Гамар-Катипа<sup>2</sup> писал на языке, которого он не слышал у себя дома. Гамар-Катипа был из Новой Нахичевани и говорил сперва на исковерканном армянском новопахичеванском наречии, на котором и написал свои превосходные рассказы. То же самое и Налбандян...»<sup>3</sup> — писал А. Арасханян в своем журнале «Мурч». Значит, критическая мысль почувствовала и выразила назревшую историческую потребность литературного развития. Необходимость демократизации поэзии — и по содержанию и по форме (а также языку) — находила общественное обоснование. Поэзия — в данном случае восточноармянская поэзия, — пафос которой до появления Иоаннисиана, Туманяна, Исаакяна составляли национально-освободительные и просветительские идеи, пользовалась «новоармянским языком беженцев» (Шахазиз, Патканян).

Вот почему, остро ощущая потребность времени, молодой Манук Абегиан, исследуя первую книжку стихов Ованеса Туманяна, сказал в качестве похвалы, что у Туманяна «язык дышит народностью, так же как и сам материал, который он берет из народной жизни». А в качестве предостережения указал, что Туманян должен избегать «тех привычных проповедей, философичных высказываний, которые в последнее время так наводнили нашу литературу»<sup>4</sup>.

Абегиан в этой статье проявил поразительную прозорливость, и это особенно очевидно, когда сравниваешь его высказывания с недалекими оценками других

<sup>1</sup> Раффи. Собрание сочинений (на арм. яз.), т. IX. Ереван, 1958, стр. 97.

<sup>2</sup> Псевдоним Рафаэла Патканяна.

<sup>3</sup> «Мурч», 1898, № 5.

<sup>4</sup> «Нор дар», 1890, № 196 и 197.

авторов. То, что было недоступно им, истинному литературоведу и знатоку поэзии было совершенно ясно. Так же, как ясно это было А. Ширванзаде, который, выступив в печати с оценкой стихов Туманяна, отметил как их сильные, так и слабые стороны<sup>1</sup>.

Армянская поэзия конца века жаждала приобщиться к живительным истокам народной жизни и народной мудрости. Болезненному крушению политических надежд противостояло мощное движение глубин народной жизни. Армянская поэзия должна была насытиться тем, чего ей недоставало, — народным словом и делом, должна была пережить тот необходимый этап, который поэзия других, более высокоразвитых стран уже пережила. Осуществление этой исторической задачи выпало на второй период развития восточноармянской поэзии, связанный с именами Иоаннисиана, Туманяна, Исаакяна. Мы называем «второй период» по характеристике Туманяна. Он сам причислил себя к этому периоду развития армянской поэзии, который следовал за патканяновским и предшествовал теряновскому. Вот на этот период и выпала историческая роль сделать армянскую поэзию народной и «отечественной».

Глубокое знание и понимание достижений поэтов первого периода армянской поэзии не мешало Туманяну относиться к ним критически. Его всегда восхищали «Свободные песни» Патканяна, но он никогда не мог примириться с теми отвлеченными и наивными картинами, которые находил в идиллических песнях автора.

Но Туманян знал, что не это являлось пафосом поэзии Патканяна и не в этом была их ценность. Было бы несправедливо полагать, что трубившие в медные трубы и воспевавшие национально-освободительную борьбу поэты (в Константинополе или в Новой Нахичевани) не видели или игнорировали существование в народе социальных противоречий. Патканяну принадлежат слова: «Нельзя всех армян поставить в один ряд и судить обо всех одинаково. Потому что среди живущих в городе армян есть и аристократы, и купцы, и ремесленники. Могут ли они быть причислены к одному сословию?»

<sup>1</sup> «Новое обозрение», 1893, № 3115; «Тараз», 1897, № 16.

Это было сказано в 1863 году, спустя год после славянского Зейтунского восстания. Нет никаких оснований предполагать, что Патканян пересмотрел свои взгляды. Но не социального анализа требовало время. В эти годы «не много можно было встретить песенников, которые воспевали бы любовь, боль, радость, печаль. Были бурные годы, и некому было прислушиваться к биению сердца»<sup>1</sup>.

Слушая голоса этого грозного времени и своих беспокойных сердец, они трубили в горы с берегов Босфора и с далекого севера. Пешикташлян восхищался доблестью армян, которые жертвовали всем во имя родины. И вместе с его песнями на темном армянском небосклоне, подобно молниям, вспыхивали призывы Патканяна:

«Что делать нам?» Позор тому, кто это говорит,  
Позор, позор отчаявшимся,  
Смерть! Смерть! Тысячу смертей тем, кто пал духом.  
Братья, не скажем никогда: «Армяне, что нам делать».

Конечно, лира Патканяна не осталась равнодушной к социальным мотивам. Но как далеко до «Свободных песен» этим стихотворениям. В них нет ни того блеска и обаяния, ни той силы воздействия, какими обладали стихи, призывавшие к восстанию. Поэт был со своим временем, и время было с поэтом.

Пришли другие времена, такая накаленная атмосфера не могла существовать долго, тем более теперь, когда стали неопределенными перспективы борьбы. Общий отлив унес с собой и рассеял радужные ожидания. Армянское общество, подобно человеку, находящемуся в глубокой печали, жаждало сердечного слова, отсюда такой безусловный успех Иоанеса Иоаннисиана.

Сказал я: ашуг, возьми чунгур, скажи  
Нам слово, идущее из сердца...

Безусловно, прав был историк литературы, заметив, что «после старой поэзии патриотических и лирических излиятий следовало ожидать поэзию, которая совершила бы переворот в литературном мастерстве»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Вестник литературы и искусства», 1903, стр. 184.

<sup>2</sup> А. Еремлян. Очерк истории литературы. «Багдавен», 1914, март — апрель.

Формирование Ованеса Туманяна — поэта совпало с этим периодом. Его творчество почти до конца XIX века представляет собой преодоление традиционной эстетики, просветительских и романтических традиций, идиллического изображения жизни, поиски и утверждение собственных основ.

Армянские романтики и просветители предвидели в недалеком будущем развитие реализма и народности в родной литературе. Предвидели и указывали направление этого развития, хотя сами и не пошли этим путем.

Раффи советовал: «... в народной речи можно найти большую часть тех слов, которые мы не найдем в составленных из книг словарях. Войди в крестьянскую хижину, каждая вещь здесь имеет свое особенное название. Пойди к землепашцу, он скажет тебе названия всех принадлежностей плуга и сохи, он скажет тебе, как называется время, когда он сеет, жнет, он скажет тебе, как называются те или иные особенности почвы. Хочешь знать имена деревьев, кустов, плодов? Пойди к обитающему в лесу сельчанину, он скажет тебе все. Хочешь познакомиться с цветами и запахами, спроси пастуха-армянина, — он скажет тебе не только названия трав своих лесов и полей, но и их целебные свойства. Одним словом, ты в языке армянского крестьянина найдешь имена многих предметов, окружающих его, и услышишь его мнение о каждом из них»<sup>1</sup>.

Так говорил Раффи, который сам никогда не обращался к разработке народных преданий. Как мыслитель он понимал, что демократизация литературы и ее языка, эстетическое освоение народной словесности являются стоящей на очереди исторической задачей. Но как художник Раффи не увлекся даже такими жемчужинами народной поэзии, какие были в сборнике «Манана» (1876), или в «Брате Торосе» (1879—1880), или в «Сладком запахе» (1876) Г. Срванцтяна, хотя они и появились в печати в лучшие годы творчества Раффи.

«Давид Сасунский», «Братец-барашек», «Глупец», казалось, ждали Туманяна. Почему ими не заинтересовался Раффи? По-видимому, причин несколько, но са-

<sup>1</sup> Раффи. Собрание сочинений, т. IX, 1958, стр. 97.

мая существенная из них заключалась в литературном направлении творчества романиста и в выдвигаемых им идейных задачах. Писатель-романтик, автор программных исторических романов не видел необходимости обращаться к традициям народного эпоса или к лексическому словарю и языку, отражающему крестьянский быт. Но он чувствовал требования времени, диктующие необходимость демократизации языка и использования народной словесности, и указывал на них следующему за ним поколению писателей.

Взглянем теперь на другого непосредственного предшественника второго периода армянской поэзии — Рафаэла Патканяна.

Как *теоретик* Патканян считал, что литература нуждается в обновлении средств выражения, в демократизации языка, но как *практик* был скован тем обстоятельством, что его родное наречие было далеко от араратского, которое служило основой литературного языка.

Но почему, если он так хорошо понимал это, Патканян не следовал собственным советам? Потому что идеи, которые вдохновляли автора «Свободных песен», и те, к кому были обращены эти песни, требовали других языковых средств выразительности. Обороты речи, взятые из народного быта, поэт не считал пригодными для выражения высоких мотивов освобождения, и, кроме того, эти мотивы должны были услышать и массы армян, стонущие по ту сторону границы.

Когда же в более поздний период он начал писать рассказы из жизни простого народа, он без колебаний обратился к новонахичеванскому диалекту, диалекту переселенцев.

Эстетика второго периода армянской поэзии была общественно осознана еще до появления Иоаннисиана, путь к демократизации поэзии — как содержания ее, так и формы — был теоретически и отчасти практически уже открыт. Более того, это было эстетическим наказом предшествующих писателей грядущим.

Так думали непосредственные предшественники Иоаннисиана и Туманяна — Раффи и Патканян, не говоря уже о Микаэле Налбандяне, который точно обосновал приход литературы, именуемой теперь реалистиче-

ской и народной, и дал ясные и неоспоримые ориентиры для развития литературного языка.

«...Вновь повторяем, пока все областные наречия не сольются в литературном языке, последний не только не сможет развиваться и обрести способность выразить общие думы народа, но либо подчинится какому-нибудь одному областному наречию, либо останется сухим, мёртвым, бесплодным. В обоих случаях это равносильно тому, что у народа нет единого общенационального языка и его потребность в живом литературном языке остается неудовлетворенной»<sup>1</sup>.

Такова была эстетическая программа, которую завещали предшественники своим наследникам.

Эту программу армянская литература должна была осуществить в кратчайшие сроки, чтобы достигнуть современного уровня художественного мышления.

Эстетическая программа эта была так обширна, что приходится удивляться тому, какой взлет совершила армянская литература за несколько десятилетий, достигнув к концу века вершин реализма в таких произведениях, как «Пепо» Габриэла Сундукяна (1870), «Высокочтимые попрошайки» Акопа Пароняна (1880), «Стихотворения» Иоанеса Иоаннисиана (1887), «Тефарик» Гр. Зохраба (1892 и 1893), «Стенания» и «Гикор» Ов. Туманяна (1893 и 1895), «Хаос» А. Ширванзаде (1898), «Песни и раны» Ав. Исаакяна (1898).

Поставив рядом дошедшие до нас ранние стихотворения юного Туманяна — «Душа моя...» и «Колыбельная» (1882), мы обнаружили, что первое — ясное и непосредственное выражение детской влюбленности, а второе напоминает традиционные патриотические стихотворения.

В последующие годы юный поэт остается под влиянием традиционных идей и средств выражения. Но вот уже в 1886 году Туманян создает произведения, появление которых сразу трудно понять и объяснить. Это «Плач патриарха», «Пес и кот», «Злосчастные купцы»,

---

<sup>1</sup> М. Налбандян. Полное собрание сочинений, т. III, 1940, стр. 213—214.

а в 1887-м — «Песня пахаря» и «Старинное благословение».

В первом — те же традиционные национальные мотивы, те же традиционные формы их выражения, в других — совершенно иные замыслы, другой принцип поэтического изображения. После трагически звучащих воплей архаических героев, тяжеловесных древнеармянских стихов, книжных и искусственных описаний вдруг увиденный собственными глазами быт, характерная речь, печаль и смех, ясное мышление лорийского крестьянина.

В чем же причина? Что изменило так эстетическое отношение поэта к окружающей его действительности?

Если до 1886 года было непонятно, как мог деревенский юноша отречься от живых впечатлений, вывезенных из родного Дсеха, то теперь, в произведениях «Песня пахаря» и «Пес и кот», поражает, куда исчезло все книжное, чужое — представления, стиль, слог, слова.

Как будто поэт никогда не был полонен «Армянской лирой», не обучался древнеармянскому языку, не был прилежным учеником Шахазиза и Патканяна и рассказывает так, как рассказал бы крестьянин-лориец.

Скорняжным  
Теплым  
Ремеслом  
Занялся кот  
Когда-то...  
Как вдруг  
К нему  
Явился пес  
И шкурку мягкую принес.

(«Пес и кот». Перевод С. Маршак)

Или:

Легучей Мыши с Чайкой вдруг  
Взбрело купцами стать сам-друг.

(«Злосчастные купцы». Перевод В. Звягинцевой)

Или:

Плуг забирай! Ну, ну, волю!  
Дотянем понемногу  
К полудню вон до той скалы —  
Господь нам будь в подмогу!

(«Песня пахаря». Перевод Вяч. Иванова)

Этими строками юный Туманян еще раз подтвердил истину, что основой вновь создаваемого искусства является не *традиция*, а новое *отношение* к жизни. Это новое отношение определяет и новые средства выражения. Молодого Туманяна начинают беспокоить слышанные в лорийских полях протяжные и печальные песни пахаря и запомнившиеся истории. Ясно, что они требовали иной, отличной от прежних стихов формы. Здесь наблюдатель и поэт выступают вместе, рука об руку.

Правда, стихи, созданные в 1886 и 1887 годах, выглядели сперва иначе, чем они запомнились нам с детства. Но последующие исправления не изменили эстетическое качество этих стихов, их туманяновское своеобразие определилось сразу.

Если поэтический мир Туманяна — это неприкрашенное отражение истинно народной жизни, то «Песня пахаря» уже принадлежит этому миру.

Если поэтический мир Туманяна — это эстетическое обобщение коренных явлений народной жизни, то «Старинное благословение» уже принадлежит этому миру.

Если поэтический мир Туманяна немислим также и без звонкого смеха, то «Пес и кот» уже принадлежит этому миру.

И если поэтический мир Туманяна обладает той обязательной для каждого национального поэта силой, что проникает в глубины общенародной жизни, давая ей *нравственные и эстетические критерии*, а также образы, обороты речи, слог, то уже из этих юношеских произведений многое вошло в быт и укоренилось в мышлении народа.

Разве только для детей написаны такие юмористические сценки, отражающие обыденные житейские взаимоотношения:

Ты приходи,  
Мой дорогой,  
За шапкою в субботу!  
Папаху шить —  
Не шубу шить.  
Для друга  
Можно  
Поспешить!

Такую шапку  
Смастерим,  
Что будет всем  
Завидно.  
А о цене  
Поговорим.  
Нам торговаться  
Стыдно.

*(«Пес и кот». Перевод С. Маршака)*

И после этих слов лживый мастеровой разыгрывает удивление, будто не он давал эти обещания.

Зачем торопишься,  
Чуждак?  
С таким шитьем  
Нельзя спешить.  
Нешуточное дело!  
Папаху шить —  
Не шубу шить,  
Но надо шить умело.  
Побрызгал шкурку  
Я с утра,  
Теперь кроить ее пора!

Эти полусерьезные, полушутливые обороты речи прочно вошли в народный обиход и употребляются и по сей день то всерьез, то в шутку и будут живы до той поры, пока будут заказчики и исполнители. Смотрите, как сник простодушный заказчик перед языкастым мастеровым.

Мне очень жаль, —  
Ответил пес, —  
Что шапка не готова.  
Но не сердись  
На мой вопрос:  
Когда явиться снова?

Когда мы наблюдаем ссоры и брань, как часто вспоминаем вот эту картину:

Тут вышел крупный разговор.  
Потом и потасовка.  
«Ты, братец, плут!» —  
«Ты, братец, вор,  
Жена твоя воровка!» —  
«Щевок!» —

«Урод!» —  
«Молокосос!» —  
«Паршивый кот!» —  
«Плешивый пес!»

Странно распоряжается иногда время — то, что казалось в свое время удивительным и неожиданным, становится цотом обыденным, привычным. Становится обычным то, что раньше воспринималось как отрицание привычного, обыденного. Так было со сказкой «Пес и кот». Так было с туманяновским направлением, которое сегодня кажется таким привычным, а в свое время, как любое новое явление, с трудом прокладывало себе путь в литературе.

Особенности приведенных выше стихотворений так «неожиданны», так отличают их от прежних стихов самого Туманяна, что появление их подобно чуду. Чем оно объясняется? Тем, что, по словам Чаренца, Туманян «имел корни в земле».

Поэт не выдумал ореховое дерево, описанное им в «Старинном благословении». Он сам в детстве играл со своими товарищами под этим деревом, сбивая палками и камнями еще не созревшие плоды, от которых чернели руки, он знал тысячи историй о каждом из старейшин села, пирующих под могучим орехом, и мог многое рассказать об их угрюмом тамаде.

В его ушах еще звучали шум детских игр и песен и пророческое благословение старейшин села, когда он писал это стихотворение.

Опираясь на собственные наблюдения, преодолевая влияние традиционной поэтики, Туманян обрел свой поэтический мир, пробил новое русло в поэзии.

Но дальнейший творческий путь Туманяна не оказался прямым.

Традиционность везде, и в поэзии также, — огромная сила, несущая в себе как положительное, так и отрицательное начала. Первое питает творчество поэта, служит ему опорой, связывает с отечественным искусством, второе задерживает его движение вперед, препятствует развитию нового направления, возникновению новой традиции. Традиция как ревнивая мать, ко-

торая всегда хотела бы видеть сына рядом с собой, преданного и покорного. Но из подобных смиренных детей, как правило, получают робкие, лишенные самостоятельности люди. Правильнее будет отношение поэта к традиции, как «блудного сына» к матери. Вспоенный и вскормленный матерью, он уходит в мир, чтобы познать его, закалиться и, вернувшись, принести в дом сокровища, каких в нем никогда не было. Вероятно, путь обогащения «отчего дома» поэзии таков же. Только не следует отрываться от национальных традиций, иначе можно потеряться на чужбине и не найти дороги домой. Важно, чтобы пуповина, которая связывает с родной почвой, не обрывалась, тогда любое влияние извне осваивается, органично сплавляется с собственным духовным опытом.

Юный Туманян при его двойственном отношении к традициям, конечно, руководствовался отнюдь не логическими построениями, а творческими импульсами, поэтической стихией.

Если бы борозда, проложенная им в поэзии такими стихами, как «Песня пахаря», «Старинное благословение», «Пес и кот», была бы достаточно широка, чтобы вместить *весь* его поэтический мир и выразить *полностью* его отношение к жизни, у него не было бы серьезных оснований возвращаться к традиционной поэзии, вновь и вновь черпать из ее сокровищницы.

В этих произведениях Туманян многое нашел, но он и много потерял бы, если бы развивался только в этом русле.

Он обрел новое содержание, такие жизненные мотивы, которых в армянской поэзии раньше не было, нашел ритмы, сюжетные решения, которые были новы для армянского стихосложения. Но если бы он остался на уровне этих произведений, он не смог бы осуществить более сложные замыслы, не смог бы выразить более сложные человеческие взаимоотношения, более тонкие психологические переживания, не смог бы проникнуть в философские глубины жизни.

Вот почему Туманян, отступив от «национальных мотивов» и «книжности» и сделав счастливое откры-

тие — звонкая народная интонация, — не мог полностью отдаться своей находке и предать забвению прошлое армянской поэзии.

Не мог отказаться от художественного опыта армянской традиционной поэзии, которая если и не обладала живостью и гибкостью народного языка, зато способна была воплотить более сложные понятия, чем это было доступно языку крестьянина-лорийца.

«Ведь каждый писатель не что иное, как итог своих предшественников. Он берет у одного больше, у другого меньше, переплавляет в горниле своей души и отливает, формирует согласно своим вкусам» (IV, 336—337).

Это написано в статье, посвященной 50-летию со дня смерти Микаэла Налбандяна, в 1887 году, когда Туманян был уже автором «Песни пахаря».

После «Песни пахаря» появляются сентиментальные настроения и искусственная экспрессивность, возникает образ поэта, уподобленный челну, который «пытается плыть в песках», и строки: «слуха моего коснулся горький зов смерти», «загробная жизнь», «ужасный путь смерти», «печальная могила» и пр. Как не соответствуют эти видения смерти возрасту поэта! Куда делся дсехский юноша, его светлый взгляд на жизнь?

Правда, у двадцатилетнего, уже семейного Туманяна, служившего за ничтожное жалованье переписчиком в духовной консистории, было достаточно забот и немало поводов, чтобы потерять душевный покой. Но в этих стихотворениях чувства — горе, отчаяние — не туманяновские, а чужие, заемные, так же как и чужими, книжными были слова.

В детские и юношеские годы Туманян создал гораздо больше стихотворений, чем в зрелые годы. Но из этих стихотворений, число которых превышает сотню, только немногие сохранили, подобно «Песне пахаря», «Старинному благословиению», «Двум черным тучкам», «Роднику», свое значение как вечные ценности армянской поэзии. Большинство же произведений этого периода, созданных под влиянием отечественных и иностранных поэтов, были лишь ступеньками на пути к достижению подлинных вершин творчества. Туманян сам высказался об этом так: «Влияние — это лестница, по которой

начинающий поэт поднимается к оригинальности» (IV, 382).

Иногда влияния эти уводили его далеко от родной творческой стихии, но, во-первых, радиус действия этих влияний все сокращался, во-вторых, каждый раз, как бы далеко он ни ушел, он умел взять оттуда краски, оттенки, интонации, чтобы потом разработать, развить их, обогатив тем самым свой собственный поэтический мир. Он так слил воедино свой жизненный опыт с опытом своего поколения, с историческим опытом своего народа, так соединил живой, знакомый с детства народный строй речи и выразительность языка традиционной поэзии, что можно говорить о туманяновской эпохе в армянской поэзии.

Эта эстетическая задача была осуществлена не сразу. Она решалась в творческой борьбе, где было немало и сомнений и отступлений. Анализируя произведения Туманяна, написанные им до конца века, можно сказать, каково было их место в творческом мире поэта, что ограничивало его и что помогло ему достигнуть поэтических высот.

Можно согласиться, что большинство произведений Туманяна этого периода были созданы под влиянием отечественной и иностранной поэзии — варьирование «национальных мотивов», идиллические и «салонные» стихотворения, которые очень отдаленно соприкасаются с самобытным поэтическим миром Туманяна и сегодня имеют только историко-литературный интерес.

Такова большая часть созданного поэтом до 1900 года. Это та чужая почва, которая обогащает поэта, но не дает ему проявить себя.

Более редки случаи, когда Туманян обращается к фольклору родного края, и эти произведения, хотя и органичнее для него, не являются его высшим достижением. Таковы: «Песня молотьбы» (1889) — в скобках под заголовком указано «лорийская»; «Охота на медведя» (1899), которое имело подзаголовок «Из жизни лорийских свинопасов»; первый вариант стихотворения «Пес и кот» (1886) с подзаголовком «Народное предание», «Проклятая невестка» (1898) с подзаголовком «Народная легенда».

В этих произведениях родное Лори изображено правдиво, «натурально» — литературные влияния здесь ничтожны, элементы этнографии очень значительны.

Между тем наиболее полно и сильно поэтический мир Туманяна выразился в произведениях, в которых органично слились образное мышление народа и воздействие отечественной, а также всемирной поэтической культуры. Вот то сложное переплетение, которое создало третий ряд произведений: «Концерт», «Две черные тучки», «Гикор», «Родник», «Стенания».

Конечно, это разделение в какой-то мере условно: в стихотворениях, носящих характер заимствования, можно встретить элементы живой разговорной интонации, и, наоборот, в стихотворениях, проникнутых духом народности, можно обнаружить элементы традиционного стиля. Однако разграничительная линия между ними достаточно очевидна, так же как очевидно слияние этих двух тенденций в третьей группе стихотворений.

## ПОЭТ И ОБЩЕСТВО

Поэт обращается со своим словом к миру. И его творчество есть не что иное, как результат этого диалога. В 1897 году Туманян написал стихотворение, которое ценно, во-первых, тем, что содержит единственную и точную характеристику своего «я» («Да, я всегда был таким — смеюсь в печали, сокрушаюсь в радости»), и, во-вторых, утверждением диалога поэта с миром:

Вокруг смотрю я тысячью очей,  
И вижу свет в туманной глубине,  
И слышу землю тысячью ушей,  
И шепот чуждых душ доступен мне.

И отовсюду голоса слышны —  
В них ликование, буря, нежность, грусть.  
И падаю, рыдая, с высоты,  
И снова к ясным высям возношусь.

И мучится и мечется душа  
От сонма этих тайных голосов.

(Перевод Дж. Голубкова)

Это открытая исповедь, обнажающая внутренний мир поэта, волнения, борения его души. Не каждый видит то, что сокрыто «за безмолвием», не каждый слышит голоса, которые «еще только шепот в сердцах», их слышит и видит Туманян, потому что он — поэт. И в час веселья он грустен, потому что не забывает об иной, печальной стороне жизни, и в час скорби весел, ибо радость жизни неразлучна с ним, — все это вызывает сложные ассоциации.

Это полнота восприятия жизни.

Впечатления, отрицающие друг друга, то низвергают его, то возносят, и душа его то «яростно неистовствует», то «тихо трепещет». Ничто не вызывает такого гнева молодого Туманяна, как господствующие в обществе эгоизм и безыдейность. Может быть, покажется неожиданным и странным видеть в Туманяне страстного борца против эгоистической мещанской, обывательской психологии, потому, что мы привыкли связывать пафос поэзии Туманяна с деревней, и потому, что немногие смогли пробиться к смыслу сквозь риторическую шелуху и назидательность, свойственные этим произведениям. В них звучат благородные гнев и негодование.

Правда, анализ этих стихотворений, не очень органичных или вовсе случайных в мире Туманяна, больше говорит о политическом, нежели творческом, облике поэта, но и это важно для понимания избранного им пути.

Поэт не жалеет слов для выражения своего гнева:

Чего вы жаждете, низкие люди,  
Катастрофы, гибели достойных?  
И все это ради куска хлеба,  
Но кто знает,

Может быть, невежество дало вам власть  
Узурпаторов разума  
И вам, глупцам, кажется, что  
Все человечество в вечном плену у вас...

В многословном и высокопарном этом стихотворении поэт говорит о своем разочаровании (он не нашел в жизни блаженства, которое обещала ему надежда) и крепкими бранными словами осыпает «мучителей рода

человеческого», а в заключение объявляет, что сам он не падает духом.

Стихотворения этого времени изобилуют риторикой, ораторской фразеологией, архаизмами, мертвыми книжными словами. Он еще не успел сделать выбор в средствах, он еще не знает, какое средство сильнее и каким он сам лучше владеет.

И он то пишет поучения в старинных рифмах, то призывает к мести, то читает чувствительные проповеди, то, соединив библейские и евангельские образы, проклиная действительность.

Так сильно в поэте это побуждение, что он не замечает, как все это удаляет его от истинного призвания. В подобных стихотворениях самое сильное впечатление производят слова мести и гнева. Колокольным звоном хочет он возвестить о своей ненависти к богатеям-притеснителям, угнетающим национальный дух, к себялюбивым обывателям.

Он знает, что у него неостанет сил привести в движение жалкую, мещанскую среду. Он ищет союзников, чтобы говорить более решительно. И находит их в божестве и евангельских образах.

В дальнейшем сын священника Тер-Татевоса никогда больше не протягивал руку богу и Христу. Стихотворение «Злоумышленник» заканчивается так:

...Но бог возмездьем справедливым  
Накажет вас, искоренив ваш род;  
И нет тех сил, которые б могли вам  
Помочь найти спасительный исход.

Бывшего воспитанника духовной школы и служащего духовной консистории увлекает вера в могущество своего союзника и страшный суд. Однако он скорее хочет, чтобы был бог, чем верит в его существование. Эти противоречивые раздумья более искренни, чем его вера. Искренность придает трепет, дыхание его словам, иначе говоря, приближает их к его поэтическому миру. Как хочется поэту, чтобы небеса не были пусты!

Разорвал бы темный  
Небосвод бы я,  
Раскрыл бы человеку

Тайну высшую,  
Чтоб увидел он —  
Что там грозного  
Или кто и где есть бог.

Трещина, разделяющая поэта и бога, все увеличивается. Происходит неожиданное — чем неотвратимей рушится вера поэта в бога, тем могущественней звучит его голос, — ни в одном стихотворении столько раз не упоминается имя бога, как в стихотворении «Призыв». Но здесь ставится под сомнение само существование всевышнего.

С именем твоим  
Нес тебе мечты,  
Долго звал, и все ж  
Не явился ты.

Столько бед зачем  
Мне пришлось нести,  
Если вправду ты  
Бог невинности?

Что ж ты терпишь зло?  
Или мало бед?  
Иль в тебе, господь,  
Силы прежней нет?

Иль не ты дал меч  
Для злодейских рук,  
Чтоб терпел народ  
Столько страшных мук?

.....  
Так явись, рази,  
Вырви зла цветы,  
Если есть ты, бог,  
Если мститель ты!

*(Перевод Л. Кацнельсона)*

Вопросов так много, что, суммируясь, они превращаются в ответ. Отвергающий, отрицающий ответ.

Куда делся богобоязненный, робкий юноша, который у бога требовал ответа на мучившие его вопросы и спешил каяться:

«О, прости, господи, вездесущий, всемилостивый,  
Прости высокомерного, спесивого юношу!..»

«Призыв» написан год спустя после этого стихотворения. «Призыв» близок блестящей мысли Стендаля: в мире совершается столько несправедливостей, что единственным оправданием для бога является то, что он не существует. В «Призыве» бог служит поэту только средством, чтобы выразить свой гнев, так же как и образ Христа — чтобы придать своим раздумьям законченную поэтическую форму.

Он в мертвой пустыне, в безмолвье ночном  
На камне, над колкой травой  
Сидел, размышляя о мире земном,  
С поникшей на грудь головою.

Суровее этой пустыни глухой  
Чело его хмурое было.  
Мечтал над пустынею жизни людской  
Люби он воздвигнуть светило.

Пред ним одичалых народов полки  
Текли — и за тьмою могильной  
Рыдали убогие и старики,  
Сироты стонали бессильно.

И он одиноко в безмолвье ночном  
Сидел, размышляя о мире земном...

(Перевод Д. Бродского)

Этот евангельский образ мог быть воспринят как архаизм, если бы не соответствовал современным раздумьям поэта. Здесь уже традиционная поэтика не заглушает его собственный голос, не мельчит обобщающий смысл явления. Ни одного лишнего штриха, неуместной детали, подробности. Образ сам по себе монументален.

Среди созданных Туманяном поэтических образов есть один, что печальнее всех. Из пестрой ткани стихотворений, написанных в последнее десятилетие прошлого века, смотрит на нас этот образ — недовольный и протестующий. Этот безымянный герой — сам поэт, который предстает всегда одиноким, печальным, безутешным.

Откуда эта черная печаль, что охватила улыбчивого

поэта и заставила петь такие горькие песни его смеющуюся лиру?

В письме к другу юности Туманян жалуется на свою судьбу:

«...Никакого просвета не видно на нашем небосклоне — люди грызут друг друга, грабят, морально убивают и — позор! — целыми днями своими гнусными устами разглагольствуют о благородстве и просвещении.

Меня, честно говоря, душит этот мутный поток, нет дружеской среды, нет литературно мыслящих людей, которые руководили бы молодежью, нет такого уголка жизни, который не был бы захвачен разбоем, развратом, насилием... Здесь невозможно любить — кого любить? А без любви нет жизни...» (V, 18).

Это письмо 1890 года.

Поэт едет в родную деревню и ужасается картинам нравственного падения: «Наша жизнь, прикрашенная снаружи косметикой, ужасающая» (V, 111).

В 1895 году он пишет:

«Наша жизнь, за редким исключением, соткана из таких дней — часы бегут нудные, тоскливые, воздух удушливый, и небо точно тяжелый, давящий тюремный свод. То, что чисто и возвышенно, не видно, неподвижно, а то, что движется и вроде составляет жизнь, — гнусно» (V, 149).

А это написано в 1899 году, из нежно любимого Дсеха, который, казалось бы, должен был заставить поэта забыть все горести:

«Здесь, как и везде, нет ничего. Правда, нигде нет ничего, жизнь такая плоская, однообразная, нудная, ничтожная, а события и герои такие маленькие и жалкие».

«Порой думаю — зачем мне ехать в Тифлис, а иной раз — а зачем оставаться здесь? Жизнь нигде не привлекательна» (V, 172).

Во многих стихах встает образ поэта вечно неудовлетворенного, недовольного жизнью. Но это недовольство не всегда одинаково. В зависимости от того, чем, почему и как выражено это недовольство, можно определить изменения, происходящие в образе лирического героя. Во второй половине 90-х годов это уже не некий

запоздалый Байрон, которому поэт представляется пророком или человеком, с недостижимой высоты взирающим на коловращение мира. Постепенно отвлеченно-романтическое изображение поэта уступает место другому, суть которого много лет спустя Туманян выразил в нескольких словах: обычный смертный, «живущий теми же страданиями и муками, что и каждый». Одно время это был некий сверхчеловек с «печатью величия на челе», «божественным голосом» вещающий «святыне заповеди истины», который призван был спасти взбесившуюся чернь. Но пестрый сброд не внимает словам мудреца и гасит тот самый факел в его руке, который должен осветить гибельную пропасть, готовую поглотить толпу. Горько сожалеет потом неблагодарная чернь, но свою вину она осознала слишком поздно.

Когда же грянул грозный час печали,  
Когда никто уже спастись не мог,  
Одумавшись, одно они шептали:  
«Он правду говорил. То был пророк».

*(Перевод А. Гатова)*

Истоки этих запоздалых романтических образов нужно искать не столько в отечественной, сколько в западноевропейской поэзии, которая влияла на Туманяна и непосредственно и через русскую поэзию.

Не случайно время создания романтических образов совпадает с переводами произведений такого рода.

В 1889 году двадцатилетний Туманян перевел «Желание» Лермонтова, а в 1890 году «Заклинание» Пушкина. Два года спустя он переводит стихотворение Лермонтова, в котором герой — «высокая душа», невозмутимая и величественная, как утес. Еще два года спустя, в 1894 году, он переводит Гейне — «Скиталец». Чувства и мысли романтического героя этого стихотворения также возносятся к облакам и горным высям. В 1894—1896 годах переводит поэму «Шильонский узник» и отрывки из «Чайльд Гарольда» Байрона; тогда же он переводит самые надрывные строки Надсона.

Байрон, Гейне, Мицкевич, а также Пушкин и Лермонтов своими романтическими стихами выявляют характер творческого брожения, переживаемого Туманяном.

С этой точки зрения, для понимания развития поэта, его переводы не менее важны, чем его собственное творчество.

Чем больше радиус влияний, тем шире открывается путь для самостоятельного творческого полета. И сила Туманяна в 90-е годы проявилась в том, что он в значительной степени устоял перед теми сильными и глубокими влияниями, которые испытали его предшественники, и что его связь с традициями была шире и крепче, чем у них.

Молодому Туманяну потребовалось не много времени, чтобы осознать, каким анахронизмом является прежнее изображение «поэта и черни». Он шаг за шагом все более удаляется от привычного образа поэта-пророка и приближается к образу поэта, живущего среди множества людей и для людей.

Любовная лирика Туманяна относится к первым трем годам, следующим за 1890 годом.

Что это за годы? Это были годы, когда молодой поэт получил признание и круг знакомых его стал угрожающе разрастаться. Молодой Туманян был желанным гостем везде. По собственному признанию он не избегал новых знакомств и соблазнов. У легко увлекающегося молодого поэта было много и восторгов и разочарований. Есть люди, которые как бы излучают свет. Он был таким. «Его лицо, казалось, было освещено каким-то внутренним светом. Пышные волосы, глаза глубокие и вдумчивые. На лице всегда улыбка. Веселый, жизнерадостный молодой человек, едва достигший двадцати четырех лет», — таким вспоминает Аветик Исаакян молодого Туманяна. «Он был украшением общества, душой компании, сияющим факелом». «Он опьянял сотрапезников не вином, а своим юмором, своим чарующим языком, своими очаровательными выдумками. Казалось, Ованес должен был чувствовать себя счастливым, пользуясь уважением общества, любовью женщин, почитанием литературной молодежи. У него были почет и слава. Однако он был недоволен собой, жизнью, которую он вел»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ал. Исаакян. Сочинения (на арм. яз.), т. IV. Ереван. 1959, стр. 64, 84, 85.

Но об этом недовольстве знали немногие. Может, даже никто не знал, что толкало его к самозабвенному веселью, как дорого ему стоило сохранять вид гордого и наслаждающегося жизнью человека.

Как могли знать они, что этот остроумный и шуточный молодой человек недоволен своей участью. Отсюда — «скорбная радость», которая воспринималась окружающими как только радость, отсюда и образ поэта, который не показывает людям, «какие муки он скрывает в глубине своего сердца». Для большинства он был новой восходящей звездой на армянском небосклоне, всегда улыбчивый, счастливый, уверенный в себе. Действительно, он любил и умел элегантно одеться, любил и умел пировать, не пьянел, любил и умел казаться независимым и благополучным. Кто мог подумать, что веселье — это убежище, куда он бросается, чтобы забыть горести и заботы.

В письме другу поэт ясно говорит об этом: «Как хорошо, что есть глупый смех, бессмысленное веселье, беззаботное, беспечное наслаждение, иначе — можно было бы сойти с ума» (V, 111).

В другом письме:

«Мой круг и вообще число родственников очень увеличился, и они все относятся ко мне с такой любовью, что в день бываю по меньшей мере в трех домах. Случается, что по неделе дома не обедаю или не ужинаю.

В таких условиях я не могу работать, тем более что и охоты нет. Однако эти бесконечные бессонные ночи дают мне столько тем для романов и стихотворений, что на них не хватило бы моря чернил и леса ручек» (V, 93).

Вот откуда появляются многочисленные любовные стихи. Этот период в жизни поэта был не таким продолжительным, чтобы растянуться на все десятилетие, но и не так короток, чтобы не отразиться в его творчестве. Судя по письмам, у поэта не было любви, которая захватила бы его всего. А быстро преходящие увлечения не стали источником глубокой любовной лирики. Поэтому любовная лирика Туманяна 90-х годов так богата «салонными» настроениями (в некоторых посещаемых поэтом домах тоже были своего рода «кавказские

салоны»), легкими альбомными посланиями, книжными и сентиментальными переживаниями. Каковы чувства, такова и форма их воплощения.

Нигде слово Туманяна не было таким легковесным, как в ранней любовной лирике. Несмотря на молодость, Туманян в это время уже создал долговечные художественные ценности. Но почему его слово в лирических стихотворениях не достигает такой выразительности? Если и не главной, то, во всяком случае, одной из причин является то, что поэт пока еще не ощущает обязательности равновесия между словом и чувством — маленькое горе выражается у него такими высокими словами, что очевидным становится их декоративный характер. Смерть и гробница, мольба и клятва, вселенная и небо — лирик нагромождает эти понятия, но не достигает поэтического воздействия.

Слова эти лишены той редкой насыщенности чувством и мыслью, какая появилась в поэзии Туманяна в последующие годы.

А слово-тема «стенания», которое в армянском языке стало художественным образом благодаря Туманяну. Почему это слово в поэме — «целый мир», а в написанных позднее любовных песнях не стало миром? Ответ напрашивается тот же: поэма «Стенания» — это часть души поэта, его родная сфера, а в любовных стихах сентиментальные настроения обесценивают слово, вышешивают его.

Правда, в числе этих лирических стихотворений поэта попадают и бесспорные удачи, как, например, «Что бы ты хотела...», «Моя любовь», «Не проси меня...», но они не завоевали Туманяну тех лет славы лирика. В свое время это было правильно отмечено и оценено. «Сюжеты субъективного характера особенно и не интересуют поэта», «Лирическая сторона таланта Туманяна очень слабо развита, и, наоборот, как поэт-эпик, он почти единственный в армянской литературе»<sup>1</sup>, — писал Минас Берберян.

---

<sup>1</sup> Минас Берберян. Заметки о новой армянской литературе. В кн.: «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам». М., 1898, стр. 580, 589.

«В его мелких стихотворениях нет той самобытности, которая наблюдается в его поэмах, — темы мелких стихотворений и их форма порой напоминают те или иные чужие стихотворения»<sup>1</sup>, — писал Левон Манвелян.

Туманян-лирик переживал противоречие между образом жизни горожанина и поэтическим вдохновением, источником которого была его родная почва — деревня. Он любил пользоваться благами городской культуры — в молодые годы он купил металлофон и играл на нем, приобрел новое чудо современной техники — граммофон, позднее увлекался фотографией. По стилю жизни он был с головы до ног урбанист, по поэтическому темпераменту — нет. Его вдохновением, его душой были горы. «Мое сердце в горах» — так мог сказать не один только Роберт Бернс. Жил в городе, тоскуя по горам. Никто не сказал лучше, чем Чаренц:

«Он ездил по городу, сидя в трамвае в европейской одежде и в мягкой шляпе, либо с патриархальной скорбью на лице смотрел на огромные аэропланы, летящие, распластав крылья, над колоссальным городом, а в душе было старое, прошлое — лориец Сако, Ануш, примитивная любовь и ненависть «удалых парней» — Саро и Моси.

В квартире, обставленной по вкусу европейского маэстро, где так причудливо выглядело мужицкое гостеприимство хозяина, под холодным электрическим светом, он, этот, одетый европейски, лориец Ованес, год за годом писал для нас ясные и прозрачные песни...»<sup>2</sup>.

Это сказано о Туманяне 10-х годов, но этот облик поэта складывается в 90-е годы. Не все бесспорно в этих словах, но Чаренц превосходно выразил то противоречие между образом жизни Туманяна-горожанина и его поэтическим мышлением, которое в глазах Чаренца было «удивительным чудом».

Лирика — самая непосредственная область поэзии. Источником непосредственных впечатлений для Туманяна была его среда, — говорить от имени этой среды

<sup>1</sup> «Мурч» («Молот»), 1891, № 1.

<sup>2</sup> Вгише Чаренц. О литературе. Ереван, 1957, стр. 60.

теми средствами, которые он вывез из родного ему деревенского мира, было невозможно.

Новый круг знакомств толкал его к использованию заимствованных средств. Туманян был обитателем этой среды, но не ее поэтом. Какое-то время он пробовал овладеть ею, пытался взять на себя ту поэтическую миссию, которую исторически совершил Терян. Салонные барышни с «эмалевым профилем», играющие на фортепьяно и хранящие альбомы, окружали Туманяна-человека, но не проникали в поэтический мир, который не имел ничего общего с урбанизмом, как художественным направлением.

Лирика Туманяна не была настроена так, чтобы говорить о своих страстях и вообще о собственных, личных заботах. А заботы и нужды допекали молодого Туманяна так, что он чуть было не принял сан священника. Но в стихах его эти переживания не отразились. Исключение составляет поэма «Поэт и Муза», этот протест против нужды; но и она написана со светлым юмором. В этом проявился его характер человека, который может говорить о собственных трудностях только шутя, как будто не придавая им серьезного значения. Так было в жизни — свидетельств сколько угодно, так было и в творчестве. Только от самых близких друзей не скрывал он эти трудности. Откуда ему было знать, что и эти письма станут предметом обсуждения.

В одном письме (1898 г.) он отвечает на вопрос друга: «Как может человек, обладающий хоть каплей ума, спрашивать литератора о том, как его настроение и дела? Это настолько всем ясно, что никто не спрашивает, каждый знает, что плохо. Но, может, ты спрашиваешь потому, что знаешь — у меня не просто плохо, а совсем плохо?» (V, 137).

Смотрите, как та же тема воплощена в поэме:

Однажды я сидел — уныл, угрюм, —  
Устав от горестных и тяжких дум  
О том, как облегчить свою беду.  
«За ссудой вновь к кому-нибудь пойду! —  
Решил я наконец, тоской томим, —  
А как устроюсь дальше, поглядим».

(Перевод О. Румера)

От друга своего он не скрывает реальное положение вещей. «Раз я поэт, я должен писать, должен печататься — люди требуют, ворчат, возмущаются. Вот и ты пишешь то же самое, даже больше — мол, будь ты здесь, ты бы заставил меня писать, публиковать и проч. Люди вправе требовать — я поэт, и даже пенсия мне назначена» (V, 138).

А в поэме:

...с рождения под власть  
Парнасской нищенки подпасть,  
На плач свою  
Обречь семью,  
Смех вызывать у всей родни,  
Владчить, как груз тяжелый, дни, —  
О, муза, это ли твой дар?  
Нет, это худшая из кар.

В 1898 году, в тот же год, когда создавалась поэма «Поэт и Муза», Туманян пишет другу о тяжелой доле поэта, — он «находится в плену мелочных забот, которые изнашивают душу», перед ним встают препятствия, которые он не в состоянии одолеть и которые, осложняя изо дня в день его жизнь, превращают ее в мрачную цепь борьбы. Между тем в творчестве поэта этот вопль души выражен с веселой иронией.

«О искусительница, ты опять  
Мне хочешь лестью дух зачаровать?  
Свои повадки, лживый демон, брось!  
Я понял все, ты мне ясна насквозь.  
Быть простаком довольно мне! Теперь  
Стучись к кому-нибудь другому в дверь.  
Внуши моей супруге, например,  
Что золото не высшая из мер.  
Да что я говорю? У нас поэт  
Постиг давно, что деньги — жизни цвет!  
В години бедствий и горячих слез  
Пред нами часто возникал вопрос:  
Певца венок  
Иль кошелек?  
Вопрос решен! Пусть твой простынет след,  
О муза! До тебя мне дела нет.  
Свой книжный шкаф я в кассу превращу.  
Отныне деньгам лишь рукоплещу...»

Так иронически, с улыбкой представил Туманян горести и заботы поэта. Эта гордая душа прятала за смехом свою печаль. Туманян всегда хотел казаться благополучным и обеспеченным и, когда возникали разговоры о бедственном положении армянского поэта, публично протестовал. Это была особенность характера Туманяна-человека, и она проявилась и в его творчестве. Но как ни тесно они были связаны между собой, они не совпадали полностью, и характер человека не мог целиком объяснить «творческий темперамент» поэта.

Этот творческий темперамент не был создан для того, чтобы изливать личные горести или нежным шепотом рассказывать об отвергнутой любви. Его густой голос не был создан для шепота.

Туманян не был камерным поэтом даже в своих самых малых произведениях. Монументалист остается монументалистом и в малых формах: «Когда Челлини — мастер миниатюры — начал делать большие статуи, говорили: какая большая статуэтка»<sup>1</sup>.

Какое-то время поэт должен был идти против себя, чтобы познать собственное призвание. Мир Туманяна — это мир полноты чувств, полноты ощущения жизни, полноты звучания слова, которому тесны стены дома. Ему нужна была вся даль, все люди, весь мир, все равно, думает ли он сейчас о роднике («Родник»), о вселенной («Со звездами»), наблюдает ли картины природы («Концерт») или вспоминает детство («В горах»). В обращениях к природе, человеку, миру раскрывается его облик, его любовь, его душа. Он говорит с природой так, как будто беседует с живым человеком.

Когда для собственных раздумий поэт находит собственные средства выражения, когда его мысль опирается, с одной стороны, на виденное и пережитое им самим, а с другой, поднимается в высшие сферы бытия, происходит чудо искусства.

Что может быть в горах обычнее родника. Каждый день ребенком Туманян видел его.

---

<sup>1</sup> С. Маршак. Сочинения в четырех томах. М., т. IV, 1960, стр. 192.

Под горным склоном между скал  
Родник холодный вытекал,  
Но бесполезно лился он,  
В болото превратился он.

Обычно родники в горах не оставляют без надзора, кто-нибудь очищает русло, делает у истока углубление, чтобы можно было пить, и открывает путь роднику.

Прекрасная и полная высокого смысла, эта картина является обыденной для горцев. Но это обычное становится необычным, когда

...лань пришла с горы,  
Страдая жаждой от жары,  
В запруде досыта пила  
И взор свой к небу подняла.

Необычно здесь не то, что лань напилась из родника, а то, что утолившее жажду прекрасное животное обращает взор к богу, словно славит добро. И то, что не могло сказать бессловесное животное, говорит проходящий мимо путник:

И труд чужой благословил  
Тот путник, добрый человек:  
«Живи, кто воду сохранил,  
Ручью подобный, долгий век».

*(Перевод Л. Горкунга)*

Здесь обобщение нравственного опыта народа, осмысление тысячу раз виденной в жизни картины. Художественная выразительность стихотворения достигается, когда размышляющий о жизни поэт опирается на виденное, пережитое им самим, когда объединяются жизненный опыт и воображение поэта.

В лорийских лесах не редкость картины природы, которые мы видим в стихотворении «Концерт».

С горных высей стремится ручей;  
Ниспадая, о камни он бьется,  
И журчит, и ворчит, и смеется,  
И звенит под сияньем лучей.

Сочетанию радостных звуков  
Лес кругом слабый отзвук дает, —  
Так старик еле внятно поет,  
Слыша звонкое пение внуков.

Но безмолвствует вечный утес;  
Наклонившись громадой угрюмой,  
Он охвачен загадочной думой,  
Он исполнен неведомых грез...

(Перевод К. Бальмонта)

Лес, утес, низвергающийся с утеса ручей — как все они одушевлены и какой сокровенный смысл таится в образе каждого из них, как будто невидимая ось жизни вращается именно здесь. Ручей весело журчит — это новорожденное дитя природы. Ему вторит дремучий лес. Но оба они преходящи. Постоянен, вечен утес, который молча слушает, «охвачен загадочной думой».

Традиционные пейзажи изменяются, наполняются таинственной жизнью («Концерт»), патриархальные идиллические картины проникаются борьбой за существование («В горах»), раздумьями о мировой гармонии. Много лет спустя Аршак Чобанян в Париже напишет: «Туманян внес действие в нашу поэзию»<sup>1</sup>.

#### «НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ»

Глубоким обобщением истории армянской литературы средневековья явилась теория противоборства, которую сформулировал известный литературовед Манук Абебян. Но она может быть отнесена и к новой армянской литературе. От Абовяна и Алишана до Сиаманто, до Теряна — автора цикла «Страна Наири» и этих строк: «господствующая в армянской литературе идея, основная движущая ее сила — это идея национального существования, национальной независимости... Песня родины звучала в нас с большей или меньшей силой, начиная с Хоренаци и Эгише и до наших дней... Эта идея красной нитью проходит через всю нашу литературу от начала ее до наших дней...»<sup>2</sup>.

Эта красная нить проходит и через творчество Туманяна, от «Колыбельной» (1882) и до «Армянского горя» (1902), до «Отпевания» (1916). Но идейное и эсте-

<sup>1</sup> «Апага» («Будущее»). Париж, 7 апреля 1923 г.

<sup>2</sup> В. Теряи. Сочинения. Ереван, 1956, стр. 495.

тическое качество их различно. Вообще невозможно себе представить армянского поэта, в творчестве которого не было бы патриотических мотивов, не было бы отражения национальных бедствий. Судьба армянского поэта была обусловлена судьбою его народа.

Еще в начале 80-х годов Туманян посвятил немало подражательных стихов идее национального освобождения. Так должно было случиться и потому, что эти традиции были самыми древними, самыми сильными, и потому, что идея национальной судьбы еще не была выстрадана поэтом.

По мере того, как в творчестве поэта появляются собственные наблюдения и собственное отношение к изображаемому, подражательные стихи начинают уступать место самобытным произведениям. Чем органичней участь народа перекрещивается с личным жизненным опытом поэта, тем более самобытными, оригинальными становятся его горькие песни, посвященные родине, изгнанию, судьбе нации.

Не только традиции толкали Туманяна к разработке «национальных мотивов», но и окружающая поэта действительность. В конце 80-х годов эти мотивы начинают явучать в его творчестве по-новому. Нет мира под армянским небом. Нет покоя и в сердце поэта. Молодой Туманян тоже охвачен романтическим воодушевлением.

«Национальные мотивы» занимали довольно много места в творчестве Туманяна до конца века, а после 1900 года нашли отражение только в одной поэме — «Старая война». Два известных отрывка из этой поэмы («Дом» и «В стране») несут на себе следы мышления и эстетики Туманяна конца 90-х годов. Поэма в целом есть выражение армянской общественной психологии 90-х годов. Армянские писатели посвятили много страниц идее освобождения родины и ее героям, но немногие из них сохранились как художественные ценности.

Здесь поэт делает трагическое предположение:

И льются, льются реки жгучих слез  
Несчастливого народа. Льется кровь  
Среди мучений, казней и угроз.

И ужасы творятся вновь и вновь.  
И обступила гибель нас кругом.

(Перевод В. Державина)

Ценность поэмы для своего времени заключалась в том, что она раскрывала психологию армянского общества. Герой поэмы, юноша Ваган, живет только мыслями об освобождении родины, больше ничего не волнует его беспокойную душу. Мы узнаем об этом не от самого героя — иначе он превратился бы в героя риторического. Художественный вкус подсказал Туманяну другой путь — он создает образ своего героя, прибегая к приему, который можно условно назвать отраженным. Мы видим образ Вагана отраженным в психологии его родителей, в их страданиях мы видим страдания сына. Мать допытывается у Вагана, в чем причина его печали, что гнетет его. Ваган не отрицает предположения матери — да, он любит, но она далеко —

Из плена не сможешь ее увести,  
Увы, ты не знаешь, не знаешь ее...

Более глубоко раскрыта психология отца — Мартироса ахпара, а через него — отраженно — и образ Вагана. Городская среда, которая так редко встречается в произведениях Туманяна, обрисована здесь достоверно, точными красками. Дешевый кабак, посредине стола кувшин, вокруг него ремесленники ведут нескончаемые разговоры.

«Ведь вот наказание!

Мой-то сынок

Ни слова не слышит!.. Ни слова — в ответ...

Все думает! Ах ты — побей тебя бог!

Начнет говорить: не пойму, что за бред!..

Не нравится наш ему старый закон.

Народ, мол, в ярме — под гнетом у нас!

Да и не понять и не вспомнить, что он

По-книжному, трудно, толкует подчас:

Мол, кто — вот втак, а то, мол, — вот так...

Одно, мол, из двух —

иль они, или я!..

«Молчи! — говорю.—

Ты безмозглый чудак!»

А он мне: «Поймешь ли? Где честь ты моя!..»

В этом простом рассказе ремесленника образ сына Вагана встает более реально и более отчетливо, чем если бы его изобразил автор или если бы герой сам рассказал о себе. И когда Мартирос ажпар жалуется на друзей сына:

У нас — что ни ночь,  
и спят и живут.  
Десятеро — прочь,  
а двадцать — придут.  
Дашь пить им и есть,  
что в доме ни есть...  
А спорят! Шумят всю ночь напролет!  
И все им равно — где ни лечь, где ни сесть!

Отцовская жалоба более точно характеризует среду Вагана, нежели непосредственное ее изображение. Эмоциональное отношение рассказчика придает достоверность происходящему в доме, и то, что является только догадкой отца, в воображении читателя получает завершенность — читателю ясно, какие разговоры вели на своих сборищах преданные родине юноши. Об этом догадываются и сотрапезники Мартироса ажпара:

«...Слушай. Хороши парни-то, видеть...  
Правильно живут!  
Человек — не тот,  
Кто лишь о себе  
полон век забот.  
Нет! Того, кто все людям отдает,  
Человеком мы можем называть!...»

Так выявляется отношение рабочего люда, армянского народа к идеям национального освобождения. И из тех слов, которые говорят покинутому отцу, ясно, какое содержание вкладывал Туманян в национально-освободительное движение. Ясное — можно сказать, туманяновское — понимание национально-освободительного духа, без тени шовинизма. Основывалось это понимание на том, что в глазах поэта эта борьба была защитой прав человека вообще, борьбой за свободу вообще, то есть неразсторжимо была связана с теми свободолюбивыми идеями, которыми проникнуто все творчество Туманяна. Это «самое национальное» произведение поэта, который не видел разницы между человеко-

любием и любовью к отечеству, не могло не отличаться от националистической литературы с ее «кровавым романтизмом» и культом фидеизма.

В первой части поэмы автору очень важны образы родителей героя, чтобы создать образ дома (название этой части «Дом»), показать, кого оставил герой, отправляясь в путь в «Страну ужасов».

Часть, озаглавленная «В стране», рисует картину тяжелой жизни западноармянского крестьянства. Музабек, глава рода, держащий всех в страхе, решил жениться на красавице, дочери деревенского священника. Напрасно несчастный старик ждет чуда, напрасно просит защиты у неба. Однажды в мучительную бессонную ночь в дом священника вторглись вооруженные молодые люди:

И по-армянски: «А ну-ка, отец,  
Благослови нас!» — они говорят...  
Вспыхнул светлее тусклый светец.  
Смотрит старик. И рад и не рад.  
«Кто вы — так поздно? Откуда ко мне?» —  
«Мы из России! Расскажем потом...» —  
«Но ведь опасно в этой стране...  
Смерть притаилась за каждым углом!»

«Вот мы поэтому к вам и пришли.» —  
«А не покинули — спрос ведь не грех —  
Близких под небом родимой земли?» —  
«Да, — отвечают, — покинули всех...»

Темная ночь, бессонная ночь,  
Скорбная ночь твоя, Айастан..

Что происходит дальше — запечатлено в тех частях поэмы («В пути», «Пламя», «В народе»), которые бесследно исчезли вместе с другими бумагами поэта во время его ареста в 1911 году. Во всяком случае, можно не сомневаться, что Ваган со своими друзьями спасает сзьмю священника, совершает другие героические дела, самоотверженно борется. Но так же можно не сомневаться и в трагическом исходе их борьбы, поскольку Туманян не мог отступить от исторической правды.

Образ Вагана — героя национально-освободительной борьбы — был подмечен Туманяном в армянской действительности 90-х годов и многие годы занимал его.

Но полотно не было завершено. В книге Эд. Джрбашяна «Поэмы Туманяна» исследуется творческая история этой поэмы. Нет никаких оснований для возражений литературоведу, что это и есть та «великая национальная поэма», на которую Туманян намекает в своих письмах.

Допуская вероятность того, что пять частей поэмы были написаны и, как свидетельствует поэт<sup>1</sup>, пропали в 1911 году во время его ареста, мы не считаем верным заключение автора, что потерянная поэма была завершена. Маловероятно, чтобы поэт опубликовал только одну часть завершённой им поэмы (публикация была в 1907 году, то есть до пропажи рукописи). В 1902 году он опубликовал только пролог («В армянских горах») к той части поэмы, которая называлась «В пути». И эти обстоятельства, и то, что позднее, в 1915 году, Туманян по черновику восстановил и опубликовал только одну часть поэмы, свидетельствуют о том, что поэма не была завершена. Наконец, черновики могли вновь привлечь внимание поэта, но этого не произошло. Повидимому, завершению художественного полотна или воссозданию его мешали более существенные обстоятельства.

Не следует забывать и то, что западноармянская действительность оставалась за пределами личного жизненного опыта Туманяна, а это не могло не быть серьёзным препятствием для поэта туманяновского склада. Заметим, что неопубликованные части поэмы как раз должны были быть посвящены этой действительности, а та опубликованная часть, которая касалась жизни Западной Армении («В стране»), не имеет той достоверности, какой отличалась первая часть, несет на себе печать сказочно-аллегорического мышления.

В творчестве Туманяна 90-х годов одно за другим следуют произведения, возбуждающие вопросы о спасении «страны», о национальном единении и освобождении. И хотя эти произведения не имеют большой художественной ценности, они свидетельствуют о том, что мысли Туманяна о нерасторжимом единстве двух

---

<sup>1</sup> «Тараз», 1915, № 243.

частей Армении утверждаются, укрепляются не только теоретически. Происходит сдвиг и в поэтическом мастерстве, создается почва для нового эстетического качества. Это открывает путь к общенациональной поэзии, предопределив появление таких произведений, как «Давид Сасунский», «Армянское горе», «Предкам», расширяет психологическую и эстетическую площадку для нового поэтического взлета.

В 90-х годах многие вещи Туманян писал, не заботясь об их художественной форме, и они сохранились только как показания души, болеющей за родину. Но есть одно стихотворение, которое резко выделяется среди них, — это «Две черные тучки» (1894), где бьется мысль об участи трагически разделенного народа.

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 широко  
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.

*(Перевод И. и А. Тюржевских).*

В самом деле, давно уже нация разделена на две половины, и гонения стали ее «историческим путем», и невозможно было предугадать, какая участь ждет ее. Глубокая поэтическая гражданская идея нашла здесь соответствующее эстетическое выражение. Туманян тут в своей стихии: совершенное отсутствие подробностей и бурное движение — необъятное небо и две черные тучки.

Как видим, и здесь принесли поэту удачу слияние захватившей его новой мысли с воспринятыми и переработанными в детстве впечатлениями. Мысли о горькой

судьбе народа вызвали в нем ярко запечатлевшуюся в памяти картину гонимых в необъятном небе туч-изгнанниц.

Самый широкий горизонт — в горах, в городе он тесен и поле зрения ограничено. В городе «не можешь даже небо видеть», — говорит крестьянин — один из персонажей неоконченной пьесы Туманяна. Иначе в горах. Широкий небосвод с гонимыми по нему ветром тучами — это ярко запечатлелось в сознании юноши. Горы, детство отозвались не только в поэмах «Маро» и «Мой товарищ Несо», но и во всем творчестве Туманяна.

И в «Двух черных тучках» тоже.

Когда-то мальчишеский взор поразили пронсящиеся в неизвестном направлении темные тучи. Сейчас же молодого поэта, пристально вглядывающегося в жизнь, поражает зрелище разорванного надвое народа, заблудившегося в темных лабиринтах истории.

Какой конец будет этому?

Поэт-гражданин, воспринимавший судьбу родины, как свою собственную, не мог оставаться равнодушным к надвигающейся катастрофе. Когда же катастрофа свершилась — за резней 1894 года последовала резня 1895 года, — она не то что взволновала, а просто сокрушила его душу, так что он не мог даже найти в себе слов утешения и надежды. Он не находит слова сочувствия для скитающихся на чужбине братьев своих («На чужбине»), он не провожает скорбным умилением армянского паломника, идущего на поклон «к Арарату» («Армянскому паломнику»).

Человек горячего темперамента, который мог мгновенно и воодушевиться, и разочароваться, впадает в глубокое уныние. И в 1898 году, в тот год, когда кайзер Вильгельм II направился в Константинополь, чтобы поддержать султана, когда Вардгес Суренянц пишет свое потрясающее полотно «После резни», Туманян создает «Из псалмов скорби» — самые безнадежные мелодии в его «национальных мотивах». Вот одно четверостишие:

...Ужели мало для тебя отчаянья, тоски,  
И вот развалины и скорбь ты хочешь видеть вновь,

Ужель не радуют тебя дни радостей людских.  
И вдохновенье, и восторг, и песня, и любовь?

*(Перевод Ю. Валича)*

Поэт, который простился с богом, который подвергал сомнению его существование и бросал ему дерзкие слова, вновь обращается к всевышнему. В час бедствия и закоренелый безбожник обращается к богу, во всяком случае, поминает его. Так и Туманян. В этой и в следующих песнях скорби он уже не приходит в отчаяние, как юноша, который ждал, что вот-вот всевышний спустится на землю утвердить справедливость, и не выступает дерзким ниспровергателем бога, а коленопреклоненно шлет ему свои жалобы.

Еще более отчаяния во втором псалме — гнетущем душу вопле изгнанника. Песни пандухтов (странников, скитальцев), как и само беженство, порождены трагедией нации. В армянской поэзии эта тема такая же древняя, как и само это явление в жизни нации.

Появление этой темы в творчестве Туманяна так же правомерно, как и вообще патриотических, национальных мотивов. И здесь тоже поэт начал с того, что отдал известную дань традициям.

Закавказье, где никогда не было недостатка в беженцах с той стороны границы, во второй половине 90-х годов буквально наводняется ими. Особенно Тифлис. Туманян видел их каждый день. И лира его, умолкшая для восторгов, начинает слагать печальные песни. Самая трогательная из них — «Песня беженца», которая начинается так:

Прокладывает путь на небе журавель,  
Курлыкая полям окрестным,  
А кто тебе укажет цель,  
Скиталец, на пути безвестном?

*(Перевод С. Мара)*

Это стихотворение — монолог скитальца, обессиленного в пути, провожающего печальным взглядом журавля в небе. Журавль в армянских песнях — крылатый друг беженцев, вечный спутник в их тяжелой доле.

Туманян впервые использует здесь этот символ.

Противопоставление журавля и скитальца (журавль знает, куда лежит его путь, — блуждая по неведомым дорогам, журавль вернется весной в свое гнездо, бездомному скитальцу нет пути домой) созвучно психологии живущего на чужбине крестьянина.

Говоря о мотивах скитальчества в творчестве Туманяна, нельзя не отметить и маленькую прозаическую картину «Горный пастух». В те времена Туманян видел немало беженцев, но этот особенно взволновал поэта. Он был когда-то пастухом в горах. И образ гордого сына природы, превратившегося в уличного прихлебателя, вызвал острую боль в душе поэта.

Пастух остается пастухом, из Лори он или из Сасуна (Западная Армения). Этот пастух был сасунцем. Бродя по дворам большого города, он весело плясал и играл на свирели, чтобы заработать на кусок хлеба, — «воплощение дикой скорби».

Одетый в рубище пастух был представительным, красивым мужчиной. Обитатели домов с балконов и окон весело наблюдали за его танцем и слушали его игру. И никто не задумался над тем, почему он один невесел. Подобрав с земли монеты, он идет в другой двор. Поэт следует за ним.

«Он приготовился снова начать свой танец, когда кто-то спросил его:

— Откуда ты, парень?

— Из Сасуна... Я был пастухом, ага, пришли турки, разрушили нашу деревню... и моих овец угнали...

Он поднял руку и открыл широкий шрам от удара кинжалом, сняв шапку, показал следы ран на голове — вероятно, хотел этим сказать, что он недешево уступил врагу, — и, снова надев шапку, начал играть на свирели и танцевать.

— Где это Сасун, папа? — спросила, прикинув к отцу, барышня.

— Это там... далеко, — махнув неопределенно рукой, ответил отец и продолжал смотреть на нищего, который, делая прыжки и гримасы, танцевал во дворе.

Весел был голос его свирели и жизнерадостен танец, только грустны были его черные, огненные глаза».

Нет сомнения, что в жизни беженцев были (и они

описаны) гораздо более душераздирающие случаи, но поэта более всего потряс именно этот — своим трагическим контрастом. Может быть, ему трудно представить большее падение для человека — гордый, вольный пастих гор и уличный шут, потешник. Не зря поэт сосредоточил все свое внимание на этом противопоставлении, не отмечая других подробностей характера.

В этом небольшом портрете, как и в стихотворении «Две черные тучки», виден темперамент художника-монументалиста — нет никаких подробностей, детализации, частных, один случай, один образ, и все подчинено тому, чтобы сделать его ярче, выразительнее, рельефнее.

Национальные мотивы в творчестве Туманяна свидетельствуют о том, как глубоко переживал поэт горькую участь народа, трагедию Западной Армении. Нельзя не заметить, что сперва эти мотивы имели одностороннее выражение — в ранних произведениях Туманяна почти безошибочно можно отделить «национальные» мотивы от «социальных», а эти, в свою очередь, от тех, которые мы называем «философской лирикой».

В 90-е годы поэт стремительно движется к обобщенному, единому восприятию мира. Летопись его творчества говорит о том, что чем раньше написаны его произведения, тем легче определить их тему и, наоборот, в более поздних вещах *глубже взаимопроникновение национальных, социальных и патриотических мотивов*. Настолько, что даже трудно бывает указать — вот здесь пафос национального освобождения, а здесь социальный протест.

Говоря о «национальных мотивах», мы имеем в виду произведения, посвященные теме национального освобождения, беженства, национального бедствия. Мы можем назвать их и патриотическими произведениями. Но в этом случае мы должны понимать это так, как сам он, поэт, понимал, а именно: причислять сюда произведения, которые говорят также и о противоречиях на родине, о социальном притеснении, угнетении, о социальных контрастах. В 1894 году Туманян уже отказывается от традиционного понимания «национальных мотивов». Усваивая и преодолевая то, что он унаследовал от своих

предшественников, и опираясь на собственные убеждения и свой жизненный опыт, поэт сказал о патриотизме так, как не говорил до него никто: «Армянского поэта больше волнует и печалит — почему черные тучи обложили снежную вершину Масиса (Арарата.— *Ред.*), и он почти не замечает черные тучи на челе живого армянского крестьянина. Армянский патриот больше любит Артаз, Тарон, чем народ, живущий в Артазе и Тароне...» Это «жреческий, слепой, ложный, бездумный патриотизм» (VI, 69).

На этом пути Туманян достиг *обобщенного* восприятия действительности. На этой почве и создаются произведения, которые уже не укладываются в рамки понятия «национальные мотивы». Это было ново для армянской поэзии.

«Песня пахаря» говорила о тяготах жизни крестьянина, как и «Прялка» Агаяна; «Последнее слово» взывало к спасению западных армян, как и «Старик из Вана» Патканяна; «Песня скитальца» — песня изгнанников, подобна многим другим песням; стихотворение «Злоумышленникам» вскрывает зло общественной жизни, как и получившие в свое время распространение назидательные стихи.

А «Две черные тучки»? О чем они? Есть свидетельство, что о трагической разделенности нации<sup>1</sup>. Но только ли об этом? Это и мысль о дисгармоничности мира, и внутренняя тревога, беспокойство. Возвышенное и вдохновенное стихотворение это подобно музыке, его эмоциональная напряженность имеет не один источник. В нем верно отразился внутренний мир Туманяна — здесь связываются в один узел и мысли о неведомой судьбе народа, и думы о коловращении мира и собственной судьбе. И нашли они яркое поэтическое воплощение, потому что опираются на личные переживания.

В этом же русле находятся такие шедевры, как «В армянских горах» и «Армянское горе», а также отрывки из «Старой войны». Они тоже не умещаются в рамки традиционного восприятия «национальных мотивов», ибо по содержанию значительно богаче их.

<sup>1</sup> А. В. Исаакян. Сочинения, т. IV. Ереван, 1959, стр. 22.

В них поэт отошел от локальной разработки темы и мастерски воплотил глубокие философские обобщения.

А это было победой над традициями его предшественника — Патканяна. Благодаря этой победе перед нами в конце 90-х годов встает поэт другого мирозерцания, других эстетических взглядов, другой поэтики.

Таков путь поэта от «национальных мотивов» к более широкому пониманию патриотизма, к той великой идее свободы, которая владела большими художниками других народов, — свободы от всяких оков, национального и социального угнетения, предрассудков и нищеты духа. Так, патриотические произведения Туманяна воспринимаются как выражение той же — туманяновской — поэтической стихии, что и поэма «Ануш» и четверостишия.

Поэтическому взлету предшествовал взлет мысли. Идейное и эстетическое развитие Туманяна оторвало его от далеких и близких предшественников, поставило его в один ряд с большими художниками современности, открыло путь его грандиозным замыслам.

## СКАЗЫ

Творчество Туманяна конца века отличается одновременно и пестротой и единством. Пестрота заключается во внутреннем разнообразии стилевых начал, порой даже взаимоисключающих, а единство — в направлении его развития. Как в лирике или произведениях на гражданско-патриотические темы, так и в сказках — прозаических или стихотворных — поэт то достигает поэтических высот, то терпит неудачи. Здесь тоже взлеты и падения следуют друг за другом неожиданно, хотя, может быть, и с непостижимой закономерностью.

В самом деле, трудно понять, как после сказки «Пес и кот» в 1887 году появляется такая бледная, невыразительная вещь, как «Солнце и Луна», которую автор сам считал неудачей. Трудно понять и появление натуралистической, рассудочной «Смерти оленя» (1898) после «Гикора» (1895), «Отвергнутого закона» после «Маро»,

сентиментального стихотворения «Прости, о господи, что побеспокоил» после «Старинного благословения».

В этих поисках Туманян сменил разные эстетические позиции, порой переходя из одной крайности в другую. Дистанция между названными выше произведениями («Маро» — «Отвергнутый закон»; «Охота на медведя» — «Смерть оленя») свидетельствует о том, как широка была эстетическая сфера поисков молодого Туманяна и как сложно шло его развитие. Это особенно ощутимо в его сказах, как обычно все противоречия заметнее на широких полотнах, при больших масштабах.

Здесь видно, как молодой Туманян боролся за то, чтобы преодолеть романтическое и отвлеченное в эстетических представлениях, стилистическую подражательность и этнографический элемент в средствах выразительности, книжность и диалектизмы в языке, описательность и назидательность в сюжете и форме повествования.

Приведем одно примечательное свидетельство Туманяна. В ответе критику Цолаку Ханзадян поэт рассказывает, что сказка «Пес и кот» не попала в первую его книгу (изданную в Москве) из-за того, что она вызвала удивление главного редактора газеты «Мурч» («Молот»), куда поэт предложил ее в 1889 году. Почтенного редактора почтенного журнала шокировал «варварский язык» этого, «с позволения сказать, стихотворения», так отличающегося от прочих. И только что приехавший из провинции молодой поэт, разумеется, спасовал перед ним, не решился поместить это произведение в свою книгу. Не следует забывать также, что точка зрения редактора «Мурча» не была единичной, а выражала закосневшие представления о том, где проходит водораздел между поэтическими и непоэтическими темами, замыслами, лексикой. То, что шло от «грубой» действительности, из глубин народной жизни и не соответствовало традиционному стилю армянской лиры, не считалось достойным поэзии. А Туманян по своей сущности, по темпераменту был певцом народа, проникающим в самые глубины народной жизни. Но для того, чтобы утвердиться в этой поэзии, чтобы ввести в поэзию явления, которые оставались за ее пределами, нужно было время. Та-

кая эстетическая программа не могла сразу завоевать признание и легко утвердиться. И Туманян сам укрепился на этом пути не сразу и не без колебаний. Нужно было победить не только собственные сомнения, но также сопротивление литературной среды. Только после Туманяна явления «грубой и примитивной жизни народа» стали обычными и естественными в армянской поэзии.

А было время, когда путь в поэзию был для них закрыт, закрыт традицией. В этом была отрицательная сила традиции. Нужно было победить эту силу. Но борьба не бывает без потерь. Вот еще одно свидетельство: «Одно время (1885—87 гг.) я писал много народных басен и легенд на диалекте, но так как я их не хранил, они пропали, сохранились только «Пес и кот» и «Злосчастные купцы». Басня «Злосчастные купцы» была написана в один год со сказкой «Пес и кот» (в 1886 г.), но напечатана только в 1889 году после коренной переработки. Можно не сомневаться, что в ней тоже было немало диалектизмов (первоначальный вариант ее не сохранился). Но вот в 1887 году появляется «Солнце и Луна» — произведение, ничего общего не имеющее с названными выше вещами, написанное на «чисто литературном» языке, созвучное литературным заветам, но совершенно чуждое творческому духу автора.

Создавая эту легенду, поэт не сумел придать новое эстетическое качество пережитым и вынесенным из родного края впечатлениям (как это произойдет позднее в «Проклятой невестке» и в «Орле и дубе»).

Не потому ли поэт задержался на этом пути, чтобы обогащенным вернуться в свой мир? А этот путь мог, самое большее, привести его — и он привел его — к «Ахтамару» (1891), к стихотворению «Не проси меня...». Оба эти произведения представляют несомненную эстетическую ценность, но не являются высшим выражением поэтического мира Туманяна.

После «Ахтамара» Туманян написал в том же духе, но еще слабее две легенды — «Оророцагох» и «Небо и земля». Ни та, ни другая не принесли поэту удовлетворения. Лишенные народной выразительности, они не стали новым словом и в традиционной поэзии. Это и

явилось, очевидно, причиной того, что Туманян четыре года — до 1898 года — больше не обращался к этому жанру.

А в 1898 году появились сразу три вещи: «Проклятая невестка», «Погос-Петрос», «Орел и дуб». В них проявилось новое эстетическое качество, подлинная самобытность поэта. Достоверность в описании быта, нравов, местного колорита, живое дыхание народного языка поэт соединяет с завоеванной его предшественниками поэтической культурой. Поэт, который бросался от одной крайности в другую, из одной стихии в другую, теперь в своих легендах покоряет их обе, открывая новый путь в поэзии.

Мастерство поэта достигает в этих произведениях такого уровня, что характер персонажей не требует авторского вмешательства.

Писатель рисует только первоначальную ситуацию, отправную точку сюжета. По обычаю, не разговаривающая со старшими невестка, оставшись дома одна, распустила свободно косы и запела песню:

Мой дом — тюрьма,  
Печаль и тьма,  
И я навек в плену,  
Каким нарядом ни мави,  
Что светлой молодости дни,  
Когда я жизнь клянусь?  
Ах, птичкой стать,  
Порхать, летать...

(Перевод А. Гатова) ■

Песню невестки, которая является по существу монологом, автор прерывает только один раз, чтобы сказать, что вошла свекровь. Это не больше, чем ремарка в пьесе. Остальное — слова действующего лица, вступающего на сцену, — свекрови. И в бранных криках ее и в проклятиях («Пусть немота скует уста, засохни, облысей») очевидна бытовая достоверность, но она уже не противоречит стилю авторской речи.

Это уже не тот случай, когда поэт изображает незнакомую ему обстановку, полагаясь на общие описания. Здесь все опирается на его собственные жизненные наблюдения — мальчиком в деревне он был «переводчи-

ком» между не разговаривающей со старшими невесткой и старшими в доме (говорить с ребенком невестка имела право.) Видел он и преследуемых невесток, и свекровей, обрушивающих проклятия на головы невесток. Отсюда глубокая бытовая достоверность, которая вместе с легкостью стиха и точной обрисовкой характера придает легенде эстетическую ценность.

То же в легенде «Погос-Петрос» (1898). Пришедшая из далекого прошлого и распространенная среди народов тема — мачеха и беззащитные дети. Сироты, как потерянные птенцы, жалуются богу на злую мачеху и просят дать им крылья, чтобы улететь от нее. И превращаются в птиц.

Авторские описания здесь тоже занимают незначительное место. «Погос-Петрос» от начала до конца — сплошное действие. Преобладающие здесь глаголы выражают действие. Мачеха и дети охарактеризованы как действующие лица. В словах мачехи виден уже ее облик, даже поза, выражение лица.

В образах маленьких пастухов также важно не авторское слово, а поступки детей, их речи. Это то мастерство сказки, которое основывается на глубоком знании жизни. Пасти телят было делом малышей. С детства в памяти поэта запечатлелись образы его друзей — маленьких тружеников — и нашли место в его легендах.

Только на первый взгляд может показаться, что в легенде «Орел и дуб» личный опыт поэта не играл роли.

Спор орла и дуба о том, кто из них дольше живет, кто сильнее и выносливее, заканчивается таким образом: когда спустя века в назначенный час последний вздох старого орла достигает дуба, тот уже повержен.

Он страшной грозой повержен во прах.  
«Эге, погляди, заносчивый дуб!  
Сравни-ка теперь, кто времени люб.  
До срока еще остался нам час,  
А ты, великан, лежишь, развалишься!» —  
«Подтысячи лет я стою провел,  
И лежа пятьсот мой выживет ствол.  
Срок в тысячу лет судьбою мне дан», —  
Орлу отвечал упавший титан.

*(Перевод В. Звягинцевой)*

Кто же победил — автор не говорит. Орел ли, который через силу, но достиг соперника, или дуб, ветви которого, хотя он и упал, еще свежи и зелены. Сперва кажется, что победил орел. Но заключительные слова — «Ответил упавший титан». Значит, победа за дубом. Но почему тогда автор не оставил его стоять? Потому что мысль его заключается в следующем (можно ли не усмотреть здесь связи с судьбой армянского народа?) — не всегда быть повергнутым значит быть бессильным — живет дуб и еще будет жить, пока ветви его зеленеют, пока корни его питает мать-земля.

Образ дуба в этой легенде идет от непосредственного опыта поэта. Важно не то, что Туманян мог слышать эту легенду от своего дяди, и не то, что в местах, где родился и вырос поэт, много дубрав. Важно другое — тот образ-символ, который воплощен в образе павшего дуба. Он не засыхает, потому что его питают корни. И этого достаточно, чтобы он оставался зеленым и могучим и возбуждал мысль о несокрушимой силе жизни. Таков смысл легенды.

То же самое мы наблюдаем в прозе Туманяна до появления «Гикора» (1895) и «Шелководства дяди Габо» (1895). Здесь тоже эстетическая мысль Туманяна нащупывала разные пути. Правда, в прозе амплитуда колебаний была меньше, но это, видимо, потому, что к прозе поэт обратился позднее (1890—1892), когда основная полоса юношеских блужданий уже осталась позади. И все-таки в прозаических произведениях можно увидеть довольно далеко отстоящие друг от друга крайности, которые, постепенно сближаясь, создают то особенное, своеобычное, что мы называем туманяновским. В прозе происходит то же, что и в стихах и в поэтических произведениях, — Туманяну приходится преодолевать традиционные романтические приемы изображения, бытописательскую ограниченность, отвлеченно-рассудочную созерцательность, лишенное движения восприятие явлений жизни.

Проза Туманяна 80—90-х годов невелика по объему, но очень разнообразна по стилю, настроению, по ис-

пользованию художественных приемов. Здесь и статья по палеонтологии и этнографии, и юмористические анекдоты, описывающие жизнь деревни, правдивые и достигающие большой силы обобщения («Из времен голода»), и традиционно-романтическая проза («Сурен»), и бытовые зарисовки на местном диалекте («Охота на медведя» и др.), и реалистические портреты («Горный пастух», «Благотворительность»), и вдохновенное повествование («Из жизни храбрецов»), и чисто описательные рассудочные страницы («Смерть оленя», «Мудрый старец»), и высшее выражение туманяновского реализма — «Гикор», и первенец («Шелководство дяди Габо») из посвященного соотечественникам юмористического цикла («Наши»), и первая обработка народной сказки «Глупец» — все это отражало беспокойные искания писателя.

Среди написанных в 90-е годы и ненапечатанных страниц Туманяна есть такие, которые многое могут сказать об этих поисках. Например, один из первых его прозаических опытов, «Сурен», который остался незавершенным (отрывок не имел заглавия, он назван так по имени героя). Для армянской литературы не был открытием герой, получивший образование в городе и вернувшийся в родную деревню. Ограниченные представления молодого человека изменились, и он переоценивает то, что видел когда-то в детстве, — родной край предстал теперь перед ним более красочным и пленительным, а деревня и ее обитатели более жалкими и обездоленными.

В этом романтическом образе безошибочно можно угадать автопортрет молодого Туманяна, на этот раз исполненный в прозе.

В дальнейшем Туманян не отрекся от этого героя. Но ни в одном из последующих произведений он не имеет уже романтических красок, не воспринимается как автопортрет. Туманян-прозаик так же решительно отказался от романтического изображения, от традиционных стилистических приемов, как Туманян-поэт.

Решительно и навсегда отошел он и от того слога, который опирался на местные наречия («Охота на медведя» и др.). Причем отошел от стиля и приемов, но не от замыслов и идей. Именно в них обнаружили те осо-

бенности творческого темперамента Туманяна, которые развились и нашли соответствующее им выражение в других художественных формах.

«Таинственный старец» — первое в прозе выражение отвлеченно-философских размышлений Туманяна. Таинственный старец — символ времени. Старец идет, не останавливаясь, на ходу рассказывая тому, кто обратился к нему с вопросом, что знал его отца, и деда, и прадеда — они были такие же люди, как нынешние, и канули в вечность. «Все твои деды шли со мной и каждый оставался где-то в пути», — говорит таинственный старец. И теперь его новый попутчик тоже отстает от него: «Подожди, старец, ты забрал мою силу, мою энергию, я устал, не могу дальше идти». И в ответ слышится только: «Иди! Иди!..»

Время всесильно, люди бессильны перед его бесконечностью.

«Из жизни удальцов» (напечатано в 1894 г.) — легенда, в которой Туманян впервые выступает как эпик. Эпическое искусство Туманяна ярко проявилось в начале века в «Давиде Сасунском» и позднее в его блестящих переводах русских былин (1908, 1913) и сербского эпоса (1915, 1916).

Источник легенды — «Раны Армении». Туманян взял из романа Абовяна эпизод, где рассказано, как Агаси гостил в Лори. С большой впечатляющей силой описывает Туманян картину родного Лори во время «Ереванской войны». В творчестве Туманяна нет более вдохновенных, более гордых слов, посвященных родному Лори, чем в этой романтической легенде. И нигде больше так подробно не описывает поэт Дсех — место, где он родился, его природу, его героическое прошлое.

«Это тот самый Дсех, куда в X веке во времена заката славы Аршакидов переселились могущественные Мамиконяны, покинув свой родной, священный Тарон после того, как они тридцать лет один на один отражали натиск персов и арабов.

Еще сохранились их гробницы, поставленные ими памятники и часовни, еще сохранился построенный ими храм — монастырь Святого Григория и еще можно прочесть на каменном кресте: «Княжество Мамиконянов».

Еще ходят в народе предания о том, что здесь жили лучшие люди, здесь они боролись и здесь погибли...»

Больше ни в одном прозаическом произведении Туманян не заговорит о героическом прошлом Армении с таким романтическим воодушевлением и больше никогда не создаст образы богатырей — «тех лучших», которых он воспел здесь. Здесь сказалось влияние романтической струи «Ран Армении». Это не обычные люди, а исполины. С восхищением описывает он героические деяния, которые совершают они. Влияние Абовяна очевидно. Автор и не пытается скрыть это.

Произведение это многое говорит нам об авторе. Оно свидетельствует о влиянии абовяновской традиции и, что особенно важно, обнаруживает в Туманяне мощное дыхание героического. В дальнейшем Туманян не последовал за Абовяном. Но пробужденный Абовяном, его «Ранами...», дух героического, богатырского нашел блестящее воплощение в «Давиде Сасунском».

К 90-м годам относятся первые опыты рассказов Туманяна о жизни животных — «Мишка», «Смерть оленя». Первый поэт не печатал, второй не выдержал испытание временем. Но в них уже проявился автор рассказов «Олень», «Мать», «Сверчок», «Волк» и др. Чисто описательный характер носит миниатюра «Смерть оленя». Умирает от пули охотника «прекрасная царица лесов». С сочувствием изображает писатель предсмертные муки животного — вот в предсмертной агонии собрал олень последние остатки сил, «сделал усилие, зашевелился, даже приподнялся на колени, и... снова упал с тяжелым и бессильным стоном. Он услышал свой стон — это был последний звук, который донесся до него». Здесь просто описан случай.

Тему гибели красоты — в образе того же оленя — выразил поэт в 1909 году в рассказе «Олень», где случай и его осмысление выступают уже в глубокой гармонии. От голый описательности поэт отказывается навсегда.

В 90-е годы Туманян-прозаик создал и другие произведения. Не все их особенности определили своеобразие и общее направление творчества писателя, но мно-

гие из них открыли писателю путь к созданию произведений, блестяще отразивших нравы общества.

К первоначальным опытам относятся рассказы «Как соседи вылечили дядю Киракоса от лихорадки» и «Охота на медведя» (первый вариант). Этими рассказами, а также небольшими фельетонами Туманян (автор легенды «Пес и кот») вступает в область сатирической прозы. Оба рассказа написаны на диалекте. Первый так и не был опубликован, но много лет спустя, в 1910 году, на ту же тему, но на другой сюжет и в другом языковом стиле было создано произведение «Каменная баня». Второй рассказ после переработки был напечатан еще раз в 1899 году.

Здесь та же картина — преодолевая влияние и местных диалектов, и книжного литературного языка, писатель соединяет в единое целое обе тенденции, обогащая свой стиль.

На борозде, которую проложили сатирические нравописания, возникло «Шелководство дяди Габо». Оно явилось таким же естественным итогом, как естественно было появление «Проклятой невестки» или «Орла и дуба» после написанного на диалекте «Пса и кота».

«Шелководство...», как и другие рассказы из цикла «Наши», передает критическое отношение писателя к крестьянам. То в форме острой иронии, то с легким упрехом, то с легкой улыбкой, но автор четко выражает свое критическое отношение. Свойство истинно народного писателя.

«Шелководство...» написано с юмором, но это не обычная юмореска, как «Охота на медведя». Это произведение высокой реалистической достоверности, которая достигается самораскрытием образа. Герой говорит и действует не по воле автора, а в соответствии со своим характером, то есть по собственному побуждению. Это свойство реалистического искусства вообще проявляется в «Шелководстве...» особенно ярко, благодаря своеобразию формы. Автору рассказа принадлежит только одна, первая, строка: «Я и дядя Габо шли Лорийским ущельем». Остальное — диалог, в котором автору — собеседнику героя принадлежат несколько коротких реплик, поддерживающих разговор.

Беседуя со своим образованным соотечественником, дядя Габо не упускает повода высказать свое недоумение:

« — Очень непрактичные люди, как погляжу я, эти наши новые грамотеи. Что ты на это скажешь?

— Почему, дядя Габо?

— Вот почему: им кажется, что только они одни во всем и разбираются, а до них и людей не было и никто вообще ничего не понимал...» И дядя Габо начинает роптать, что приходят ученые люди и начинают давать советы крестьянам: разводите пчел, сейте вот так, жните итак. Сами они ничего не знают или ума у них нет? И лориец Габо рассказывает, как он, по совету одного ученого человека, завел шелковичных червей и что из этого получилось.

«Ты послушай: эти черви проклятые пожили несколько дней, а потом все передохли... Так до сих пор и не знаю — оттого ли, что буйволенок их потоптал, оттого ли, что куры поклевали, или еще отчего... Не могли же мы кур перебить или буйволенка прирезать?.. Или, скажем, от дождя это случилось, что в слуховое окно избу заливал, — да разве, думаем, дождя в городе не бывает?.. Одним словом, так ничего и не вышло. Видно, в нашем краю шелковичному червю не жить, ничего не получится. Ну что тут удивительного? Такие есть края, где птица не живет, пшеница не родится. В каждой стране все по-своему, а наши новые грамотеи такой простой вещи не понимают».

Так, с сознанием собственного достоинства заканчивает свое слово дядя Габо. В нем нет ни тени подозрения, что рассказ его свидетельствует о его собственном невежестве. Трудно представить себе более яркое разоблачение невежества крестьян, чем рассказ дяди Габо.

Герой возмущается (в словах Габо чувствуется обида и оскорбленное самолюбие) и с усердием доказывает свою мысль, но все, что он говорит, помимо его воли обращается против него. Рассказ героя не только дискредитирует его убеждения, его отрицательное отношение к образованным людям, но рождает в читателе именно тот вывод, какого добивается автор: смотрите, куда может дойти крестьянин в своем бессознательном отри-

цании нового. Так легко и естественно достигают своей цели произведения подлинного искусства.

Это было закономерным результатом развития не только чисто художественного мастерства поэта, но и его отношения к жизни, его взглядов и убеждений. Такая же дистанция, которая отделяет «Шелководство...» от первых опытов сатирического бытописания, пролегла и между первыми рассказами Туманяна и «Гикором», хотя они по времени написания и очень близки друг другу.

Эти первые рассказы («Из времен голода», «Честь бедняка», «Обманутая девушка» — последний в черновом варианте) отличаются глубокой социальной насыщенностью и документальной достоверностью, но не имеют обобщающей художественной силы. Содержание этих рассказов опирается на реальные факты и является их прямым отражением. Печать областничества ощущается здесь не менее, чем в произведениях так называемой деревенской литературы. Оно сказывается не только в языке героев, которые говорят на местном наречии, но и в очерковом характере изображения действительности. Вот дсехский крестьянин в голодный год отправился в Ширак, чтобы взять у знакомого в долг пшеницу. По дороге он встречает ширакца, который с женой и детьми бежит от голода в Дсех, к тестю.

Долго думают они, как найти выход к спасению. Наконец в голову дсехца приходит мысль — ограбить богатея односельчанина, у которого амбары полны хлеба и который торгует или дает в кредит по баснословно высоким ценам. В это время появляется третий крестьянин и говорит, что армянское благотворительное товарищество отправило хлеб в голодающие провинции, «не сегодня-завтра фургоны с зерном придут в Джалал-оглы...» Радости голодающих крестьян нет границ. Когда каждый из них собирается повернуть в свою деревню, лориец шепчет ширакцу: «Забудь то, что я сказал, пусть это останется между нами... Не нужно нам больше поганое зерно Егора-аги... пусть возьмет его нечистая...»

Голод, нищета пробуждают преступные мысли в кре-

ствиях — чистых и благородных детях природы. Условия бытия определяют их путь — честный или преступный. В минуту крайнего отчаяния труженику земли приходит мысль об ограблении, но как только появляется малейшая надежда на спасение, он уже со стыдом и страхом раскаивается.

Правдивый рассказ, который, однако, имеет скорее познавательную, чем художественную ценность.

Более гармоничного слияния познавательной и эстетической сущности добивается писатель в другом рассказе — «Честь бедняка». Он рисует тяжелую картину деградации древней патриархальной морали. Сильно и впечатляюще описано в рассказе, как деревенские богатеи насилуют красавицу жену бедняка Симона и завершают дело тем, что, сунув ему в руку пятерку, заставляют примириться с обидчиками. «Я честь мою не за деньги приобрел, чтобы продавать ее», — кричит Симон, но кто его услышит. Хоть и поневоле — это показано в рассказе очень ярко и психологически убедительно, — но Симон продает свою честь за деньги под осуждающие и насмешливые крики односельчан — вот нравственность, созданная новыми экономическими отношениями, в ее худшем выражении.

Еще более страшную картину жизни представляет «Обманутая девушка». Хотя рассказ остался незавершенным, он поражает сочностью и выразительностью красок, которыми писатель живописует несчастную судьбу невинной крестьянки, томящейся в безнравственной среде.

В своих ранних рассказах Туманян не достигает художественной зрелости. Писатель еще в пути. Рассказ начинается с описания обстоятельств — отдельно дается картина местности, где происходит действие, представление о среде. Появление героя сопровождается авторской аттестацией его, повествование то и дело прерывается авторским вмешательством.

Рассказ «Честь бедняка», хотя в нем и есть авторская характеристика героя и встречаются случаи авторского посредничества между героем и читателем, представляет уже другой принцип создания образа, новое качество реалистического искусства. Значение самораскры-

тия действующего лица здесь усиливается, роль авторских характеристик уменьшается.

Проза Туманяна свидетельствует о том, что писатель в этот период переживал процесс освоения реалистических принципов, теоретическое начало которым в армянской действительности положил Михаил Налбандян: «Большая разница — увидеть или услышать. Писатель, который сам ничего не говорит, а просто выводит перед нами людей, предоставляя им действовать самим, показывает. После того как мы видели, нет необходимости слышать. Тот же писатель, который не все показывает через действия героев, а иногда сам говорит о них, рассказывает. Впечатление от услышанного гораздо слабее, чем от увиденного и прочувствованного»<sup>1</sup>.

В рассказах 1893—1894 годов в разной степени обнаруживаются эти принципы.

Будь в этих рассказах, в том числе и в «Обманутой девушке», завершенность и тот уровень мастерства, какого достиг в своих лучших рассказах Туманян, они могли бы стать высшим воплощением его повитического мира.

Но они не стали. Почему? Неужели они не правдивы?

Правдивы и достоверны. Но если они, особенно «Честь бедняка», и могут занять достойное место в «деревенской» литературе, то для творчества Туманяна они имеют значение первых опытов.

Эти четыре рассказа вместе с многочисленными произведениями «деревенских» писателей исчерпывающе показывают беспросветную нищету армянской деревни. Между тем Туманян должен был сказать и нечто большее, должен был дать более глубокое художественное обобщение действительности. Следовательно, нужны были обстоятельства, которые повели бы его в самые глубины народной жизни и одновременно могли стать основой больших обобщений, глубокого осмысления жизни, не только деревенской жизни, но также человеческой жизни вообще.

---

<sup>1</sup> М. Налбандян. Полное собрание сочинений, т. III, 1940, стр. 123.

Подходить к творчеству Туманяна под углом зрения изображения деревенской жизни значит с самого начала оказаться в тупике.

Вопрос не в том, что упомянутые выше рассказы, как первые опыты или черновые варианты, относительно слабы и несовершенны. Вопрос в том, что по замыслу это «обычные» реалистические произведения и таковыми бы и остались даже после самой совершенной обработки. И в случае, если бы он продолжил эту линию, он должен был бы создать десятки и сотни других подобных произведений. Но у Туманяна был иной путь и в прозе, столь же самобытный, как и в поэзии. Он искал средства выразить свой собственный мир. К середине 90-х годов Туманян уже осознал, что, хватаясь сразу за все звенья цепи, он не сможет осуществить свою эстетическую программу. И он стал опускать мелкие звенья — каждое из них могло служить основой маленького «аналитического» рассказа, — удерживая самые значительные, самые крупные звенья, способные обеспечить такие широкие обобщения, как «Гикор» или «Мой товарищ Несо».

«Гикор» — одна из многочисленных загадок в хронологии творчества Туманяна.

«Гикор» был написан в 1895 году для второй книги журнала «Горизонт», которая так и не вышла в свет. Впервые этот рассказ упоминается в сопроводительном письме Фил. Вардазаряну, которое датируется предположительно 1895 годом. В письме к тому же адресату в 1908 году Туманян напоминает: «Если ты помнишь, «Гикор» был написан для второго номера «Горизонта»... Мы располагаем достаточным количеством свидетельств, чтобы утверждать, что рассказ написан в 1895 году. Но тот же самый ли это «Гикор», который был впервые опубликован в 1907 году? Какие изменения внес писатель в рассказ, выяснить невозможно, но можно не сомневаться, что изменения эти были: «Горизонт» не вышел в свет, но рассказ мог быть опубликован в другом месте — что могло заставить писателя двенадцать лет держать у себя в столе законченную вещь. Качество вещи уже в 1895 году было таким высоким, что обладающий безошибочным критическим чутьем рома-

нист Ширванзаде, которому редкие произведения нравились, восхищался рассказом<sup>1</sup>.

«Гикор» — самое цельное произведение в художественной прозе Туманяна. Достигается это не за счет сравнительно развернутого повествования, а его последовательностью, за счет обусловленности обстоятельств, завершенности образов. Это история целой жизни, написанная по классическим законам сюжетосложения и построения характеров. «Гикор» — полное осуществление художественных принципов Туманяна: минимум описаний, все изображается, никаких авторских разъяснений, действующие лица как живые, каждая деталь пронизана целостным восприятием мира.

Свои общественные симпатии и антипатии, любовь к угнетенным и ненависть к угнетателям сильнее всего Туманян выразил в «Гикоре» и в «Стенаниях». И маленький Гикор и старец из «Стенаний» стали в один ряд с самыми значительными героями армянской литературы.

Грубая, неограниченная эксплуатация ребенка не была в то время выходящим из ряда вон явлением ни в городе, ни в деревне. Еще в 60-е годы известный актер Геворк Чмшкян писал в своих воспоминаниях: «В Тифлисе в семьях армянских богачей были привезенные из голодающих армянских деревень маленькие дети, которых заставляли работать и содержали, как животных»<sup>2</sup>.

Десятилетний мальчик, целый год пасший скотину кредитора, в городе день и ночь работает за кусок хлеба. Ничего необычного здесь не было. Но в этом обыденном Туманян увидел страшное, неестественное, бесчеловечное — историю маленького Гикора.

Итог художественных поисков — свобода героев в их поступках и действиях, невмешательство автора в естественный, «обыкновенный» ход их жизни, отказ от прямого авторского эмоционального воздействия на читателя. И, наконец, сюжет — ряд последовательно развивающихся событий, организованный так, чтобы в нем

---

<sup>1</sup> А. Ширванзаде. Полное собрание сочинений (на арм. яз.), т. IX. Ереван, 1955, стр. 505.

<sup>2</sup> Г. Чмшкян. Мои воспоминания. Ереван, 1953, стр. 149.

была не только достоверность (она была и в предыдущих произведениях), но и история развития характеров.

В рассказе четырнадцать эпизодов.

Амбо увозит сына Гикора в город. Купец Артем предложил: «Отдай мне, я его найму».

Наставления Амбо подавленному сумбурными впечатлениями Гикору: «Так будешь коротать дни и не заметишь, как они пройдут».

Внутренняя метаморфоза Гикора. Госпожа Нато и дети, ее свекровь, их отношение к маленькому слуге. Его страдания, тоска по деревне, мысли о побеге.

Гости и Гикор — «...черешни дороги, не нужно покупать...» Разъяренная хозяйка и беззащитный ребенок. Жестокая расправа.

Гикор в лавке. Танцующая обезьянка, рыбаки под мостом. Увлеченный уличными сценами, Гикор, посланный за обедом, запаздывает. В наказание его избивают, оставляют без обеда, чтобы понял, что такое голод.

Гикор и Васо, который тайком дает ему хлеб. Ест Гикор и думает: «Ах, нани-джан, как верно чуяло твое сердце...»

«Сюда, пожалте, сюда, пожалте!» — зазывает покупателей Гикор. Сонные купцы забавляются, издеваясь над маленьким слугой.

Встреча с односельчанами — кульминация рассказа. Письмо отца: «...да будет тебе известно, что наша Цагик околела и что нани и Зани ходят нагишом...»

Гикор простудился и слег.

Больной Гикор снова в доме хозяина. Только старуха деди сочувствует ему: «...я хочу студеной воды из нашего родника, деди!» Отец находит сына уже при смерти в городской больнице.

Амбо возвращается. Вдали показалось село. На краю села стояла в том же порядке, как когда-то, провожая Гикора, его семья.

Короткие эпизоды в строгой последовательности сменяют друг друга. Нет ни одной детали, которая не была бы зрима, предметно осязаема. Даже эпизод — самый короткий, всего в двенадцать строк, в котором автор рассказывает от своего имени, как Гикор простудился и слег, тоже дает зримую, наглядную картину.

А остальное — строго отобранные детали, безошибочно угаданные слова и поступки героев. Каждый из этих эпизодов можно изобразить на полотне, или сыграть на сцене, или заснять кинокамерой.

В рассказе ни один персонаж не имеет внешнего описания (исключение один случай — описываются изменения в одежде Гикора, когда он становится слугой), но каждый образ встает перед читателем, как живой. Секрет в характерности речи и поступков, в абсолютной безошибочности их отбора. Поступки и речи и объясняют, и раскрывают образ, и живописуют его. Живописуют более точно и исчерпывающе, чем любое авторское описание.

«Не хочу, не бросай мое милое дитя в этот проклятый несправедливый мир, не хочу я» — единственные слова, которые произносит мать Гикора. Из этих слов вырисовывается заплаканное лицо крестьянки, ее умоляющие жесты. Мы слышим ее усталый, глухой голос — повторное «не хочу» имеет целью, кроме ритмической завершенности фразы, подчеркнуть длительное сопротивление матери Гикора решению мужа.

Посмотрим, как строится речь купца: «Первые пять лет я ничего платить не буду. Коль хочешь знать правду, так ты должен мне платить за то, что сын твой научится чему-нибудь. Ведь он ничего не умеет...»

Хозяин положения, он не предлагает, а диктует условия. Начинает с вывода: «...платить не буду». Потом, мотивируя условие, он делает второе предложение, уже такое варварское, что, спохватившись, переходит чуть ли не на просительный тон: «Ведь он ничего не умеет». Каждое выражение, каждое слово отчетливо рисуют интонацию, манеры, движения, мимику купца. Никакого описания. Это и есть один из туманяновских приемов сжатого повествования.

Есть и другой. Говорится о том, как домочадцы и соседи дошли «до края села, поцеловали Гикора в щеки и проводили в путь». Это слова автора, которые превосходно могли быть написаны на чистом литературном языке. Но дело в том, что речь и автора и героев рассказа — речь живая, подлинная. Герои Туманяна не только не могли бы сказать — «лобызать перси», они даже не

могли бы совершить такое, они именно «поцеловали в щеки». Слова автора и его героев отражали действия этих героев.

Вернемся к речи действующих лиц. Госпожа Нато жалуется гостям: «Ох, извел он меня — если б вы знали, сколько я терплю из-за него! Прогони, говорю мужу! Но вы же знаете характер Артема, говорит, жалко, деревенский мальчиш, пусть живет, не объест же нас, со временем научится... Но когда же?... Пока он у меня всю душу вымотал...» А потом обращается к защищавшей Гикора свекрови: «Хоть бы ты не вмешивалась со своими разговорами, когда и без тебя тошно... Неопытен, так исполняйте за него работу, невольница я вам, что ли?» Здесь излишни всякие описания, настолько выразительны слова, интонация, ритм речи действующего лица. Видны манеры, мимика, взгляд, облик персонажа, слышно, на каком слове она возвышает голос, размахивает руками. Благодаря им создается законченный характер.

«Неопытен он, дочка, научится, милая... зачем огорчаешься... О господи, когда ты приберешь меня к себе...» — к сожалению, другого оружия нет у единственной защитницы маленького слуги. Этого очень мало для того, чтобы помочь Гикору, но достаточно для того, чтобы увидеть, как сочувствует добрая старуха обездоленному ребенку, как переживает его горькую долю. Достаточно также для того, чтобы представить ее дрожащую походку, и голос, и сморщенное лицо. Так и смеющееся лицо Васо вырисовывается из нескольких произнесенных им фраз.

В образы Амбо и Гикора Туманян вложил много своего, личного, заветного.

От Дсеха в Тифлис огромный путь, который писателю пришлось пройти и верхом и пешком, до того, как была выстроена железная дорога (в 1898 г.). За день пешком невозможно преодолеть этот путь. И так же, как он сам в детстве, Амбо с сыном останавливаются на почлег у знакомых в попутной деревушке.

Девушка в красном платье, подававшая чай гостям, пробуждает в Гикоре глубоко человеческую мечту, может быть знакомую автору и близкую каждому, независимо

от его возраста и состояния, — «он задумал, когда заработает в городе деньги, послать своей сестре Зани такое же платье».

На следующий день отец и сын в городе. Впечатления Гикора от большого города — это, разумеется, впечатления детства самого Туманяна: «Лавки, полные фруктов, горы сложенных разноцветных ситцев, разнообразные игрушки, толпа детей, идущих в школу и обратно, мчащиеся друг за другом фаэтоны, караваны верблюдов, ослики, навьюченные зеленью, кинто с лотками на головах...»

Конечно, это он сам когда-то в детстве был увлечен рыболовами на Куре, уличными зрелищами и свои детские впечатления передал Гикору.

Детство для писателя никогда не проходит бесследно. Известно, что грубая ошибка, допущенная в школе героем Стендаля Жюльеном Сорелем (слово *села* он написал через два *l*), была совершена в детстве самим писателем.

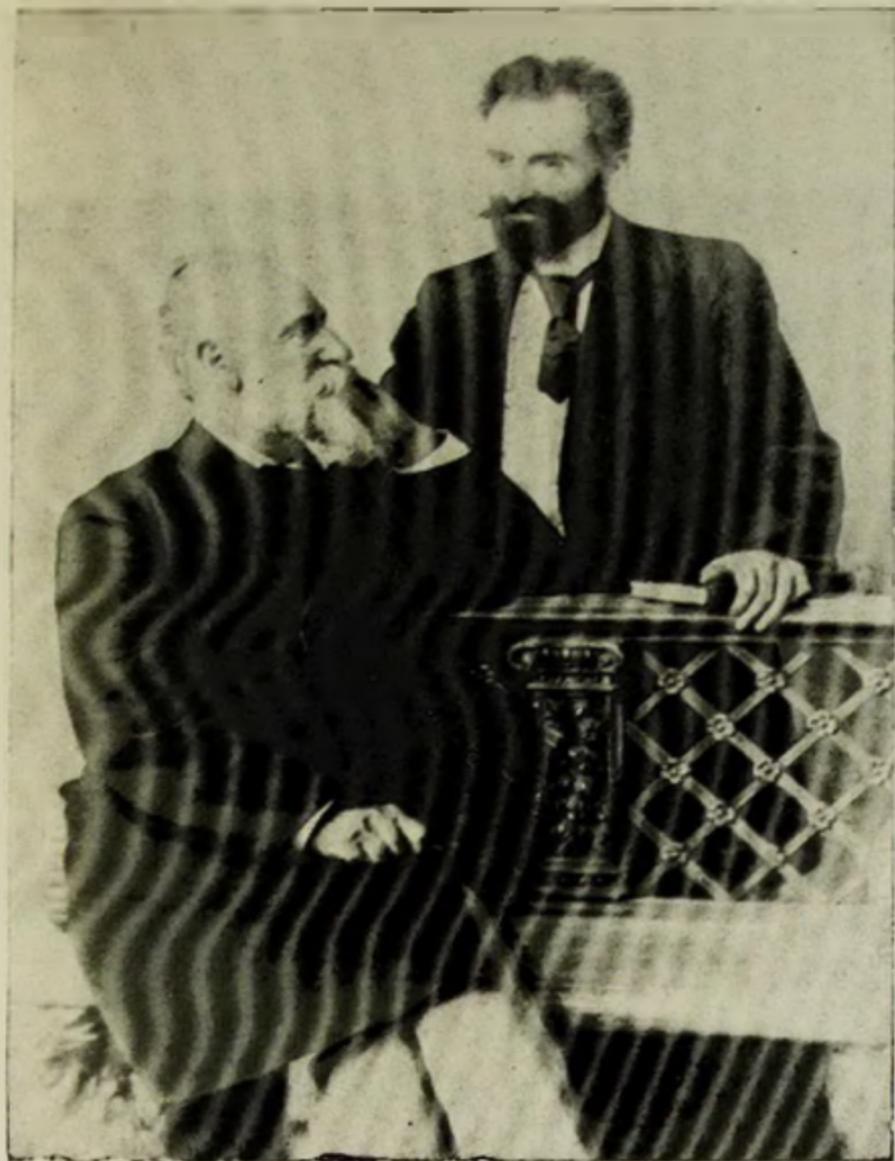
Правда, после приезда в Тифлис судьба Туманяна сложилась совсем иначе, чем у его героя, но, живя в доме земляка или в чулане пономаря Авака Шеквартаняна, юноша бедствовал, тосковал по материнской ласке, по дому, родной деревне, по близким. Эти же страдания и тоска, умноженные тягостной жизнью маленького слуги, терзают Гикора.

Сидя на кухне у купца, отец и сын разговаривают.

« — Ну, Гикор-джан, теперь дело за тобой, посмотрим, какой из тебя человек выйдет... Ты должен вести себя так, чтобы, ну сам не знаю как... О, господи!.. — вздохнул Амбо и набил чубук».

Амбо увещевает здесь не столько сына, сколько самого себя — он больше, чем сын, который еще не представляет, что ждет его, нуждается в поддержке. Амбо кричит, закуривая трубку, как это делают обычно старики. Но он не стар, двенадцатилетний Гикор его второй ребенок. Амбо не стар, а рано состарившийся от нужды и забот мужчина.

То, что говорит он сыну, — это именно его слова, с их особой интонацией, с особыми модуляциями голоса, особым строем речи. «Дни — ведь они промелькнут, про-



*Газирос Агаян и Ованес Туманян. 1902 год*

от его возраста и состояния, — «он задумал, когда заработает в городе деньги, послать своей сестре Зани такое же платье».

На следующий день отец и сын в городе. Впечатления Гикора от большого города — это, разумеется, впечатления детства самого Туманяна: «Лавки, полные фруктов, горы сложенных разноцветных ситцев, разнообразные игрушки, толпа детей, идущих в школу и обратно, мчащиеся друг за другом фаэтоны, караваны верблюдов, ослики, навьюченные зеленью, кинто с лотками на головах...»

Конечно, это он сам когда-то в детстве был увлечен рыболовами на Куре, уличными зрелищами и свои детские впечатления передал Гикору.

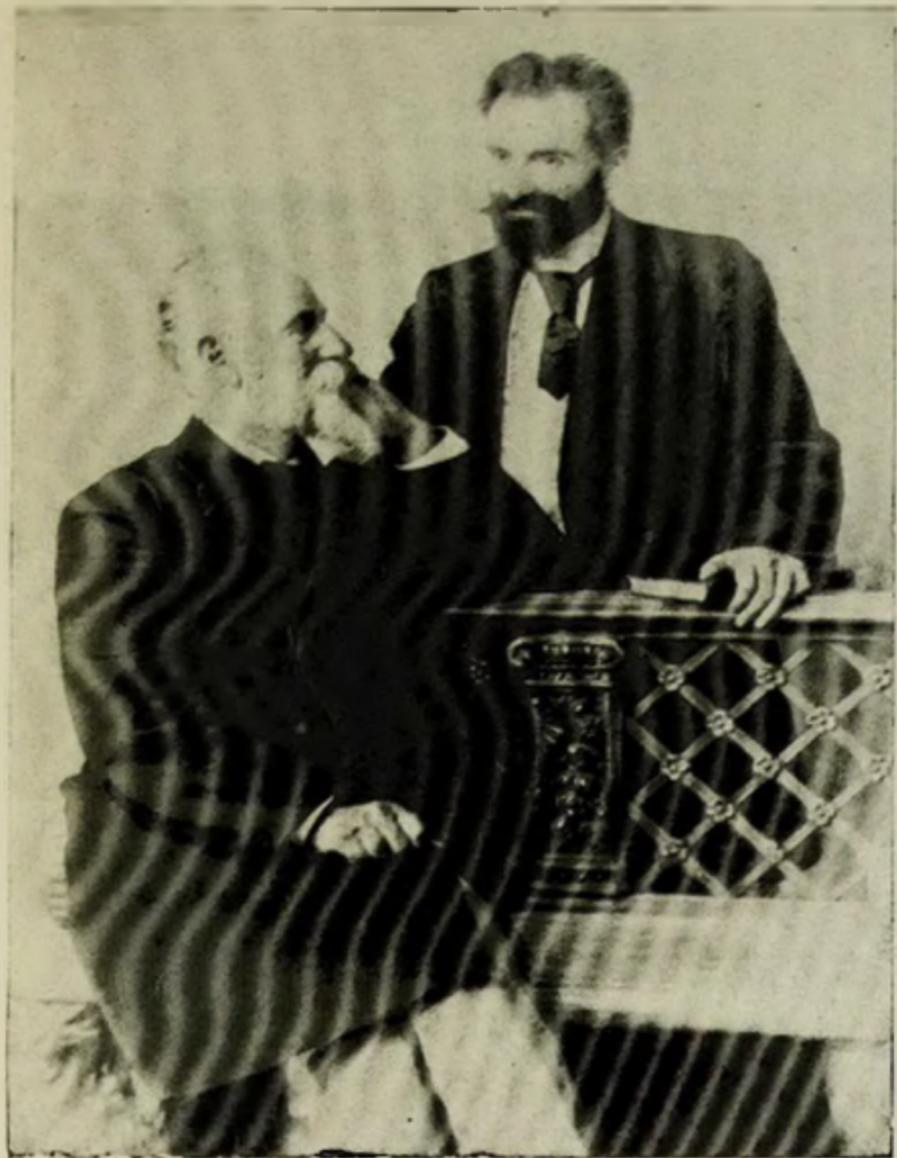
Детство для писателя никогда не проходит бесследно. Известно, что грубая ошибка, допущенная в школе героем Стендаля Жюльеном Сорелем (слово *cela* он написал через два *l*), была совершена в детстве самим писателем.

Правда, после приезда в Тифлис судьба Туманяна сложилась совсем иначе, чем у его героя, но, живя в доме земляка или в чулане пономаря Авака Шеквартаняна, юноша бедствовал, тосковал по материнской ласке, по дому, родной деревне, по близким. Эти же страдания и тоска, умноженные тягостной жизнью маленького слуги, терзают Гикора.

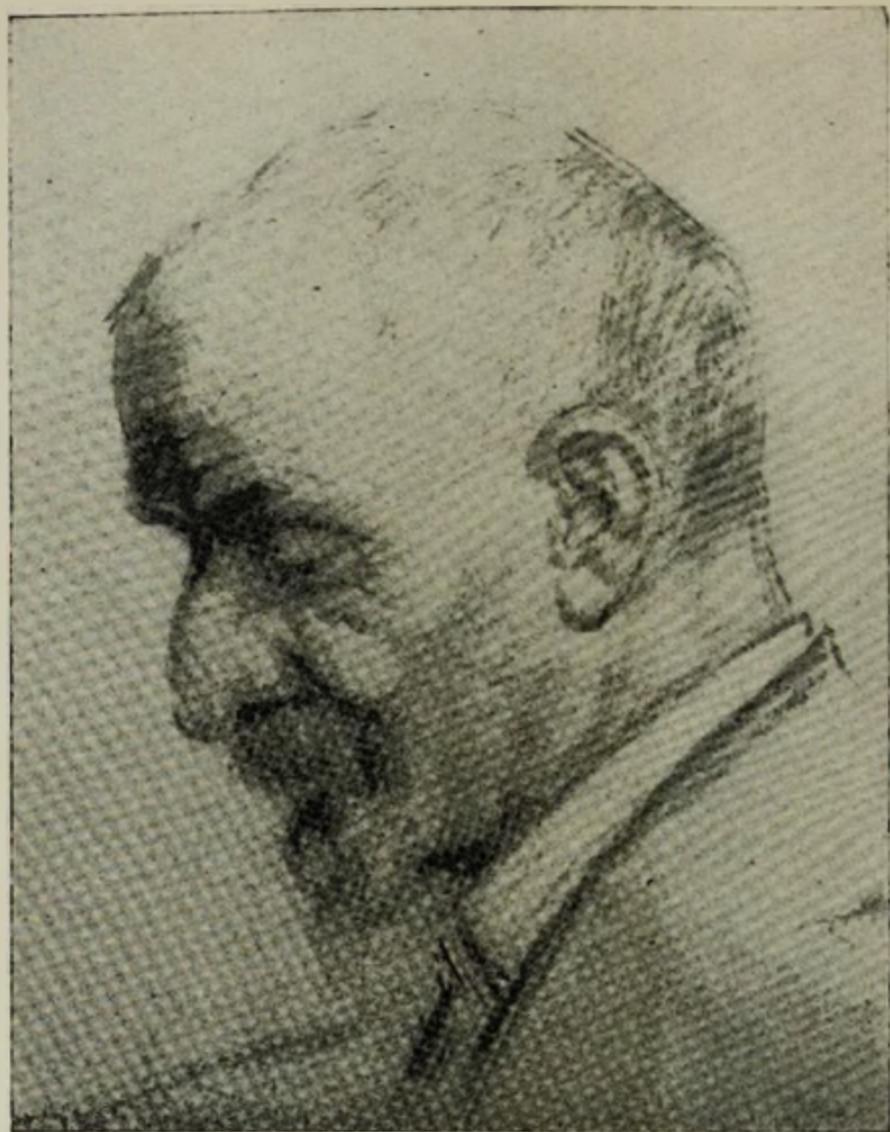
Сидя на кухне у купца, отец и сын разговаривают. «— Ну, Гикор-джан, теперь дело за тобой, посмотрим, какой из тебя человек выйдет... Ты должен вести себя так, чтобы, ну сам не знаю как... О, господи!.. — вздохнул Амбо и набил чубук».

Амбо увещевает здесь не столько сына, сколько самого себя — он больше, чем сын, который еще не представляет, что ждет его, нуждается в поддержке. Амбо кричит, закуривая трубку, как это делают обычно старики. Но он не стар, двенадцатилетний Гикор его второй ребенок. Амбо не стар, а рано состарившийся от нужды и забот мужчина.

То, что говорит он сыну, — это именно его слова, с их особой интонацией, с особыми модуляциями голоса, особым строем речи. «Дни — ведь они промелькнут, про-



*Газирос Агаян и Ованес Туманян. 1902 год*



*Օսանես Կումանյան. Րիս. Ամայրա Արսլանյան*

бегут» — такие слова не сразу находятся, они вырабатываются горьким опытом поколений. То же самое — традиционные наставления отца о добродетельном поведении.

То же самое — жестокость упования на то, что у ребенка могут оказаться деньги: «...коль заведутся деньжата, не трать их зря. Уйма нехваток в доме...» Так и обоснованы эти упования отца в его письме — великолепном образце народного эпистолярного жанра: «Да будет тебе известно, что доля наша очень горькая, что подать сильно требуют, и что платить нечем, и что матушка и Зани ходят нагишом, нечего надеть, и что жить нам очень трудно. Гикор-джан, пришли нам несколько рублей и пришли письмо о житье-бытье, и да будет тебе известно, что наша Цагик околела и что нани и Зани ходят голышом». Крестьянина ожесточает беспросветная нужда. Письмо небольшое, всего в десять строк, и в них повторяется все та же гнетущая мысль — нужда давит, душит крестьянина. Отец, хватаясь, как за соломинку, за сына, хочет внушить ему эту мысль, не представляя его собственного положения — «да будет тебе известно», «да будет тебе известно». «Да будет тебе известно» — кому? Маленькому Гикору, который стал жертвой этой нужды, еще не успев познакомиться с миром. Который, может быть, один только раз в жизни сказал неправду — по пути в город указал пальцем на свой дом, тогда как «их дом давно уже скрылся из виду». И одна только вина за ним — будучи голоден, дрожа от страха, добывал он себе пищу на хозяйской кухне. До конца он остался наивным ребенком: «А пурня у них есть?», «И гумна нет?», «Откуда же они хлеб берут?»

«Эй, кто вы такие?» — окликает он с балкона гостей. Ведь ему наказывали: если позвонят, узнать, кто звонит и что нужно. Гости смеются: «Барыня дома?» — «А на что она вам? Что, дело есть?» — спрашивает Гикор. Они еще больше смеются. Почему?..

Хозяин сказал: «Черешни дороги, не нужно покупать». Он так и передал хозяйке при гостях. Почему же она выходит из себя, почему избивают его? Испуганный, изумленный взгляд ребенка обращен на этот непонятный, непостижимый, жестокий мир.

Встретил он своих односельчан. Они восхищаются его видом. Чем же они восхищаются? Разве они знают, что ему приходится выносить здесь! Он говорит им, что хочет с ними обратно, соскучился по деревне, по матери, по своим... Крестьяне удивляются и возмущаются — ему можно позавидовать, а он недоволен. Почему они удивляются? Что делать ему, деревенскому мальчику, здесь, среди чужих людей, что ждет его впереди и что будет с его домом?..

Вопросы, на которые нет ответа, мучают мальчика, когда односельчане уходят. Но окрик хозяина не дает ему замешкаться: «Эй, ты, зызывай! Чего остолбенел, или память у тебя отшибло?» И снова раздается: «Сюда, пожалте, сюда, пожалте». Детский крик этот — самый гневный протест против «бесчестного мира» в армянской литературе.

Тема рассказа эмоциональна, волнующа. Это и побудило писателя быть сдержанным. Художественная интонация и безукоризненный вкус удержали писателя на той грани, за которой рассказ мог превратиться в чувствительную мелодраму. Более того, писатель даже несколько облегчил тяжелую атмосферу рассказа. В соответствии с законами драмы образы доброй деди и сельчака Васо призваны внести разрядку в напряженность.

Два источника света в общем мраке, оттеняющие и помогающие понять этот мрак. Отказавшись от авторских пояснений, комментариев и как будто от выражения собственного отношения к изображаемым явлениям, добиваясь раскрытия их действительной «объективной» сущности, Туманян обретает сдержанность подлинно высокого искусства.

«Было тихое спокойное утро — утро полное грусти». Благодаря особому ритму, который создается повторением слова *утро*, и эпитетами *тихое* и *полное грусти* возникает недоброе предчувствие. Повторение слова «утро» привлекает внимание — такое утро не может обещать ничего хорошего.

И финал рассказа — возвращение Амбо:

«Шел Амбо и думал». О чем думал только что похоронивший сына отец, не сказано. Ничего не сказано о

его горе и раскаянии, горечи и гневе. Автор предоставляет это воображению читателя, он заботится только о том, чтобы воображение читателя имело крепкую опору.

«Вот и то место, где Гикор сказал:

— Апи, у меня ноги болят.

Вот и то дерево, под которым они присели отдохнуть.

Вот место, где он сказал:

— Апи, мне пить хочется...

А вот и родник, где они напились...

Все, все осталось, только его нет...»

И больше ничего. Эмоциональная разрядка совершается в воображении читателя.

Нельзя говорить словами более возвышенными, чем чувства. Если слова, образы более «внушительны», производят большее впечатление, чем заключенные в них чувства, читательское воображение не получает пищи.

Заканчивается «Гикор» той же картиной, что и начинается рассказ: «У околицы села стояли, поджидая, мать, Зани, Микич...» Не делая никаких душещипательных заключений, писатель добивается большего эмоционального воздействия.

Туманян превосходно чувствует закон художественности, сформулированный Лессингом: сказать все до конца значит связать крылья воображению. Это-то и делает более убедительными авторские симпатии и антипатии. Это и служило, наверно, причиной упреков в отсутствии якобы сочувствия к обездоленным, несчастным, угнетенным. И к каким произведениям обращались эти упреки — к «Моему товарищу Несо», «Строительству железной дороги», «Гикору». Так писал в журнале «Норуги» («Новый путь») критик П. Макинцян, который превосходно знал творчество Туманяна и сделал много интересных наблюдений.

«Такое же бесчувствие проявляет он к бедняку и в другом произведении», — пишет критик о рассказе «Ах-мат».

И далее: «В этом отношении не составляет исключения и его «Гикор». Герой — деревенский мальчик, мучается не в деревне, а в городе. После этого нас не должно удивить заявление нашего поэта, сделанное им в од-

ном из писем: «Я не люблю бедность. Если в какой-нибудь день я почувствую себя бедняком — сердце мое разорвется»<sup>1</sup>. Так была найдена связь между «методом и мировоззрением», и все было выяснено. Это было написано в 1929 году, в самый мрачный год в истории изучения Туманяна.

Такое непонимание существа искусства, такой вульгарно-социологический подход к нему очень напоминает те обвинения, которые в свое время предъявлял Чехову критик-народник Михайловский. Он говорил о «безразличии, с которым г. Чехов направляет свой перwokлассный аппарат на ласточку и на самоубийцу, муху и слона, слезы и воду...»<sup>2</sup>. И на какое произведение он при этом опирается? На «Палату № 6»! Вот куда может пойти критика, так буквально прямолинейно воспринимающая искусство. Непростительной ошибкой считается отсутствие неприкрытой тенденциозности, риторичности, логических построений, то есть именно то, в чем была сила великих реалистов. И именно то, к чему так стремился и чего достиг Туманян в «Гикоре».

Исследуя сюжеты Туманяна, нетрудно заметить, что он «нашел себя» скорее в обработке народных легенд и в рассказах, нежели в поэмах.

Только две поэмы Туманяна были задуманы после 90-х годов — «Взятие Тмкаберда» и «Давид Сасунский». Все остальные были написаны и в первом варианте опубликованы в 90-е годы (лишь «К бесконечности», написанная в 1899 году, не увидела свет).

Наиболее значительной, из созданных в 90-е годы, оказалась поэма «Стенания».

«Любое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение»<sup>3</sup>, — писал Александр Блок. Конечно, это не привычные слова, а слова-обобщения, символы.

<sup>1</sup> «Нор уги» («Новый путь»), 1929, № 2—3, стр. 202.

<sup>2</sup> З. Паперный. Художественный образ. М., 1962, стр. 62.

<sup>3</sup> А. Блок. Записные книжки. «Прибой», 1930, стр. 63.

Слова эти, поскольку они несут обобщающую мысль и эмоционально особенно насыщены, выделяются среди других. Такие слова-символы есть не только в отдельных стихотворениях, в отдельных жанрах, они проходят иногда через все творчество. О них Тумаян писал: «...есть слова, в которых целая история» (VI, 312). Поэт находит самое близкое ему выражение, отражающее самые глубокие его переживания слово и поднимает его над всеми другими как символ.

У Тумаяна есть такие слова, и из них самые вдохновенные — стенание и бесконечность. Первое — символ пережитой им жизни, второе — философское осмысление бытия. Эти слова стали названиями двух его значительных произведений. Слова эти итог длительных внутренних борений.

В 90-е годы эти слова-символы были так близки душе поэта, что стали его постоянными спутниками. В 1915 году в стихотворении «С отчизной» он говорит о себе: «... и сердце с мыслью заодно блуждает в *бесклеточности*» — и о родине: «*стенаньем*, рвущимся из сердца, говоришь ты с богом». Никакое другое слово Тумаян не исследует с таким усердием, рассматривая с различных сторон, испытывая все его смысловые возможности, как слово *стенание*.

Уже в 1890 году:

Земледелец ли напевает в поле,  
Мать ли баюкает сына,  
Пастух ли наигрывает на свирели,  
Мне слышится отчаянья стон.

Этот вопль эхом отдается в сердце поэта, и сердце его «успокаивается», когда он сам издает «тяжелый стон». Слово-символ встречается и в лирике и в прозе.

Из сердца лирического героя вырывается горькая исповедь — от его песен «засыхают травы и розы», «на обожженных *стенаниями* склонах гор не распускаются цветы».

Стихотворение, посвященное картине Айвазовского, поэт озаглавил «Стон», желая этим сказать, что сердце переполнилось восторгом, тоскливый вздох вырвался из груди, унесся, точно орел, к родимым местам и исчез.

*Стенание* — не чувство жалости и сочувствия, кото-

рое доступно каждому, а высшее выражение страдания, удел высокой, благородной души.

Разве случайно, что «право на стенание» Туманян дает только тем из своих героев, кто несет в себе какую-то дорогую ему часть его души? Разве случайно, что, наблюдая страдания Гикора, «стенает старая деди», что, вспоминая мать, «тайком вздыхает Гикор», но, как бы ни гневалась госпожа Нато, она не стенает. У Туманяна стенать — не в обычном смысле страдать, переживать горе, а другое, более возвышенное чувство, которое предполагает нравственную красоту и благородство.

Стенать могут поэты, которые упоминаются в поэме «Ануш» в редакции 1890 года.

Горемычный мир, твои певцы,  
Вдохновленные любовью, столько песен пели.  
Неужели о жертвах мрачного насилия  
Должны они *стенать*?

Поэт может обратиться к родине с такими словами:

...И буду я *стенать*, пока дымятся  
Новые и новые раны на твоём теле.

Стенать может природа:

В ту ночь в печальном трауре  
*Стенали* горные цветы.

Саро клянётся Ануш:

И когда смежит сон зеницы мне, —  
С кем *вижусь* во сне?  
И тоской о ком днем я полонен,  
И о ком — мой *стон*?

Стенать может влюбленный Саро, но не мстительный Моси, не жалкий Назар, не тупица Панос...

Словом этим обозначаются только высокие, благородные устремления. Не каждое горе или страдание может вызвать стенание. Источник его должен быть чистым и поэтичным. Так же, как сказано: девушка может петь о своей потерянной любви, а скупец о потерянном кошельке — не может. Для Туманяна в этом слове всегда было трагическое величие. Письма к другу он

Подписывает так: «Остаюсь стеная, твой Ованес». Рассматривая взаимоотношения между поэтом и народом, он пишет: «Прежде всего поэт должен быть сердцем своего народа. Однако есть, кроме того, еще один важный вопрос — насколько способен он выразить его великое стенание» (V, 283).

«Великое стенание» Туманян глубже всего выразил в поэме, озаглавленной этим словом. Естественно, что поэт, вкладывавший такой большой смысл в это словопонятие, отказался от первоначального спокойного названия «Рассказ старого садовника». Поэма эта — сгусток народного горя, его самое сконденсированное выражение в творчестве Туманяна.

Что делает таким значительным это произведение? Правдивое изображение неискоренимых социальных противоречий в старой деревне — слышим издавна знакомые нам пояснения. Да, и это тоже.

Действительно, в этом произведении ощутима социальная критика старой деревни, познавательное значение его несомненно. Но если считать это самым существенным, то ведь более детальное ознакомление с жизнью деревни дают и произведения других писателей и другие произведения самого Туманяна. Однако ни одно из них не стало таким художественным обобщением, как «Стенания». Речь идет о той самой сжатости, которую Чернышевский назвал «первым условием художественности».

Сколько бы мы ни изучали старую деревню, мы увидим все те же определяющие ее облик, ее социальный разрез портреты — угнетенного крестьянина, эксплуатирующего крестьян землевладельца или ростовщика и их пособников — сельского старосту и государственного чиновника. В «Стенаниях» все они есть — пастух Чати, сельский староста и чиновник. И все они получают блестящую и исчерпывающую характеристику.

На десяток козиев я маюсь,  
Вот нажмутся, распустят ремни  
И на кровле стоят, отдуваясь,  
Ты же спину покорную гни.

(Перевод В. Булгаевского)

Законченный портрет, сделанный с блестящей иронией. Рядом с реалистическим портретом есть и гротеск, в котором воплощено только самое характерное, а психологические и другие подробности опущены. Вместе с тем это тоже законченный образ. Таков тавад, к которому поэт и герой поэмы — старик — относятся с уничтожающей иронией.

Есть среди них и такой, — хоть, пожалуй,  
Всей земли у него будет с пядь,  
А не выпадет ее.. Не пристадо  
Честь свою дворянину ронять.

Что ему? На лужок свой в забаву  
Он загонит крестьянина скот,  
А потом, крик подняв, за потраву  
С бедняка хоть три шкуры сдерет.

Так обошелся помещик с очередной своей жертвой, пастухом Чати. Чабан, несведущий в законах, не подчиняется. Появляется староста, первый защитник эксплуататора.

Как услышал наш староста это,  
Вмиг за шиворот парня схватил...

И тотчас же за дерაკие речи  
Парня высечь при всех приказал...

Жестокое наказание не поставило на колени пастуха. Невинного Чати наказали, но тавад не удовлетворен и опять протестует. Деревенские старейшины предлагают ему взятку, но он остается непоколебим.

И чиновник в казенной фуражке  
Вскоре в дом к старшине прискакал.  
«Да, проступок, мне кажется, тяжкий  
Совершен...» Пастуха он призвал,

И Чати, неуклюжий, смущенный,  
Пред приезжим стоял, как баран.  
Разве знает статьи иль законы  
Мужичье, бессловесный чурбан.

Ох, какое нам выпило горе,  
Настоял на своем этот вор,  
И в Сибирь, как узнали мы вскоре,  
Выслать парня, — гласил приговор.

Такой «праведный» деревенский суд Туманян уже показал однажды, и не менее выразительно. Поэтому, видимо, и «радуются» так преступники, когда дело попадает в суд, а мирный народ так же боится суда, как и преступников, если не больше».

Та же мысль выражена в монологе старика:

Вор на воре... Где только берутся?  
Мало им, ненасытным, добра...  
И не знаешь, куда повернуться,  
Тянут из дому и со двора.

А защиты себе пожелаешь  
Ты у старосты — тотчас врагом  
Станет он... Ведь ведут, сам ты знаешь,  
Воровские следы в его дом.

Но в поэме эта мысль звучит так мощно потому, что гнев народа сконцентрирован в небольшом количестве строк. Монолог этот — поэтическое обобщение, естественный сгусток исторического и нравственного опыта народа, а сам старик — символ, собирательный образ народа. Его реплики — «Только отвел глаза — недосчитасшься добра» и др. — поэт не сочинил, как не выдумал и образ самого старика. Такие афоризмы, несущие в себе груз векового опыта, не рождаются сразу, — капля за каплей насыщали поколения эти меткие слова своими переживаниями и думами, и со временем они обретали все большую весомость. Труженик земли — один из них, умудренный 80-летним жизненным опытом старец, — горечь своего бытия закрепил в подобных поговорах-памятниках.

Трудно сказать более сжато, выразительно и точно о крайней нищете деревни и крестьянина, чем:

«Сколько мы ни вырастили бы хлеба,  
Нам голодными, голыми быть...»

«Что за жизнь, когда манной небесной  
Людям кажется хлеба ломоть».

«Вот хожу по земле, хоть, пожалуй,  
Лучше было б лежать под землей».

Это слова-памятники, которые выточил народ, и величие поэта в том, что он взял у него эти выточенные камни и создал монумент, чтобы выразить в нем великие стенания народа.

«Стенания» — гневный протест против всего того, что ограничивает и сковывает свободу человека. Гнев — без крика (заметим, что старец говорит «рокочущим голосом», «с глухим рокотанием»), скорбь — без слабодушия, страдание — без слез (заметим, что старец ни разу не теряет своего спокойного величия). Поистине трагический образ.

Вспомним Чернышевского: «Трагическое есть великое страдание или гибель великого человека.

В первом случае страдание и ужас определяются тем, что *велико* страдание, во втором — тем, что погибает *великий* человек»<sup>1</sup>.

Трагичность «Стенаний» — в величии страдания. Пролог поэмы есть не что иное, как констатация глубины страдания. «Черные, разверзшиеся ущелья, которые напоминают «глубокие раны его сердца», тоже «следы господней кары». Поэт призывает ущелья:

Померьтесь со мной своей глубиной.  
Вы так же ль черны, странны, глубоки,  
Как бездны моей душевной тоски?

(Перевод Л. Горькуга)

Старик не говорит так — не объясняет, не уверяет в том, как глубоки и велики его страдания. Он только отвечает на вопрос «юноши-посетителя»: почему «так трудно жить?» И открывается такая бездна горя и страдания, с которыми могут померяться «глубокие ущелья».

Его слова — не жалобные вопли и причитания, а выражение страдания сильного, мудрого героя.

Дело в том, что гнев и возмущение старика вызвано не только жизнью и не только заботами о «хлебе насущном». Разумеется, в нем, в этом хлебе, в экономике — корень, но над ним возвышается другой, еще более важный вопрос — протест против обезчеловечения челове-

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Избранные сочинения. М.—Л., ГИХЛ, 1950, стр. 415.

ка. А это уже проблема нравственности, морали, которая была поставлена новыми экономическими отношениями во всех уголках мира.

Люди старый обычай забыли,  
А по новым — не знаешь, как жить.

Это больше, чем «хлебный вопрос». Это то, что мучает поэта, — старики уходят, «...унося с собой свои знания, а их сыновья, обремененные заботами, нравственно изуродованные, забывают старое, обучаются новым словам, новым обычаям, новому порядку — какое-то вавилонское столпотворение...» (VI, 65).

Больше, чем «хлебный вопрос», старика волнует падение нравов, а это наполняет его страдания трагическим содержанием.

«Что роптать? Никого не корю.  
Только спрятана правда глубоко,  
Мы молчим, хоть покорим царю».

Вроде бы не сказал ничего против царя. Но сказано больше, чем если бы стал длинно и долго объяснять свою мысль, согласно закону, по которому сила слова заключается в том, что оно должно быть «слабее» вызываемых им мыслей и чувств. И в жизни, и в искусстве. Это знает старец — представитель жизни. Знает и поэт — человек жизни и искусства. «...Что я собой представляю, чтобы говорить против него (то есть царя). Но пусть господь сократит дни наших мук...» В этих словах такой мощный эмоциональный заряд, что, если бы даже не было цензурных запретов, вряд ли следовало сказать иначе.

«Здесь прослышали мы стороною,  
Будто три сговорились царя:  
Кто пойдет на другого войною —  
Трон утратит... Болтают лишь зря.

Нет, не верю такому я чуду.  
Как цари без войны проживут?  
Вот взгляни: им я угоду повсюду  
Реки крови народной текут...»

Об этом говорит исторический опыт народа, и он же дает безошибочное, единственно возможное объяснение

этому: царь должен воевать, захватывать, разрушать, уничтожать.

Поэма «Стенания» начинается как диалог между «юным посетителем» и старцем<sup>1</sup>. Затем слово предоставляется старцу. Образ автора — действующего персонажа, голос которого так был силен в предыдущих вещах Туманяна — в сохранившемся в черновиках рассказе «Сурен» и в черновом отрывке драмы «Во мраке», где автор вдохновенно читает мораль крестьянам, здесь отсутствует. Почему? Можно предположить, что здесь поэту важен не он сам, а старик, слово старика, сконцентрировавшего многовековой исторический опыт народа.

Диалог сменяется монологом. Факты жизни и обобщения сменяются так, чтобы поддерживать друг друга, чтобы обобщения получили опору в фактах. «Что наша жизнь? Кусок черствого хлеба», — говорит старец, за этим сразу следуют обоснования:

Жизнь провел я вот в этом ущелье,  
Средь камней этих диких и скал  
И ни радостных дней, ни веселья  
За весь долгий свой век не видал.

Потом идут один за другим факты несправедливости, пока не создается прочная опора для обобщений.

Беззащитен несчастный и сирий,  
Дружба ныне людей не роднит,  
Горе слабому. Сильные мира  
Позабыли и совесть и стыд.

На столбе, что стоит пред тобою,  
Три винтовки висели вчера.  
Трое храбрых, гонимых судьбою,  
Здесь сидели со мной у костра.

Им придется отныне скрываться  
От недобрых людей, от суда.  
Кто виновен тут — мне ль разобраться,  
Только вижу — повсюду беда.

---

<sup>1</sup> Эта особенность композиции поэмы, как справедливо отметил литературовед Эд. Джрбашян, идет от стихотворения Агаяна «Надо помочь беднякам». Еще одно указание на связь Туманяна с традициями отечественной литературы.

Нынче так: кто богат, тот и в силе;  
А бедняк, что о нем толковать?  
Люди старый обычай забыли,  
А по новым — не знаешь, как жить.

Центр тяжести поэмы находится почти в середине ее.

Ему предшествуют сцены жизни старика, за ним следует история чабана Чати. Обобщение вырастает на основе картин жизни старца и получает развитие в истории Чати. Обобщение огромной силы — благодаря мощному характеру старца, стоящего на пороге могилы, но все-таки непобежденного. Он по натуре своей не способен примириться со злом, покорность чужда этой гордой душе. Сила характера проявляется во всем, даже в его стенании.

И совсем не случайно он поощряет мятежные души:

Но мужчина, которому дорога честь,  
Хорошо знает, как ответить.

Лишь вчера три винтовки висели  
На столбе, что стоит пред тобой.  
Сколько человек исчезло из своих домов!  
Сколько человек стали убийцами!

Сперва три винтовки упоминаются просто, как данность, но потом слова эти начинают звучать как призыв, поощрение и восхищение гордыми героями. Leitmotivом служат повторяющиеся строки:

Кто виновен тут — мне ль разобраться?  
Только вижу — повсюду беда.

В первый раз за ними следовала жалоба («И мы мучаемся каждый день»), потом гнев непокорного («Нельзя так жить»). К концу монолога-стенания непокорная душа становится все более дерзкой:

Не мне говорить тебе, ведь ты сам грамотей,  
Какой это бог установил такой порядок вещей?

Какой бог держит права человека под семью замками? Такого бога он не признает, он не покорится заведенному им порядку.

«Право, лучше молчать, иль придется  
Стать и мне самому беглецом?...»<sup>1</sup>

Единственный слушатель старца молчит, сидя против него. Что он мог сказать? Это молчание юноши — художественная находка Туманяна, которая стоит того мастерства, с которым написан монолог старика. Как немолчное продолжение вечного слова старца остается рокот горной теснины. За монологом следуют только четыре строки:

Смолк старик. Пламя нас озарило.  
Тьма уже наступила давно,  
И ущелье вокруг рокотало,  
Отголосками ночи полно.

Последние две строки повторяют начало поэмы, когда молодой гость и старый хозяин только начинали беседу. Это сделано для того, чтобы сохранить единство трагического мотива (так повторяются строки: «Лишь вчера три винтовки висели...» или «Кто виноват тут?...»), чтобы не разрушить образную целостность обобщения. Для такого монументального образа не нужны были мелкие детали и подробности, тонкие краски и линии, как бы они хороши сами по себе ни были. Один образ, один портрет, одна мысль. Вот почему особенно подчеркивается это единство.

И все звуки слились воедино,  
И тоскливым простор был ночной.

«И все звуки слились» — это не случайная ассоциация, а эстетический принцип. И та величавая библейская картина природы, которая была в начале поэмы, вновь повторяется в финале. По тому же принципу создается и портрет старика. Нет сомнения, поэт достаточно хорошо знал быт и людей своей страны, чтобы детально и в подробностях воспроизвести их. Но обилие подробностей дробит образ, он не воспринимается целостно. С другой стороны, образ без подробностей, не детализированный остается бесплотным, безжизненным. Следовательно, нужно только несколько деталей, но та-

<sup>1</sup> В дословном переводе: «А то и я стану разбойником».

ких, которые оживили бы образ, дали ему дыхание. Вот эти детали: «старый садовник», «ворча на свою старость, колошился под деревьями»; услышав голос гостя, «угрюмый старик оглянулся, приложив руку ко лбу», проводил гостя к своему жилищу, потом постелил гостю «кусоч кошмы», а сам:

Надо мною стоял он суровый,  
И, должно быть, обида и гнев  
В нем кипели все так же... И снова  
Начал дед, на меня посмотрев:

«Ну, тогда я спрошу по-простому,  
Кем же, барин, изволишь ты быть...»

Очень существенно изменение в поведении старца после того, как он узнает, кто его гость. Только когда рассеиваются подозрения, он приветствует гостя «по законам своей страны». Разжигает огонь, садится против гостя и начинает беседу.

Но гнетущее оцепененье  
Дед внезапно стряхнул. Табаком  
Молча трубку набил, и мгновенье  
За плывущим следил он дымком.

И, вздохнув, продолжал он степенно:  
«Что там в городе слышно у вас...»

Это все, что говорит сам автор о внешности героя и его поведении. Остальное — психология, характер, взгляды, переживания — раскрывается в монологе. Трагический монолог «Стенаний» написан по принципу драмы — герой раскрывается через свое слово.

Если верна мысль о том, что автор перевоплощается в созданные им образы<sup>1</sup>, то старец — самое глубокое перевоплощение Туманяна. Герой, который не говорит и не совершает ничего, что было бы за пределами его крестьянской сущности, одновременно конденсирует в себе исторический и нравственный опыт народа.

На старика и все его окружение поэт смотрел глазами человека, мысль которого охватывала весь мир, и бес-

---

<sup>1</sup> «В актере — все образы, которые он может сыграть, в писателе — все образы, которым он может дать жизнь» (Сомерсет Моэм. Подводя итоги. М., «ИЛ» 1957, стр. 88).

конечность, и звезды. И бесконечность, высшее понимание человеческого существования опосредствованными путями приподнимают «Стенания», хотя ни одно из этих слов прямо не упоминается в поэме.

Напомним, что из «Стенаний» отделились и получили самостоятельную жизнь некоторые четверостишия.

Вы прочь улетели,  
Дни мои, вы возникли и прочь улетели,  
Все, что дали, навек отобрали и прочь улетели,  
Сердце, душу мою истерзала и прочь улетели.

*(Перевод Н. Гребнева)*

И другое:

Все, что светом считалось, давно отмелькало,  
Из того, что мечталось, исполнилось мало,  
Жизнь моя разметалась, и мужою стало  
Все, что светом и счастьем казалось сначала.

*(Перевод Н. Гребнева)*

Зародившаяся в природе жизнь — путник в вечности, который уже «промчался», «улетел», исчерпал свои безжалостно сокрушенные надежды. Мир и страдающая душа, которая уже уходит в бесконечность.

Как объяснить то обстоятельство, что из многочисленных поэм, написанных Туманяном в конце века, наибольшую художественную ценность представляют не законченные «Отвергнутый закон» или «Мегри» и не первая редакция «Ануш» или «Сако Лорийского», а незаконченные «Стенания». Сейчас мы даже не задумываемся, закончена или не закончена эта поэма, как не задаемся таким вопросом, когда смотрим разбитые греческие статуи.

«Отвергнутый закон» и «Стенания» — противостоящие друг другу крайние точки поисков поэта в жанре поэмы, так же как «Песня пахаря» и «Когда я грустный...» — в стихах, как «Пес и кот» и «Небо и земля» — в балладах. Здесь очевидное превосходство на стороне первых, где поэт опирается на собственный жизненный опыт, где проявляется его собственный стиль. Но в «Мегри» и в «Отвергнутом законе» он отходит и от того и от другого. Обращается к незнакомым ему сферам,

к жизни соотечественников, томящихся под игом турецких притеснителей («Мегри»), или пишет романтическую историю о молодом монахе, который восстает против монастырской жизни и покидает келью с такими словами:

Итак, я исповедуюсь  
Перед тобой и миром в своей любви  
И всей душою презираю  
Темные обряды прошлых веков.

Ни одна поэма по форме так не приближается к жанру драматической поэмы, как «Отвергнутый закон», которая почти целиком построена на диалоге между настоятелем и иноком. Но как драма эта поэма самая слабая, потому что это скорее спор между различными точками зрения, нежели столкновение характеров. И здесь, как везде, где поэт выходит за пределы собственного жизненного опыта, сказывается чужое влияние — в данном случае романтического направления.

Однако если отсутствие личного жизненного опыта отрицательно сказалось на судьбе «Мегри» и «Отвергнутого закона», то в чем же причина, что опирающиеся на этот опыт «Маро» (1887), «Сако Лорийский» (1889) и «Ануш» (1890) не достигли уровня опубликованного в 1893 году отрывка из «Стенаний», хотя это и была только часть большого полотна, тогда как первые были законченными произведениями. А ведь они основываются на хорошо знакомом поэту материале, что подтверждается также документом, написанным его собственной рукой: «Пояснения к нескольким моим произведениям». В этой записи читаем: «а) История Маро и дочки Журначи Сако; б) Рамази Матос и Лориец Сако; в) похищение девушки, в котором участвовали Геву, Алек, Осман и др. и Ануш». Нет никаких сомнений, что поэт лично и в подробностях наблюдал эти или подобные им случаи. Автор первой редакции «Ануш» и «Стенаний» одинаково хорошо «видел и слышал» жизнь. Но почему первая не имеет той силы, что вторая. Именно потому, что вторая — только часть задуманного большого полотна. Молодой Туманян сумел достичь совершенства в отдельном отрывке, а не в произведениях, ко-

торые охватывали повествование в целом, от начала до конца.

Крупные произведения сохранили наиболее очевидные следы творческой борьбы, которую вел поэт с романтическими традициями и с традициями бытописательства. В «Стенаниях» же сама тема требовала иных средств, чем традиционные поэтические приемы, именно тех средств, которые еще не были освоены молодым Туманяном, не стали еще собственно его средствами. Поэтому и в других поэмах они казались чужеродными и искусственными. И, конечно, более всего был подготовлен молодой Туманян к «Стенаниям».

В первых поэмах — изложение, описания обстоятельств, фабула, сюжет преобладают над их художественным осмыслением, как интерес к поступкам действующих лиц преобладает над их психологической мотивировкой. Иными словами, сюжет еще не является историей психологического развития характеров: Отсюда часто возникающая потребность авторского вмешательства, которое подменяет самораскрытие и развитие героев. Между тем в «Стенаниях» не было в этом необходимости именно потому, что известный нам отрывок задуманной поэмы представлял монолог старца. (В первой редакции «Ануш» тоже можно найти такие совершенные, хотя и сравнительно небольшие картины.) Монолог, в котором элементы повествования и описания так переплетаются, что невозможно определить линию, разделяющую их.

Такого художественного результата в завершенных созданиях Туманян добился только в начале века. И вновь созданная после многолетней работы «Ануш» и другие крупные полотна составили поэтический мир Туманяна в его высшем выражении.

часть вторая



**ВЫСОТА**





Века сменяют друг друга подобно временам года, но не всегда их содержание совпадает с календарем. Весенний март может быть снежным и холодным, а зимний декабрь по-весеннему теплым.

Так случается и с веками.

По календарю XIX век наступил в 1800 году и закончился 1900 годом. Однако историко-общественное содержание его не совпадает с этими границами. Мысль о том, что XIX век начался 1789 годом и завершился 1914-м, недалеко от истины<sup>1</sup>.

Первые два-три года начала века были сравнительно безмятежными. Перед катастрофой обычно наступает затишье. В эти годы Туманян завершает свои большие полотна — создает новые редакции «Ануш» и «Сако Лорийского» и новые поэмы «Давид Сасунский», «Парвана», «Взятие Тмкаберда».

В 1903 году начались и постепенно все усиливались волнения, охватившие всю Россию, Закавказье, Армению. Закавказье еще не знало такого мощного социального протеста, каким явилась всеобщая бакинская забастовка

<sup>1</sup> Так судят Рене Клер и Илья Эренбург. Девятнадцатый век действительно закончился в 1914 г.» (Р. Клер. Размышления о киноискусстве, 1958, стр. 28). «В действительности девятнадцатый век прожил больше положенного — он начался в 1789 г. и кончился в 1914» (И. Эренбург. Люди, годы, жизнь, 1961, стр. 27).

1903 года. В это же время крестьянские волнения охватили провинции Грузии. В том же 1903 году, когда правительство закрыло армянские школы и издало приказ отобрать земельные угодия у армянских церквей, начались народные демонстрации и произошли вооруженные столкновения в Тифлисе, Карсе, Ереване.

Туманян вместе со своими современниками был захвачен этими событиями. Волна протеста против социального и национального гнета вызвала глубокий отклик у поэта и изменила течение его жизни. В следующем, 1904 году начинается русско-японская война, которая привела к первой русской революции. Параллельно этим событиям происходили армяно-тюркские столкновения. Поэт взял на себя благородную миссию примирения народов и полностью отдался ей.

Поэт становится политическим деятелем, отдается заботам о нуждах народа, пытается предотвратить или хотя бы задержать надвигающийся межнациональный конфликт. Общественная деятельность и поэзия поменялись местами в жизни Туманяна этих лет. (1903—1906). Появляются только: «Армянское горе», «Наш обет», «Братец-барашек», «Лиса».

Туманян создал или завершил свои лучшие поэмы до того, как эти события произвели переворот в привычном течении времени, в 1902 году. Этот год был естественным продолжением прошлого века по своему социально-историческому содержанию и общественной психологии, а эти поэмы — продолжением и венцом армянской поэзии XIX века. Совершенное единство между творчеством и временем.

Кем был Туманян, стало видно в 1903 году, когда вышла в свет его книга «Стихотворения» — самая богатая по содержанию, самая высокая по мастерству, самая лучшая по качеству издания из всех, какие выходили при жизни поэта. Здесь все, что создал Туманян с 1892 года.

Если учесть, что до этого времени не были известны и некоторые превосходные произведения конца века («Гикор» не был опубликован, из «Стенаний» опублико-

вались только первые 80 строк), станет понятным то впечатление, которое эта книга произвела.

Туманян уже не дебютант, о котором газета «Мшак» говорила с иронией. Достигнув высшего предела своих возможностей, Туманян слышит теперь совсем другие слова. Отдельные неблагоприятные отзывы не могли изменить общего восторженного тона, господствующим было мнение, что Туманян — крупнейшая фигура в армянской поэзии.

Пришла пора безоговорочного признания, признания тех произведений, без которых немислимо понятие — Ованес Туманян, — «Ануш», «Давид Сасунский», «Парвана», «Взятие Тмкаберда» (создана в 1902 году, а опубликована в 1905-м), «Сако Лорийский». Мир Туманяна в его высшем проявлении.

Проследим путь создания этих произведений.

Сказать, что это путь преодоления традиций, безжизненной книжной литературы, этнографического бытописательства и диалектизмов в языке, будет верно, но недостаточно, ибо так можно объяснить обработку тех или иных народных преданий, для понимания же таких сложных творений, как поэмы 1902 года, этого мало. Разумеется, и здесь это преодоление играло немалую роль. Достаточно сравнить первые варианты «Ануш» и «Сако Лорийского» и варианты 1902 года, чтобы убедиться, как приходилось преодолевать поэту влияния «Армянской лиры» и воздействие быта и наречия родного Лори. Это одна сторона вопроса. Другая заключается в развитии драматургического мышления поэта. Вершина этого развития — поэмы 1902 года.

В самом деле, поэмы эти — истинные драмы. Немало прозаических и поэтических произведений, не будучи пьесами по форме, являются по существу драмами, и, наоборот, есть пьесы, которые нельзя считать драмами, ибо они лишены драматического содержания. Поэмы Туманяна, о которых идет речь, глубоко драматические произведения. Ромен Роллан сказал о Л. Толстом: «Чувствуется, что драматическая форма властвует в эту эпоху над его художественной мыслью. «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцера соната» — две подлинно психо-

логические драмы, сжатые, концентрированные; в «Сонате» свою драму излагает сам герой»<sup>1</sup>.

На поэмах Туманяна также лежит печать драматического мышления. Потому что сама тема поэта — гонения личности и ее сопротивление — по существу была драматична. Драматическое мышление Туманяна пробудилось под влиянием Шекспира.

Поэт говорил неоднократно о драматической сущности своего человеческого характера. Вместе со своими произведениями он передал в руки потомкам возможность объяснить эти произведения.

К 1887 году относится первое знакомство Туманяна с Шекспиром. Поэт вспомнил об этом спустя 30 лет и с таким волнением, как будто это произошло только вчера. Очевидно, не было в жизни восемнадцатилетнего юноши ничего более яркого, способного в такой мере перевернуть все его существо, как эта встреча с Шекспиром, с его «Гамлетом», к тому же Гамлетом в исполнении Петроса Адамяна<sup>2</sup>. Старый учитель Туманяна, конечно, не предполагал, какую большую роль в творческой судьбе будущего поэта сыграет «Гамлет», когда повел его в числе прочих своих питомцев на этот спектакль.

Сам поэт осознал это только в дальнейшем. В 1916 году он написал: «Этот вечер стал для меня каким-то колдовством и, можно сказать, сыграл решающую роль во всей моей литературной жизни. В этот вечер я так любил Гамлета, а потом и Шекспира, что написал несколько драм, но все их уничтожил, потому что... они не были похожи на шекспировские. Однако настолько сильно было это очарование, что я и по сей день считаю себя более драматургом, нежели кем-нибудь другим» (IV, 354).

Великий светоч искусства загорелся в Туманяне благодаря скрещению двух различных видов искусства — поэзии и театра, благодаря встрече двух родных культур — западноармянской и восточноармянской, — завер-

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. 14. Л., издательство «Время», 1933, стр. 279.

<sup>2</sup> Армянский трагик, один из прославленных исполнителей шекспировских ролей.

шающего свой путь Адамяна и начинающего свой путь Туманяна, а также встрече двух тем — туманяновской темы гонения и борьбы с образом преследуемого и борющегося Гамлета.

Сколько нитей переплетаются, завязываются в один узел, предопределяя путь писателя!

Туманян рос вместе с ростом национальной культуры и благодаря этой культуре. Как явление он был результатом этой культуры, а в формировании ее Шекспир сыграл свою роль. Это была культура, которая сформировалась, развилась и поднялась в Тифлисе, начиная с первых десятилетий и до конца прошлого века. По убеждению режиссера и искусствоведа Левона Калантара, это было запоздалым продолжением возникшего еще в XIII веке в Ани армянского ренессанса, развитие которого было прервано монгольским нашествием.

С начала XIX века, когда Закавказье вошло в состав Российской империи, в его административном и политическом центре — Тифлисе — армянский и грузинский народы стали возрождать традиции своей древней культуры.

Высокие идеалы гуманизма, свободолюбия и свободы человеческой личности, певцом которых был Шекспир, стали «...своего рода переводом стремлений, надежд и чаяний возрождающегося армянского народа. Ведь и новообразованный политический уклад удивительно напоминал быт и людей Венеции, в которую так любил переносить действие своих произведений Шекспир, хотя сам он и был уроженцем Old maggy England, старой веселой Англии.

Это звучит как парадокс, однако действительно Шекспир стал для армян самым народным, национальным драматургом»<sup>1</sup>.

Дело не только в том, что еще в 1864 году армянское общество отмечало 300-летие со дня смерти великого драматурга, что армяне переводили и ставили на сцене его пьесы. Значение Шекспира, гениально обобщившего нравственный опыт народов, для армянского общества

<sup>1</sup> Л. Калантар. На путях искусства. Ереван, 1963, стр. 337.

выходило за рамки театра, приобретало более общий характер.

Шекспировское влияние в числе других факторов — пробуждение общественного сознания, идей национального освобождения — оставило мощную печать на армянской культуре, продуктом которой в драматургии был Габриэл Сундукян, в театре — Петрос Адамян, в поэзии — Ованес Туманян.

В 1916 году, выступая в дни юбилея Шекспира в Лондоне, талантливый переводчик шекспировских пьес Ованес Масеян сказал: «С удовлетворением можно сказать, что эти переводы (речь идет о переводах произведений Шекспира. — Л. А.), которые имеют всего лишь сорокалетнюю историю, уже произвели большое впечатление на новую армянскую литературу и стали для армянских писателей источником вдохновения»<sup>1</sup>. Среди этих писателей прежде всего нужно назвать Ованеса Туманяна — английский драматург всегда сопутствовал ему в его творческой жизни.

Характеризуя Туманяна, Валерий Брюсов не ошибся назвав его «автодидактом», — недостаток знаний, который чувствовал поэт, он восполнил самообразованием.

Неискушенный в искусстве юнец и вдруг — Шекспир, Шекспир в исполнении гениального Адамяна. Подножие горы и — сразу вершина, откуда открываются неведомые горизонты и другим, неожиданным кажется мир.

После безумного юношеского упоения Шекспиром приходит пора глубокого осмысления его творчества. Туманяна покоряют в шекспировском творчестве отсутствие морализаторства и описательности, мастерство воссоздания человеческих страстей и взаимоотношений, герои, для которых высшее — это не вера, как для персонажей средневековых мистерий, и не чувство долга, как для иных героев классицистической трагедии, а свобода, обуславливающая их поведение, даже перед неизбежностью катастрофы.

О Шекспире Туманян говорил чаще, чем о других

---

<sup>1</sup> «Советакан арвест» («Советское искусство»), 1964, № 3, стр. 31.

великих, и очень заботился о переводах и комментировании его произведений. Он продолжал дело Адамяна — утверждение Шекспира в армянской действительности. Так же как он возглавил дело популяризации в народе Саят-Нова.

Туманяну принадлежат две статьи о переводах, и обе они посвящены переводам «Гамлета» (1896 и 1900). Статьи эти свидетельствуют о том, каким запасом знаний обогатился некогда наивный зритель игры Адамяна и как близок ему был мир принца Датского. Только одну статью написал Туманян о театре, и опять о «Гамлете» (1910). Статья эта — яркое выражение иронии Туманяна, она написана с таким гневом, как будто театр искажил его собственное сочинение. Редко Туманян бывал так беспощаден.

«Шекспир всегда остается моим самым любимым поэтом. И хотя я еще не написал драмы, драма — любимая мною форма поэзии, и мне кажется, что у меня есть призвание драматурга. Возможно, это иллюзия. Шекспир меня так заворожил» (V, 232).

Эти строки написаны в 1902 году — в год создания или завершения замечательных поэм. После этого, с непонятным с первого взгляда упорством, Туманян продолжает называть себя драматургом. «Драма — это мое призвание» — любимое его выражение.

Когда поэта спросили, как он может критиковать пьесы, ведь «ты поэт, ты не писал драмы», он ответил решительно и безоговорочно: «Я не писал драмы, но я драматург»<sup>1</sup>.

Какой же драматург, если поэт даже не упоминал о своих опытах в области драмы?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Н. Туманян. Туманян о театре. «Хорурдаин арвест» («Советское искусство»), 1938, № 1.

<sup>2</sup> Желание написать драму многие годы преследовало Туманяна. Еще с 1890 года остался в черновиках отрывок неоконченной драмы «Во мраке». К 90-м годам относится незавершенная и тоже оставшаяся в черновике драма «Одинокая девушка». Совсем не сохранилась рукопись исторической драмы «Артавазда», которую поэт читал собратьям по перу. Опыт 900-х годов — историческая драма «Царь Ованес» — упоминается Ав. Исаакяном. К названному выше С. Городецкий в своих воспоминаниях добавляет «Амдик» — на сюжет из современной жизни; драма эта также не сохранилась.

Драматург по сути, по духу своего творчества. Если бы не это, никакое внешнее влияние, пусть самое сильное, пусть самого Шекспира, не смогло бы пробудить и развить в поэте драматургическое мышление.

В своем слове, посвященном юбилею Л. Толстого, Л. Леонов сказал: «Насколько дано мне понимать, каждый большой художник, помимо своей главной темы, включаемой им в интеллектуальную повестку века, сам по себе является носителем личной, иногда безупречно спрятанной проблемы, сложный душевный узел которой он и развязывает на протяжении всего творческого пути. Мне представляется даже, что это у них бывает сплетено воедино, причем наличие одного признака непременно свидетельствует о присутствии другого...»<sup>1</sup>

Какая тема-идея стала для нашего великого художника Туманяна скрытой пружиной его творчества? Тема — идея гонения и противоборства, глубоко созвучная и тому времени, и исторической судьбе народа, и внутреннему миру поэта. И одновременно глубоко драматургичная по существу.

Д. Демирчян писал: «Удивительное явление — у Туманяна очень настойчиво повторяется среди нескольких других тем один лейтмотив, одна тема, один образ — изгнанник, гонимый всеми странник идет один по дороге «к дому», «к местам, связанным с прошлой его жизнью»; изгнанный из отечества, идет он к какой-то «неведомой стране», «к божественному востоку — родине своей души». Этой скорбью изгнанничества пропитаны все многочисленные струны Туманяна, начиная с лирики и кончая эпосом»<sup>2</sup>.

Примеров, на которые опирается Демирчян, много — Саро преследует его друг, парней из «Стенаний» преследуют деревенские власти, Маро — родители. Гонимы и «Проклятая невестка», и Ануш, и влюбленные из «Ахтамара», и Сако. Народ преследует меч тирана («Голубиный скит»). В переводах Туманяна тот же мо-

<sup>1</sup> Леонид Леонов. Литература и время. Избранная публицистика. М., 1967, стр. 279—280.

<sup>2</sup> Д. Демирчян. Собрание сочинений (на арм. яз.), т. VIII, 1963, стр. 138—139.

тив — Олега и Ахилла преследует рок, Чайльд Гарольда, Шильонского узника — тирания, Мцыри — его сиротская доля.

Приведем другие примеры: разве не «одинокий сирота на этом свете» Давид, пока он не завладел отцовским скакуном и оружием? Разве не преследует враг Агаси, героя рассказа «Из жизни удальцов», не гоним злой судьбой герой «Горного пастуха»? Разве не преследуем маленький Гикор, разве не трагический символ — затравленный охотниками олень, который, «получив пулю, покидал этот суетный мир»?

Самым любимым литературным героем Туманяна был Гамлет. Из всех артистов дороже всех был ему Адамян, его поэт запечатлел в образе «одинокого человека», вечно преследуемого жизнью и ни в ком не находящего поддержки. Самым любимым писателем в мировой литературе был Шекспир, в глазах поэта он тоже одинок и гоним: «дал людям много радостей, а от них получил много горя». В отечественной литературе его любимый поэт — Саят-Нова; в этот мир он «любя пришел, скорбя ушел», «с лучом пришел, от меча ушел».

Создавая образы своих гонимых и преследуемых героев, поэт имел в виду и собственную жизнь, и судьбу своего народа. «...Таков удел всего армянского народа — преследования, страдания, изгнания, скитальчество». Такой же представлялась ему и родная литература — «гонимая армянская литература», «литература изгнанничества и скитальчества», «народ — скиталец, литература — скитальческая».

Так откуда же тот оптимизм и свет, который исходит из всего творчества Туманяна? Развивая мысль Демирчяна, можно сказать, что основа туманяновского оптимизма — сопротивление, которое противопоставляет страданию и отчаянию веру и надежду. Закон жизни, о котором Гёте сказал:

Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто каждый день идет за них на бой.

Действие вызывает противодействие. Отсюда — неизбежность столкновения, конфликта. Отсюда же —

драма, драматургия, которая отражает этот закон жизни более явно, чем любое другое искусство.

Когда идеи писателя подтверждаются его жизнью, творчество его обретает особенную ценность. Байрон отдал жизнь борьбе греков против турецкого владычества. Лермонтов искал бури в эпоху безвременья.

Счастливым единством жизни и творчества — удел великих художников. К их числу относится и Туманян.

Излюбленные поэтом слова-понятия, сверкающие в его произведениях, — отражение его жизни. Такими словами были *стенание, гонение и противостояние*. Туманян имел моральное право говорить о противоборстве, и потому это слово-идея приобретает особый вес в его устах. Человек в час невзгод, спешащий к месту бедствия, хорошо знал цену этим словам. Он должен был с гордостью вспоминать Зейтунское восстание: «Не зря звучит голос трубы, призывающей к освобождению, вот зашевелился берег Аракса, шумит Зейтун, армянский народ избрал путь восстания. Это самые лучшие страницы в новейшей нашей истории» (IV, 438).

Гонение и сопротивление для Туманяна не только битва, но и явление духовной культуры. Он знает, что существует состязание культур, «бежать от борьбы культур напрасный труд», и объясняет свою русскую ориентацию также и тем, что «в России у нас была и будет возможность борьбы за культуру».

Туманян был певцом и непосредственным участником и той, и другой борьбы. И характерно, что свою жизнь, жизнь своей среды, всего современного ему мира, с его прошлым и настоящим, он представлял как сплошное движение, как созидание и разрушение, притеснения и сопротивление, преследования и борьбу. Это — мироощущение Туманяна. На языке эстетической науки — драматическое, драматургическое мировосприятие. Вечным двигателем жизни и творчества Туманяна стали *гонение и сопротивление в их единстве*, в сочетании, как нечто цельное, неразъединимое. Такое полное ощущение жизни в ее противоречиях и конфликтах придает драматургические свойства творчеству Туманяна.

Вспомним слова Аршака Чапаньяна: «Туманян ввел действие в армянскую поэзию...»

Десятилетие, которое отделяет первые варианты поэм от изданий 1903 года, отмечено утверждением и углублением в художественном мышлении поэта драматургических свойств.

Это видно уже в поэме «Маро», не говоря о «Сако Лорийском» и особенно «Ануш». Самая ранняя поэма, «Маро», менее других подверглась переработке. Ничего не изменилось ни в сюжете, ни в композиции. Сохранились и следы влияния Раффи. Но очевидны и изменения. Приведем характерные примеры:

Над деревней у дороги  
Есть дерево густое.

Эти строки, написанные в 1887 году, в 1903 году прозвучали иначе:

У нашей деревни по сей день  
Стоит ива в трауре.

Картина приобретает большую пластичность, выразительность.

Потом явился священник  
С крестом и молитвенником.  
Благословил беззубым ртом  
Стоявших рука об руку  
Невесту и жениха и  
Тихо подвел их к алтарю.

Вместо этих шести строк появляются две:

Явился священник с крестом,  
Повел их к алтарю.

Это сделано не только ради сокращения (поэма сократилась на 46 строк), а во имя художественной цельности, — устраняются элементы этнографии, диалектизмы, архаизмы, строки, выдающие авторское отношение к персонажам. Поэт добивается, чтобы авторские характеристики были минимальны, чтобы действующие лица сами раскрывались в поступках и в репликах.

Как видим, изменений было немало и в этой поэме, но по сравнению с другими они кажутся незначительными.

Дистанция времени, отделявшая Туманяна начала 900-х годов от его поэмы «Маро», была больше, чем та, которая пролегла между первыми и новыми редакциями «Сако Лорийского» или «Ануш». Почему же эта юношеская поэма подверглась меньшим исправлениям, чем более зрелые вещи поэта?

Не в том ли причина, что сюжет «Маро» не мог выдержать той поэтической нагрузки, тех творческих борений, которые переживал поэт. Фабула, кроме прочих своих особенностей, есть средство выражения авторского отношения к жизни. И, как любое средство, она ограничена в своих возможностях. Не каждый случай может стать основой для осуществления большого замысла. Данный случай недостаточен для воплощения широкого поэтического замысла. Юная, беззащитная героиня поэмы своей трагической судьбой внушает глубокое сочувствие к себе и негодование по отношению к варварским обычаям старой деревни, и не более. В сентиментальной истории Маро отчетливо сквозит характерное для армянских деревенских писателей осуждение варварских обычаев старой деревни. Для армянской деревни начала века это звучало вполне актуально, но Туманяну этого было уже мало.

Туманян превосходно видел ограниченность «Маро» в охвате жизни и не стал углублять замысел, не стал делать коренных изменений.

Для нас «Маро» представляет уже скорее познавательную, нежели художественную ценность.

Высокого поэтического мастерства поэт достиг во вступлении к поэме, вернее, в первых его шести строках:

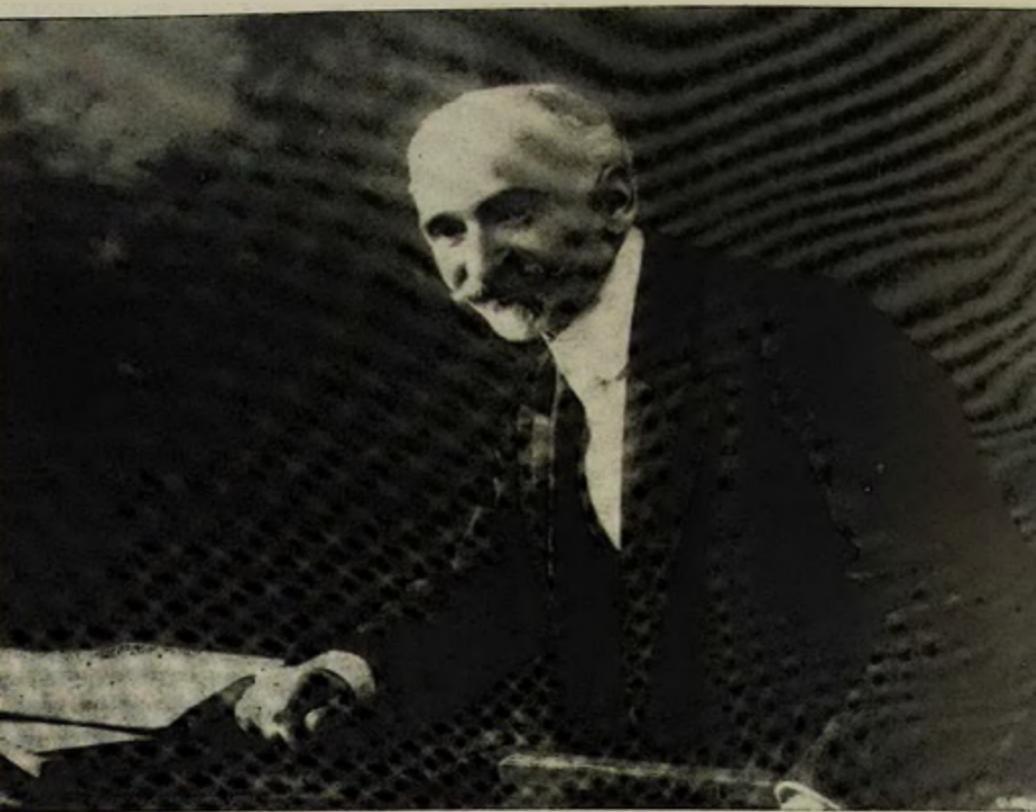
Наше село — то, что гордо  
Среди гор, покрытых туманом,  
Стоит на скале у глубоких ущелий.  
Приложив руку ко лбу,  
Печальную думает думу,  
Чего оно хочет — не знаю...

Поэт впоследствии почти ничего не изменил в этих строках.



*Иллюстрации Миртироса Сарьяна к сказке «Храбрый Назар»  
и к стихотворению «Старинное благословение»*





*Овгис Тужманч. 1915 год*

Монументальная живописность картины, проникнутой глубоким внутренним смыслом, одухотворенность природы, свободное дыхание стиха. Менять что-нибудь в этой картине не было необходимости.

Возможно, благодаря этим строкам поэма перешагнула рубеж XX века и оказалась рядом с другими, более поздними и более значительными произведениями в книге 1903 года.

## ЦЕНА УЖАСА

Вступление к «Маро» имеет как будто более глубокий смысл, чем дальнейшее повествование. Пожалуй, единственный случай в творчестве поэта, когда вступление обещает больше, чем дает само повествование. Насколько близка миру поэта эта картина, насколько она туманяновская по духу и по стилю, видно, когда поставишь ее рядом со вступлением к «Сако Лорийскому».

В Лорийском ущельи одна пред другой  
Угрюмые скалы стоят над рекой  
И, брови сведя, не мигая, в упор  
Друг в друга вперяют свой каменный взор.

*(Перевод А. Тарковского)*

Монументальная картина мощной, девственной природы. Это четверостишие, которое открывало восьмую главу поэмы, созданную в 1889 году, а после переработки 1895 года — девятую главу, становится в варианте 1902 года вступлением ко всей поэме. Поэт вынес четверостишие почти без изменений в начало поэмы, чтобы оно определило дыхание всего повествования. Затем следует новая картина — спокойная и таинственная природа приходит в движение.

В глубоких пещерах над дикой рекой  
Юродствует бесов матущийся рой,  
И хор их нестройный смеется в ответ,  
И вьется, и дразнит седой Дзорагет,  
Визжит, отгоняя окрестную тишь:  
-- Ваш-виш! Ваш-виш!

Если в «Маро» в повествовании *приглушается* *глубое дыхание вступления*, то здесь, наоборот, повествование все время углубляется и приобретает мощное звучание. Это было завоевано не сразу, в отличие от «Маро» «Сако Лорийский» подвергся коренной переработке. Это уже не переделка, а новое произведение.

Что заставило поэта вновь и вновь возвращаться к «Сако Лорийскому»? Разумеется, это возможность — драматургическая возможность, которую таил в себе данный сюжет, — не только показать отсталость старой деревни, но и раскрыть также сложность человеческой психологии. Совсем не случайно поэт ослабил первую тему и усилил вторую.

Об этом свидетельствуют и факты из истории создания поэмы. Первая публикация (1890 г.) вызвала удивление — мог ли пастух-исполин сойти с ума от пустого страха? Молодой Туманян не принял упрек, но позднее, перерабатывая поэму, учел его. Во второй публикации (1896 г.) ясно видно желание мотивировать, углубить психологию героя. Но делается это пока за счет увеличения поэмы (с 287 строк до 467). Нужно было мастерство, которого поэт достиг в начале века, чтобы решить эти задачи — *углубить мотивировки и уплотнить, сгустить повествование*.

«Сако Лорийский» дает возможность рассмотреть *три разных этапа* в эстетическом развитии Туманяна. Первоначальный — реальный факт («Безумие сына Рамази Матоса в Дсехе»), психологически слабо обоснованный и мотивированный. Сам случай силен своим внутренним смыслом. Затем — стремление установить единство между фактом и его внутренним смыслом, добиться достоверности путем накопления данных быта, психологии, а также этнографии. Но синтез не достигается, так как сам случай заглушается этими данными и теряет силу эмоционального воздействия. Нить повествования обрывается на 20-й строке, и пауза длится вплоть до 260-й — эта сюжетная пауза больше, чем вся поэма в последнем варианте (188 строк), и вдвое больше, чем эта же пауза в первом варианте. Эти отступления нарушают единство драматического действия, рассеивают эмоциональную напряженность, каждый раз возвра-

щая к исходному эмоциональному состоянию. Редакция 1896 года очень отличается от первоначального варианта, но только по объему. Те 186 строк, которые добавил поэт, свидетельствуют скорее о стремлении к драматургическому качеству, нежели об овладении им.

Здесь более, чем в каком-либо другом произведении, видны эстетические искания поэта. Этнографический материал кажется ему еще очень важным для достижения бытовой достоверности. Во втором варианте он еще сохраняет в описании жизни пастухов элементы этнографии и диалектизмы, которые без словаря понять невозможно.

Затем Туманян отказывается от этого, усматривая путь к достоверности в драматическом уплотнении, сгущении повествования. Если в первом варианте были смешаны элементы разных стилей, восходящих к армянской поэзии 60—70-х годов, то во втором варианте они сохраняются либо в синтезированном виде, либо видоизмененные таким образом, что свидетельствуют об отрыве поэта от традиционной или, вернее, книжной поэтики. Но поэт еще недостаточно решителен и последователен.

Итак, в варианте 1896 года не было достигнуто единство языковой выразительности.

В «Сако Лорийском» 1889 года очень важное место занимают еще авторские комментарии, характеристики героев и обстоятельств. Двадцатилетний поэт не может сдержаться себя, чтобы не воскликнуть: «Что может сравниться с жизнью Сако?», «Свободен, свободен он — дитя природы...» Поэт, считая очень существенным свое присутствие, восклицает:

Ах, язык человека слаб, слаб,  
Чтобы передать красоту природы.  
Но душа его, порой беспрепятственно,  
Может объять небо и землю.

Этих наивных строк во втором варианте нет, но вместо них появляются другие, проникнутые доброй улыбкой, строки, которые с не меньшей очевидностью выдают присутствие автора.

В редакции 1896 года поэт сохранил и нравоучительный эпилог, считая не лишним объяснить, что Сако — жертва предрассудков.

В 1902 году Туманян отказался от авторского вмешательства в ход повествования, от авторских пояснений и характеристик.

Все существенное поэма, как и драма, должна выразить без авторского вмешательства и непосредственного проявления его отношения к героям и событиям. Герой сам должен раскрыть себя в действии, поступках, словах. Руководствуясь этим драматургическим принципом, поэт в «Сако Лорийском» так слил воедино изобразительность и элементы самораскрытия, что их невозможно разделить.

Таким долгим и сложным был путь «Сако Лорийского» от 1889 до 1902 года.

Но поэма, изданная в 1903 году, не несет на себе следы этих долгих творческих мук. Более того, она как будто написана в один присест, единым дыханием, по внезапному наитию, легко и свободно. Глядя на мастерство исполнения, никому не придет в голову, сколько сил и труда вложено в это произведение.

В первой строфе сконцентрированы самые сильные картины из всех, которые в предыдущих вариантах были рассыпаны по всей поэме. Туманян освободил поэму от сюжетных пауз, прерывающих дальнейшее течение действия, усилил повествовательное начало. Это была психологическая подготовка к действию. Трепетная, живая природа не безразлична к происходящему — та же природа, те же детали картины, которые могли бы внушать душеуспокаивающую торжественность, здесь обретают устрещающий облик.

Вдали — монастырь проступает во мгле,  
Здесь — бодрствует крепость на голой скале, —  
Из башни доносятся крики совы,  
И гнутся от ужаса стебли травы;  
В глубины ущелья, как страж этих мест,  
Глядит покосившийся каменный крест.

Это Лорийское ущелье в представлении героя поэмы — Сако. Чудится даже его неслышимый монолог. За

таинственной ночной картиной природы следует простое обыденное объяснение того обстоятельства, что Сако остался один, — корм для собаки кончился или соль для овец, а может, и по какой другой причине товарищ ушел домой. Простые бытовые подробности разрушают высокий строй первых строк, вводят читателя в темную лачугу пастуха. Но и здесь продолжает биться беспокойный мотив страха:

Есть хижина в этом ущельи. Сако  
Один в ней ночует. Село далеко...

Затем самая обычная картина пастушьего быта:

В дремучих пещерах витают они  
И голосом, будто знакомым, зовут  
В свой дикий, погибельный, мглистый приют...

Обыденная картина. Герой погружен в невеселые думы, исподтишка подкрадывается страх. Однако поэт раскрывает внутренний мир героя, отрицая страх:

Ты один, но кто с тобою равен силой, богатырь?  
Если ляжешь ты на землю — великана рост и ширь!

«Отрицание» страха приходит к Сако из глубины раздумий. Это монолог героя. Сако с самого начала сопротивляется, не поддается подкрадывающемуся к нему чувству страха. И чем сильнее Сако сопротивляется, тем неотступней страх преследует его.

Пусть в этих пустынных местах он один,  
Чего ж он боится, такой исполин?

Картины одна зловещее другой — яркие и впечатляющие, как вообще в фольклоре, — проходят перед взором Сако. Ему представляются злые духи.

Обужку промокшую над очагом  
Повесил сушиться, присел, а потом  
Прилег, — да не спится сегодня ему,  
И в хижине страшно Сако одному.

Воспаленное воображение рождает новые и все более страшные видения. Герою они еще не чудятся, а только мыслятся. Скажут злые духи:

— На свадьбу к нам, скорей,  
Пока дневной не брезжит свет!

Но они уже проникли в его наивную душу. Он сопротивляется порожденному им самим ужасу. Если бы не это сопротивление, в поэме не было бы драматизма. Между тем Туманян не преследовал иной задачи, кроме как раскрыть суть страха, как психологического явления, страха, лишаящего человека равновесия. Раскрыть драматично, психологически убедительно и естественно.

Вот до слуха Сако донесся какой-то звук. Воспаденному воображению пастуха мерещатся чьи-то шаги. Воображаемые картины обретают реальность.

Сако вступает в разговор с невидимым собеседником:

— Кто это в огонь мне насыпал земли?  
Кто глянул в окошко?  
Эй, ты, не шали!  
Что ищешь у двери порою ночной?  
Эй, кто там, на кровле, шуршит надо мной?  
Эй, кто это дышит? —  
Кричит, а в ответ —  
Ни слова, и только шумит Дзорагет.

Ночные шорохи еще более усиливают страх, и пастух уже вопит:

Кто ты там, эгей? Откликнись! Прятался и молчишь?

Будет ошибкой полагать, что Сако уступает в мужестве Чати, который в ночном бою побеждает вооруженного врага (рассказ «Пари»). Перед мечом не склонил бы голову и Сако. Он

Точно дуб! А если встанет он с дубинкою своей  
С набалдашником, который словно слиток из гвоздей,  
И свирепых псов поклячет, — дик, могуч и страшен он.  
Зверь и вор обходят робко этот домик и загон.

Бесплотные духи страшнее для Сако любого врага. И то, что он осмелился поднять голос на них, — признак мужества. Это могло бы быть смешно (как в сказке о Храбром Назаре, который поднимает шум, проезжая ночью через лес), если бы переживания героя не были так ужасающи. Храбрость от трусливости отделяет только один шаг. Повт измеряет и исследует эту дистанцию.

Сако кричит на духов, в ответ снова молчание, которое еще сильнее поражает после громкого крика. «Только слышен Дзорагета хриплый стон» — это Дав-Бед, бессловесный герой туманяновских рассказов. Ужас охватывает Сако, и он цепляется за последнюю надежду, хочет обмануть свой страх, но тщетно:

Ах, я знаю, кто там бродит! То — Гево. Не кто, как он.  
Кто отважится? Все знают пса свирепого... Гево!

Воображение пастуха, сидящего у гаснущего очага, все расплывается. И чем ужаснее видения, тем слабее его сопротивление. Поэт неотступно следует за малейшими движениями души героя. Вот он делает последнюю попытку преодолеть ужас, подавить страх расступком:

А может быть, все померещилось мне,  
Не очи, а звезды сверкнули в окне,  
И волк по добычу отправился в путь...

Но видения его уже материализовались и обступили со всех сторон. Он слышит их голоса:

Подкрадываются тайком,  
Толпятся за дверью,  
Потом —  
Шепотом:  
— Он здесь, подходи!  
Он здесь, погляди!  
Ха-ха-ха-ха!  
Нашли пастуха!  
Подходи!  
Погляди!  
Ха-ха-ха-ха!

Сопротивление иссякло, когда герой *услышал* духов. Уже никаких сомнений, что они есть. Теперь он хочет их *увидеть* и «*вибит*».

Трах! Дверь распахнулась. Те лезут в окно,  
Те — через порог, и турчанок полно,  
Хохочут, и вьются, и ноют не в лад,  
Гогочут, визжат да свистят...

После этого ритм повествования меняется. Герой — во власти охватившего его ужаса, он не сопротивляется. Движение, ритм стиха, подобно катящемуся с горы камню, падает сперва с задержками, потом, преодолевая сопротивление, набирает темп, а затем, не встречая препятствий, неудержимо низвергается.

С распущенными волосами, толпой  
Бесовки-турчанки визжат за спиной,  
Хватают за руки, бегут по пятам,  
Гадюками скользкими бьют по плечам...

Сако теперь уже жертва своих видений. Монументальная картина ночной природы («Страшное ущелье. Только краешек луны из-за туч украдкой взглянет») и преследуемый герой.

Злые духи нашептывают ему колдовские слова, слышанные им в детстве в рассказах бабушки:

Яичницу изжарю я,  
Лепешку дам из нежных рук.  
Я тетушка.. Я матушка...  
Я твой сердечный друг...

Для деревенского человека нет большего соблазна, чем погулять на свадьбе.

В конце появляется Дав-Бед:

Вздымаются волны кипучей реки,  
О камень хрустальные точат клыки,  
Разносятся их голоса далеко:  
— Хватайте, держите безумца Сако!

И все. Нет больше морализующей концовки, которая была в предыдущих вариантах, где говорилось о том, что бабушка Нази и сейчас еще мутит разум внучатам страшными историями, как в свое время бабушка Сако (не засоряйте детям разум!). В начале века Туманяна занимала не критика явления (как отстала и невежественна деревня!), хотя она сама по себе возникала из повествования, а драматическая и психологическая сторона его — что совершается в душе охваченного ужасом человека, как он борется с собой.

И думается, без Сако не была бы полной и закончен-

ной галерея героев поэта, как не был бы полон мир Туманяна без изображенного в этой поэме Лори. Должен был быть у поэта и такой герой — рядом с влюбленным Саро, мстительным Моси, закупающим мед пастухом или возвращающимся с войны Чати, и такая картина, как отражение туманяновского восприятия природы, — не умилительная («Концерт»), не восторженная (первые главы «Ануш»), не торжественная («Стенания»), а таинственная и страшная.

«Сако Лорийский» явил эту возможность. И прежде всего, конечно, возможность развить сложную драматическую тему.

Поэма — драматический фрагмент, скорее даже драма в одном акте и с одним героем, одним характером. Непреходящая ценность ее не в критике патриархального быта, а в глубоком драматическом раскрытии человеческих переживаний.

## К ВЕЧНОСТИ

Что значит жизнь, бытие, существование? Что означает смерть, небытие? Где граница между ними? Разве жизнь не иллюзия, которая стремится слиться с вечностью, с бесконечностью, и разве смерть не такая же преходящая форма вечности, как жизнь, раз душа не умирает, а переходит из одной формы в другую? Перед вечностью вселенной материальное, реальное — ничто, все таинственным течением устремляется к вечности. Эти мысли выражены в поэме «К бесконечности».

Эта философия жизни и смерти восходит к глубокой древности — к значительному направлению древнеиндийской философии — буддизму, который возник в V—VI веках до нашей эры. Еще более древний источник освещения непрерывного перевоплощения души — древнейшие анималистические представления индийцев. Согласно этому воззрению последнее пристанище души — нирвана, единственный спасительный берег в океане жизни, сулящий блаженство, — вечная истина, идеал, к которому должен стремиться каждый. Это на-

правление, как и другие течения индийской философии, стало объектом внимания в Европе XIX века.

Увлечение это коснулось и Туманяна. Это идеалистическое воззрение привлекло его, не желавшего мириться со смертью, мыслью о бессмертии души, о ее перевоплощении, о вечной ее субстанции. Еще до поэмы «К бесконечности» поэт задумывался над высшим смыслом существования, над понятием вечной субстанции, но наиболее широко эти раздумья отразились в повме.

Правда, поводом к созданию поэмы послужил реальный случай<sup>1</sup>, но его место и роль в поэме незначительны. У Туманяна нет другого произведения, в котором так мало внимания было бы уделено событию, действию и так много отвлеченно-рассудочным размышлениям. Содержание поэмы — раздумья лирического героя о жизни и смерти, о вечности и небытии.

Поэма начинается и завершается сном героя — сходство обрамляющих частей поэмы (I и XV) подчеркивается повторением двух строк:

Крутятся, шумел серебряный поток,  
Играло солнце в ясной синеве...

(Перевод А. Наймана)

В первом сне поэт не один, со своей возлюбленной, он беззаботно играет «в долине сна». Когда ему удастся поймать девушку, она превращается в «белого голубя» (одно из первоначальных названий поэмы). Сон возвещает о надвигающемся несчастье, возникает первый вопрос — что такое сон? — и первое сомнение: «Сон или реальность — разве это не одно и то же?..»

В самом деле, герой, получив весть о несчастье, возвращается домой, где его ждут тяжелые картины похоронного обряда, которые и вызывают раздумья над загадкой жизни и смерти. Поэма — развитие этих раздумий, которые только в нескольких местах перемежаются сюжетными главами — картины скорби и траура, молебен и похоронная процессия, погребение, за которыми следуют обычные слова соболезнования, и люди, как

---

<sup>1</sup> О нем упоминается во втором томе Собрания сочинений Туманяна (стр. 384).

требует обычай, расходятся по домам. Обычная человеческая жизнь — привычное бытие, как привычны смерть и погребение. Этой подчеркнутой обыденности противопоставлены отвлеченные раздумья над загадкой жизни и бессмертия. Снова сон, снова знакомые строки:

Кружась, шумел серебряный поток,  
Играло солнце в ясной сляневе...

Но теперь герой один «в той долине сна», его утешает мысль о бессмертии души, и он чувствует себя беспечально и умиротворенно. Поэма — поэтическое переплетение реального действия, философских раздумий и духовных песнопений, но в таком, единственном в творчестве Туманяна, соотношении, что действие теряется среди размышлений. В поэме есть реальные картины, но роль их незначительна в общей композиции, они не более чем повод к раздумьям. Сон рождает вопрос: что такое сновидение?

Жизнь... Сон... Перепутались эти слова,  
И оба пройдут, и оба есть ложь.

Картина смерти рождает вопрос вопросов — что такое смерть? Граница между жизнью и смертью у поэта стирается так же легко, как между реальностью и сном.

Может быть, мы не понимаем, говорит поэт, что «и жизнь и смерть — преходящи, они только формы великой бесконечности».

Внутреннее брение мысли разрешается идеей бессмертия вселенной и человеческой души.

То время, что было «сегодня» с утра,  
Становится к полночи новым «вчера».  
«Вчера» и «сегодня», смениться спеша,  
Скрепляют свою неразрывную связь,  
Единым становятся. Так же душа,  
С своей оболочкой непрочной простясь,  
Бессмертной пребудет во все времена,  
Поскольку извечна, как Время, она,  
Поскольку извечна она, как Любовь...

Это напоминает древнее индийское вероучение. Перевоплощение души имеет свой конец. Поэт и здесь не изменяет индийской нирване. Что происходит с душой?

Тот вечный поток ни на миг не мелел,  
И вышший ему уготован удел:  
Он мчит в запредельности воды свои  
К долинам блаженства, к отчизне любви.  
Там нет ни людей, ни мук, ни утех,  
Объемлет единая жизнь вся и всех.  
Так в чем же любви сокровенная суть,  
В чем тайна блаженства? — себя позабудь!  
Растай, растворишься! —  
Вот истины высь!

Вот свободный от мирских забот, счастливый берег,  
к которому пристаёт душа после бесчисленных перевоплощений. Нирвана (дословно замирание, угасание) — идеальный, возвышенный, прочный удел души, конец жизни и смерти. В жизни всегда господствует Мара (бог смерти), но сила его не распространяется на нирвану,

Где нет больше желаний,  
Где исчезает любое дело,  
Где останавливается всякая мысль,  
Где все превращается в ничто  
И где так сладко угасание<sup>1</sup>.

Душа сливается с вечностью, с безмятежностью вселенной, с Бесконечностью. Здесь нет страстей и желаний, которые были источником страданий. Гаснет все: стремления, ненависть, сомнения. Тумания в поэме «К бесконечности» размышляет о жизни:

Что — жизнь человека? что — сам человек?  
Движения, облик, улыбка — всё тлен.  
За гробом же он попадает навек  
В безмоленный, недвижимый, незаблемый плен...

Немногочисленные картины реальной жизни сменяются раздумьями героя. После тяжелых картин — молебен, похоронная процессия, погребение — герой остается один на один со своими скорбными думами. В конце концов его одолевает сон, и он еще раз ока-

---

<sup>1</sup> «Великие религии Востока». СПб., 1899, стр. 157.

ывается «в долине сна». Думы о вечности облегчают его душу. Грезы оборачиваются вожделенным блаженством, пламенной любовью, невиданным чувством гармонии. Слуха героя касается волшебная песня, прославляющая бессмертие души, и душа его возлюбленной зовет его к бесконечности, в мир вечного блаженства.

В тот блаженный мир, что живому чужд:  
Ни любви, ни мук, ни усад, ни нужд,  
Ни желаний нет, но и нет утрат,  
Ни на что обид, ни за что наград —  
Этот мир далек суете сует,  
Нет ему конца и начала нет;  
Словно мертвый взор, взор издалека,  
Здесь одна лишь мысль царствует века,  
И постичь ее разум наш не мог:  
Ни страстей земных, ни земных тревог...

Теперь ему ничто не страшно, раз созрела мысль, что жизнь и смерть — лишь преходящие формы вечности. Душа бессмертна, когда она сливается с вечностью.

В основе замысла поэмы «К бесконечности» есть не только сходство с индийской нирваной, но и отличия от нее.

Если нирвана недоступна каждому — достижение ее есть результат исключительно длительного самоанализа, интеллектуальной сосредоточенности, — то в поэме Тумаяна высшего блаженства могут удостоиться просто праведные души.

Более существенно другое: поэт все время говорит о бесконечности, об ином, блаженном мире, но мысли его прикованы к земному существованию. Душа героя потрясена равнодушием мира к его невозполнимой утрате: нет желанной, а он слышит с улицы «веселый хохот», видит людей.

Вот люди, вдоль стен сидящие в ряд,  
О чем-то своем не спеша говорят,  
Чуть слышны слова, непонятна их связь,  
Порою смеются, ничуть не таясь...  
Ко мне обратись, бесстрастный старик  
Со мною повел разговор напрямик:  
— Не плачь, дорогой, ведь ты не дитя.  
Что плакать о смерти мгновенье спустя...

Герой не может понять, как могут люди говорить ему стертые слова сочувствия.

Слишком острое возмущение земной жизнью для того, кто благословляет потусторонний мир!

Очень глубоко воспринимает герой красоту земной жизни. Возлюбленная его ушла туда, «откуда еще никто не вернулся».

Но даже сейчас небесная даль  
Столь ясной была, и столь светлой печаль  
Была в этой ясности, праздничной столь,  
Что чудилось мне, будто в нашу юдоль  
Проник не лазури немеркнущий свет,  
Но милой души последний привет...

Это душа Туманяна, его щедрая любовь к жизни, которая разрывает оковы древнего толкования бытия и сверкает так ярко, точно во славу земной жизни он вглядывается в «иной мир».

«К бесконечности» — самая отвлеченная поэма Туманяна, но в первоначальных вариантах отзвуки реального случая были весьма ощутимы. Уже изменения названия поэмы — «Закалывание», «Погребение живого», «Белый голубь», «Во мраке» — указывают на то, какой случай был положен в основу ее. Закалывание — это когда по неведению предадут земле человека, еще не умершего, и если «покойник» оживает в могиле, его убивают, «закалывают», чтобы он не мучился (такой случай, происшедший в Дсехе, послужил поводом к созданию поэмы). Отсюда первоначальные заглавия — «Закалывание», «Погребение живого», которые прямо подчеркивают реальность описываемого. Подобные случаи происходят из-за невежества. Отсюда название — «Во мраке», которое также указывает на реальную основу ее. Но в последнем варианте поэмы нет даже косвенного упоминания ни о закалывании, ни о мраке невежества. Название «К бесконечности» отражает внутреннюю перестройку поэмы, которая приобрела отвлеченный, абстрактный характер. Вне поэмы остались сочные картины быта, повергающие в ужас крики, идущие из могилы, — все то, что было в черновых фрагментах. Поэт также свел к минимуму действие поэмы, детали, создающие ужасающую картину среды, а то, что он сохранил, потонуло в отвлеченных рассуж-

дениях. Действие в поэме лишено какого-либо существенного значения — небывалый случай у Туманяна.

Реальный случай был только внешним поводом для создания поэмы, а внутреннее побуждение шло из глубины существа поэта. Это метания его беспокойной мысли, размышления о жизни, о непостижимых тайнах субстанции, которые были всегдашними спутниками Туманяна и до поэмы «К бесконечности» («Ночное размышление», 1891) и после нее, до конца жизни (четверостишия и «Прощальный взгляд Сириуса», 1922).

«К бесконечности» — одно из звеньев этой непрерывной цепи блужданий, крупное звено. Поэма сыграла существенную роль в пересоздании «Ануш» — и в философском смысле, и в смысле новых выразительных возможностей. Поэма выявила взлет поэтической фантазии, а также красоту и изящество языка Туманяна. По выражению литературоведа Симона Акобяна, Туманян этим показал, «...что наш народный язык может достичь философских глубин, изысканности и серьезности»<sup>1</sup>.

И если «К бесконечности» не удостоилась такой долгой жизни, как «Ануш», то возбужденные и проясненные ею мысли вознесли «Ануш» над бытовизмом и вдохнули в нее жизненную мудрость.

И все же мы не можем согласиться с тем, что поэма «К бесконечности» «одна из главных в творчестве поэта», что она «вообще была недооценена и находилась в тени»<sup>2</sup>. Поэма стала особенно дорога Туманяну в последние годы его жизни, и, прикованный уже к смертному одру, он с удовлетворением вспоминал людей, которые называли «К бесконечности» его главной вещью. Поэма «К бесконечности» важна тем, что она открыла путь философским раздумьям поэта, раздумьям, которые выкристаллизовались и нашли более гармоничное выражение в «Ануш», «Парване», четверостишиях.

<sup>1</sup> «Арег», 1923, № 9.

<sup>2</sup> Э. Д. Джрбашян, Поэмы Туманяна. Ереван, 1964, стр. 216 и 200.

Ни одна поэма Туманяна не оценивалась так высоко, как «Ануш». При этом более всего подчеркивалась познавательная ценность поэмы. В. Брюсов писал: «Для читателей другого народа знакомство с поэмами Туманяна (например, с его «Ануш») дает больше в познании современной Армении и ее жизни, чем могут дать толстые томы специальных исследований»<sup>1</sup>.

Мысль верная. И познавательная ценность поэмы не вызывает возражений, если только не считать ее самым существенным.

Причина, которая побуждает нас вновь и вновь возвращаться к «Ануш», не в том, чтобы ограничиться знакомством с армянским патриархальным бытом и образом жизни. «Евгения Онегина» ведь мы перечитываем тоже не просто для того, чтобы познакомиться с жизнью России начала XIX века (хотя, по определению Белинского, «Евгений Онегин» есть энциклопедия русской жизни), да и «Песнь о Гайавате» Лонгфелло читаем не для того лишь, чтобы вникнуть в жизнь американских индейцев; когда же смотрим «Макбет» — мы не преследуем узкой цели узнать о преступлениях шотландских королей (тем более что шекспировский Макбет мало похож на исторического Макбета).

Для получения теоретических знаний есть гораздо более точные источники — документы и исследования. Об одной и той же среде очерк «В Борчалу» дает более точные сведения, чем «Стенания».

Поэта, воссоздавшего «Ануш», не интересовало, как когда-то мужественные великие князья вели народ на войну и решали возникавшие споры, «как в этих ущельях Багратуни закончил свою последнюю игру с судьбой», как «Мамиконян воевал с персами» («Ануш», II, 1890, 319—320). Поэт больше не тревожит почитаемые гробницы предков, чтобы познакомить со славной историей страны и сказать, что сейчас осталась только «тусклая тень прежних нравов».

Теперь он уже не считает важным описывать «ту

<sup>1</sup> «Поэзия Армении». М., 1916, стр. 78.

пышную вершину» горы Чатиндаг, откуда восходит Фоллице, и гору Карахач, за которую оно садится, и где горы Кошакар, Лалвар и Двал стерегут страну, «где старый Дав-Бед со своими притоками омывает древние камни, каждый из которых будит жгучую память, и то возмущается, то плачет» (II, 324).

Эти исторические и географические данные вносили в первую редакцию поэмы архаизмы, безжизненные традиционно-книжные выражения, ораторские интонации. Кроме того, в первом варианте было немало этнографического материала. С ним поэт обошелся не менее беспощадно. Туманяна, который стремится усилить общечеловеческое содержание поэмы, уже не заботит, что в воссозданном им произведении не будет больше таких характерных черт жизни горцев, которые еще свежи в памяти, — «угрожающие, предупреждающие крики пастуха», «страшная разбойничья ночь», «утренний шум становища» — «лай, мычанье, ржанье и крики» (II, 325). Конечно, с познавательной точки зрения интересно было бы сохранить и то, что Ануш и Саро росли вместе («Как брат и сестра с малых лет, любя и играя, вместе росли»), и то, что, когда пришло время, «созревшую Ануш родители заперли дома, возле матери», а парень, по обычаю, должен был работать («Взял Саро собак, дубину и пошел пасти баранту»), и, наконец, то, что в этой среде считается недостойным мужчины сватать девушку у родителей («Разве пастух-горец Кошакара какой-нибудь шалопай, чтобы для себя невесту просить или сватать Ануш у родителей?»), неужели Ануш «не достойна того, чтобы ее похитить силой?» «Если парень смел, пусть покажет себя — пусть похитит любимую, чтобы каждый сказал: «Вот человек, достойный венца, достойный любви» (II, 327).

В первоначальных вариантах есть и другие подробности, которые имеют чисто этнографический интерес (более подробно описаны картины свадьбы и борьбы, есть рассказ бабушки Зарнушан о виденном ею сне — будто святой велел не принимать прах Саро, упоминается, что «удалец непогребенный, брошен в ущелье — не найдет он успокоения на кладбище...», поэтому товарищи и похоронили пастуха на берегу реки).

От всего этого поэт отказался, как и от варваризмов и диалектизмов.

Значит, воссоздавая «Ануш», поэт сокращал именно то, что так часто относили к числу главных достоинств поэмы, наряду с отрицанием патриархальных нравов<sup>1</sup>. Поэт ослабил и критический пафос. То, что казалось важным автору первой редакции поэмы, позднее его почти не занимает.

Молодой Туманян считал страсти и нравы своих героев «дикими» и «необузданными»; в новой редакции «Ануш» от этого не осталось и следа — его вдохновляла более глубокая идея, чем критика невежества и патриархальности.

От 1890 года к 1902 году Туманян постепенно освобождает поэму от описательности, критических и назидательных свойств и одновременно от неизменно сопутствующих им риторичности, диалектизмов и старых литературных штампов.

Почему? С первого взгляда ответ напрашивается сам собой. Что же удивительного в том, что Туманян вместе с другими произведениями перерабатывает и «Ануш», добиваясь совершенства? Это, конечно, верно, но еще не означает, что с «Ануш» произошло то же, что и с другими произведениями поэта. В самом деле, и «Сако Лорийский» изменился, но суть его осталась прежней. Варианты поэмы «Маро» тоже отличаются лишь уровнем мастерства.

Между тем редакции «Ануш» 1890 и 1902 годов говорят о разном, хотя изменения в сюжете очень незначительны. Туманяна, когда он перерабатывал поэму, бес-

---

<sup>1</sup> Литературовед Эд. Джрбашин, справедливо указывая, что «Туманян в зрелый период своего развития преодолел *быт как самостоятельную тему*, как объект, представляющий этнографический интерес» («Поэмы Туманяна», стр. 162), вместе с тем делает акцент на познавательной ценности этих поэм, критическом пафосе их, а не на общечеловеческом их содержании. И совершенно прав литературовед С. Агабабян, который полемизирует с объяснением «...душевной драмы лорийца Сако только господством стародавних понятий патриархальной среды» и отмечает затем, что подробный и кропотливый анализ «Ануш» обнаруживает стремление поэта устранить конкретный «социальный покров», вопрос о патриархальном «адакте» и углубить *общечеловеческую сущность поэмы* («Гракан терт», 6 ноября 1964 г.).

полюбила не только форма. Это, по существу, не переработка, а новое произведение. Последовательность событий сохранилась, а суть поэмы, идея изменилась.

Что было для него главным в 1890 году? Об этом прямо сказано в самой поэме. Поэта спрашивают: «Как живут люди в любимой тобой стране? Примирились ли они со своей судьбой в светлый наш гуманный век?» (II, 323). Познавательный, описательный характер предопределен постановкой вопроса — *как живут?* В варианте 1902 года нет ни этого вопроса, ни ответа на него. Вопрос этот подчиняется другой, более сложной задаче. Выходит, что познавательное значение и критический пафос, которые отмечали среди достоинств «Ануш», скорее относятся к поэме 1890 года. Содержание же «Ануш» 1902 года несравнимо глубже, значительнее, чем изображение и критика обычаев патриархальной деревни.

Убежденность Туманяна, что драматургия — его истинное призвание, сыграла существенную роль в его переработке «Ануш».

Туманяновский принцип: человека нужно изучать и изображать в таких поворотах, когда раскрывается его характер, нужно находить такие моменты жизни, в которых конденсируется вся судьба человека, — основывался на драматургическом мышлении. Сколь ни совершенны поэмы 1890 года, их композиция, характер и последовательность событий драматургичны. Но это был еще остов, костяк, лишенный психологического наполнения. В последующее десятилетие они освобождались от всего случайного и необязательного во имя этого психологического насыщения. Поэт должен был посторониться, уйти со сцены, чтобы предоставить свободу действия героям. В этом первая и главная особенность драматургии.

Это специфически драматургическое мышление необычайно расширяет права диалога и монолога, создает такое переплетение элементов изображения и самораскрытия, что невозможно определить, где кончается одно и начинается другое. Это мышление пронизало само действие элементами критики и нравственности.

Все это выразилось в воссозданной заново поэме «Ануш», в которой таилось больше возможностей для драматургического построения действия, больше простора для углубления и развития философских раздумий поэта, чем в других его произведениях.

Каковы были эти раздумья?

Еще с 1890 года поэта занимает мысль о высшем смысле существования («Раздумье», 1890, «Со звездами», 1891), которая глубже всего разработана в поэме «К бесконечности».

Эта поэма была завершена в период между первым вариантом «Ануш» и вариантом 1902 года и лежит как раз на пути, по которому поэт поднимался к своему заветному созданию. Можно не сомневаться, что без философской поэмы «К бесконечности» «Ануш» не приобрела бы знакомый нам облик. Можно сказать, что для «Ануш» 1902 года и для других поэм «К бесконечности» имело значение первого философского художественного опыта. Здесь наблюдается то же явление, которое мы уже отмечаем выше, — чудо искусства рождается в творчестве Туманяна тогда, когда мысль поэта, опираясь на виденное и пережитое им самим, поднимается к раздумьям о высшем смысле бытия. Без этого слияния произведение либо отрывается от земли («К бесконечности»), либо лишается философской глубины («Ануш», 1890).

Воссозданная заново «Ануш» — гармоническое слияние объективной реальности и субъективного осмысления ее, «Ануш» — утверждение бесконечной, вечно обновляющейся жизни, а корни этого восприятия мира восходят к поэме «К бесконечности». Но разве пронизывающая поэму дума о судьбе, роке не давно знакомое нам размышление, идущее из глубины веков? Конечно же да. Но старое и устаревшее — вещи разные. Есть мысли и идеи, которые не стареют и как вечные проблемы жизни сохраняют для нас свой сокровенный смысл. И потом, новизна и глубина мысли не меряются одной мерой в философии и в поэзии.

Еще никто не требовал от философов поэтического мастерства, а от поэтов философских открытий. Так судил Туманян: «...поэзия ведь не философия» (V, 1953).

В самом деле, как ни велик Гёте — поэт-мыслитель, ценность его поэзии совсем не в глубине философской концепции (где он не мог соперничать с Кантом или с Фихте), а в глубине поэтической мысли. А это не одно и то же, иначе Белинский не сказал бы: «...Чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот... Вот вам мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль!»

«Ануш» и есть этот восторг и радость, грусть и тоска, отчаяние и вопль. Большое достоинство поэмы, что жизненная философия здесь не выражена в суждениях, не выделяется в виде философских отступлений, как в поэме «К бесконечности», а без остатка растворилась в характерах действующих лиц, в их взаимоотношениях, в самом действии — скорби и тоске, восторге и восхищении. Растворилась настолько, что ее не замечаешь. Между тем в 1902 году, в год окончания «Ануш», поэт признается другу: «Знаешь, я тоже постепенно увлекся философией, и в поэзии я люблю то, что вызывает не слезы, не восторг, а святую умиротворенность, олимпийски презрительный, возвышенный полет в лучшие миры и в более чистую и ясную атмосферу» (V, 202).

Вот раздумья поэта, когда он достиг высшей ступени своего мастерства, когда он может слить в высшей гармонии мысль и чувство. Цель, которую преследовал поэт, не обнажена, но из всего построения поэмы вытекает вечная истина — гонение и противоборство, любовь и ненависть, горе и радость, месть и зло — все, все — и природа, и человек со своими страстями, желаниями — приходит и уходит, вновь появляется, чтобы вновь исчезнуть. «...Таков порядок жизни», сколько бы Ануш ни сокрушалась и ни удивлялась тому, «как неожиданно изменился мир, как все в мире опустело». «Что такое сегодня? Сегодня пройдет — станет вчера» («К бесконечности», 1894). «Мы в жизни гости все... Бредем по суетной стезе, спешим из мира прочь» («Взятие Тмкаберда», 1902). «Журчат ручьи в разгаре лета и уходят, и жаждущие стонут где-то и уходят» (четверостишия, 1922), «Испроси ты у смерти... сколько, сколько

людских поколений, промелькнут, словно тени, за прощание звездное только одно» («Прощальный взгляд Сириуса», 1922).

Идея вечности, бесконечности, неисчерпаемости жизни, точно молния, пронзает все творчество Туманина. Ему было еще только двадцать два года, когда он вел задуманную беседу со звездами:

Звезды, звезды! Вы  
Очи синевы,  
Ярок среди ночей  
Светлый смех лучей.

(1891, июль. *Дсех.*  
Перевод В. Звягинцевой)

О таинстве звезд думал поэт и тогда, когда заканчивал новый вариант «Ануши», — в ночь Амбарцума (Вознесения) есть изумительное мгновение:

В тот миг чудесный, когда тишиной  
Объаты бездны и бури молчат,  
Не знавших счастья в жизни земной  
Влюбленных звезды друг к другу летят,  
И встречаются и нежно, с тоской  
Целуются — высоко над землей...

(Перевод В. Державина)

Всюду одна мысль, которая уходит в далекий, незнакомый мир звезд и в близкую и знакомую земную жизнь. Тут и сокровенная тайна бытия, и реальное, осязаемое воплощение этой тайны. Философия и познание жизни.

Поэма начинается и завершается ночью под Вознесение, волшебные картины этой ночи обрамляют повествование. И если в финале эта знакомая по армянской народной поэзии картина обобщает повествование, то в прологе она звучит как поэтический благовест, возбуждающий глубокое беспокойство, какое обычно вызывает созерцание красоты.

Под лунным светом рея ввысь,  
В безмолвии ночной поры  
Толпою пери собрались  
На черной круче горы.

«Идите, сестры гордых гор,  
Прекрасные духи!  
Идите, оплачем юной влюбленной  
Погибшую рано любовь».

Поэт с самого начала не скрывает, что повествование будет трагическим. Еще не известно, что произойдет, а феи уже скорбят:

«Жаль нам Ануш, горный цветок!  
Жаль нам любви твоей!  
Жаль стройного стана и алых щек!  
Жаль ясных твоих очей!..»

*(Перевод В. Державина)*

Объявляя в прологе о трагическом исходе, поэт, подобно древнегреческим трагикам, отказывается от завлекательного сюжета.

Пролог предопределяет поэтический дух повествования, его эмоциональный тон и возвеличивает любимых поэтом героев — это рассказ не об обычной любви простого пастуха и крестьянской девушки, а о человеческих душах, в которых воплощены тайны жизни, которые являются носителями вечного закона бытия, — не случайно скорбят о них феи. Любовь приближает человека к вечному таинству жизни, и влюбленные удастаиваются сочувствия пери.

В поэме нет других строк, где так часто встречались бы повторы (жаль, «вуп-вуп» и пр.) и так щедро применялись бы эпитеты (горькая любовь, стройный стан, прелестные духи и пр.). Это самая лирическая часть поэмы.

За прологом следует песнь первая. Первые три строфы, которые резко отличаются от пролога по ритму и размеру, еще не повествование, а вступление к нему.

Самая лирическая часть поэмы — пролог, самая возвышенная — вступление к песни первой; оно могло бы показаться высокопарным, если бы не было насыщено глубоким волнением. Проникнутые пафосом, напряженные строки вступления к первой песни могли бы стать риторическими, высокопарными, если бы они не были так внутренне одухотворены ностальгией поэта.

Эй, горы зеленые, детства друзья!  
Вернулся я к вам через много лет,  
И сразу мне вспомнилась юность моя  
И люди, которых со мной уже нет, —  
Ушли, будто множество ярких цветов,  
Что прошлой весною на склонах цвели,  
Ушли, как ручьи прошлогодних снегов...  
Зову их, сокрывшихся в доне земли,  
О, первые воспоминания! Вам —  
Приветствие осиротелой души.  
Вас ищет она по горам и холмам,  
Взволнованным голосом кличет в тиши...

Восприятия молодости, юношеского возраста неповторимы. Последующие годы приносят опыт, мастерство, понимание, но полнота и свежесть восприятия утрачиваются безвозвратно. «Первоначальные ощущения» жизни для Туманяна являются источником вдохновения, богом, магической силой. Не случайно он, подобно древнему аэду, который начинает свое сказание с обращения к музе, прося у нее вдохновения, вызывает к жизни свои «первоначальные ощущения»:

Восстаньте из тьмы, придите опять,  
Хочу вас увидеть, услышать, обнять!  
Живите, дышите весной бытия,  
Чтоб счастлива, как прежде, был с вами и я!

Поэт жаждет, чтобы когда-то бурно пережитые им жизненные ощущения возродились и соединились с мудростью зрелых лет. Единственная возможность, с точки зрения Туманяна, для создания подлинного искусства. Чудо свершается — давние и далекие ощущения соединяются с мыслью зрелого мастера.

Из темных пещер, из ущелий глухих,  
Из чащи, где чуть брезжит полуденный свет,  
Мне слышатся отзвуки песен моих  
И смех беспечальных младенческих лет.

Вот истинный мир поэта. Для того чтобы сказать о высокой любви, он не признает другого мира.

Не признает, не видит. «Нашей жизни недостает души, озаряющей человека образом божества, и стремления к прекрасному, в том числе и поэзии», — писал

Туманян приятельнице в 1899 году (V, 1949). Самым прекрасным среди прекрасного была любовь, которая испытала на себе разрушительное воздействие новых отношений. И повсюду «...на смену героической любви XVII века, чувствительной любви XVIII века пришла любовь расчетливая, как буржуазная сделка», — сказал Эмиль Золя и показал это в своем творчестве. Драматург Габриэл Сундукян показал, что Закавказье в этом смысле не исключение. Туманяна не интересует ни эта среда, ни уже решенная задача разоблачения «расчетливой любви». Для того чтобы выразить свое чувство, он обращается к своему миру, вдохновляясь пережитыми когда-то впечатлениями.

Ни в одном стихотворном произведении не выступает так очевидно авторское «я», как в «Ануш», но роль его в развитии действия совершенно незаметна.

Душа поэта невидимо витает вокруг его героев, дышит тем же воздухом, что и они, живет теми же волнениями, она ощущается во всем поэтическом строе поэмы, но никакого влияния не оказывает ни на ход событий, ни на поведение героев. Поэт неизменно следует за своими героями, за их поступками, ни на шаг не опережая их, не подсказывая, не навязывая им действия и слова.

В «Ануш» воплотился высший принцип реалистического изображения у Туманяна. После 36 строк, следующих за прологом (где поэт говорит о своих воспоминаниях и создает настроение, определенную эмоциональную атмосферу для вступления своих героев), он устраняется, оставляя поле действия героям. Раздвигается занавес, и перед нами предстает удивительный мир:

И гомон кочевья уже недалёк,  
И вновь над шатрами струится дымок...  
И ожили все, что лежали в земле,  
И всходят на склоны в предутренней мгле.  
Но что это ловит напрягшийся слух?  
Тсс! Тихе! — поет в отдаленье пастух...

Это можно бы назвать бытописанием, если бы здесь не было так много движения: «встает», «звучат», «дымятся» — глагольные формы начинают овладевать по-

вествоанием, оно подчиняется движению, действию.

Деревня рано засыпает и рано просыпается, особенно летом, когда крестьяне поднимаются в горы. Здесь встают на рассвете, не только потому, что экономят свечи, — нужно подняться раньше, чем настанет пора гнать скотину на пастбища.

Время действия «Ануш» начинается весной, на рассвете, то есть в час пробуждения природы. В тот миг, когда девушки и невесты хлопотливо шмыгают взад и вперед, обремененные заботами пробуждающегося дня, а парни-пастухи сгоняют скот на пастбища. По дороге Саро поет — песня его и признание в любви, и жажда увидеть любимую, и намек на возможность встречи у знакомого ручья.

Я ашугом стал, в сердце боль тая.  
С песней, как в бреду,  
Я невесть куда  
По горам иду,  
Растеряв стада.

Саро — первый герой в поэме, которому поэт предоставляет слово. Это слово любви. Следующая глава — спор Ануш с матерью. Верный своему принципу «невмешательства», поэт предоставляет героям самим говорить и действовать. В двух главах (IV и V) из 46 строк только две принадлежат самому автору: «Так пел молодой Саро и смолкал. И пел...» и «Ануш не сиделось в шатре...». Это не более чем заключенные в скобки драматургические ремарки.

Спор Ануш с матерью — это психологическая борьба между хитростью любви и материнской опекой.

Дочка убегает к роднику, вопреки воле матери. Любовь хитроумна, материнский инстинкт не обманывает. Любовь многоцветна, патриархальные поучения однообразны. Что бы ни сказала дочь, ответ один. Сердце Ануш трепещет от волнения, слыша песню Саро. «Ты слышишь, нани? Нас кто-то позвал! Не знаешь ли ты, кто пел на горе?» Мать не отвечает прямо на вопрос дочери. Впрочем, вопрос и не требовал ответа (Ануш

знает, кто поет). Мать вместо ответа читает дочери наставления. «Ну, полно, Ануш! В шатер войди...»

Не удалась одна хитрость, сразу же пускается в ход другая: «Нани! Погляди, на склоне другом поднялся щавель зеленым ковром. Пусти погулять ты дочку свою! Нарву щавеля, «джан гулюм» спою!» Мать опять не дает прямого ответа. Мать догадывается о замыслах дочери, не первый раз она пытается вырваться из дома. Потому вместо прямого ответа она читает дочери нравоучения: «Ануш, не забудь — ты невеста, мой друг! Ну чем тебя манит какой-то пастух?» (Как будто девушка говорит не о щавеле, а о пастухе.) «Останься в шатре, за работу садись. И будь благонравна, дитя, постыдись!» То, что чувствует и переживает Ануш, когда-то пережила мать, и сейчас ее собственным опытом и материнским чутьем подсказаны советы.

Диалог многое говорит нам о характерах матери и дочери, об их душевном состоянии. Хотя слова их «не сопрягаются», каждая из них читает мысли другой. Но Ануш не выдерживает, бросает эту игру и открывается матери:

«Ах, сердце мое неспокойно давно,  
Нани, и томится и ноет оно,  
То вдруг окрылится и рвется в полет —  
Куда-то зовет, куда-то зовет...  
Нани-джан, нани, о, как же мне быть?»

«О, как же мне быть?» — вечный вопрос влюбленных, который всегда оставался без ответа.

Мать Ануш тоже не отвечает. Дочь и не ждет от нее ответа, вопрос скорее себе, чем матери. И от этого еще более прозрачной становится ее последняя хитрость: «Нани-джан! Нани! Позволь мне сходить с подружками — к роднику, за водой!..» Сердце, которое то плачет, то, окрыленное, хочет лететь куда-то, делает Ануш дерзкой, заставляет забыть о покорности и послушании. Неудержимое стремление влечет ее к роднику. В форме мольбы — требование.

В поэме Саро говорит о своей любви, говорит прямо, открыто. Ануш, наоборот, скрывает свою любовь, но это — выражение чувства более глубокого, более сильного.

Мольба-требование Ануш больше не признает за-претов. Чувство победило разум. Дочери уже все равно, разрешает мать или нет. Душевное состояние ее так зримо, что представляешь себе, как она, произнося последние слова, кладет кувшин на плечо, мчится стремглав за девушками, направляющимися по воду, а мать молча смотрит ей вслед.

Шестая строфа представляет собой то, что в драматургии называется «массовая сцена».

В хлопотливой жизни девушек в кочевье не много возможностей для беззаботной беседы. Их веселье и разговоры всегда сопровождают трудовые дела — сбор щавеля, сбивание масла, прогулки к роднику за водой... Родник — место их сборищ, бесед и разговоров, а также сплетен и злословия.

И естественно, что за водой любят ходить с погодками и подружками, чтобы свободно поговорить, пошутить, спеть песни.

В ущелье девушки толпой  
С кувшинами бегут,  
Смеются, шутят меж собой  
И на бегу поют...

Массовые сцены играют большую роль в «Ануш». Из 29 эпизодов-песней поэмы 12 (не считая пролога) построены на массовых сценах, создавая широкий фон действия и придавая ему эпическое звучание. Но есть массовые сцены и глубоко лирические, музыкальные. Музыкальность — особенность всей поэмы, а особенность лирических массовых сцен — хоровая музыка. Иллюзия так сильна, что если бы даже не была с детства знакома эта любимая оперная мелодия, она воспринималась бы как хоровая песня:

Сквозь тучи падает поток  
В кипучем серебре,  
Чей друг — печален, одиноч —  
Рыдает на горе?

Эй, воды снеговых вершин,  
Спадающие с гор,  
Бегущие по дну долины  
На луговой простор!

В «Ануш» нет строфы, которая не разрешала бы ряд эстетических и психологических задач, поэтому неисчерпаемо то жизненное богатство и богатство чувств, которое заключено в поэме.

Шестая строфа создает сперва фон, который рождает идею любви, насыщает ее трагическим звучанием, подчеркивает неудовлетворенное чувство («...но жажды он водой не утолил...»), а затем издалека, от общего приближается к единичной, неповторимой «Анушиной» любви. Вершина горы, которая, заостряясь, врезается в небо. Повествование от широкой основы, на которой зждутся многие другие подобные произведения, постепенно поднимаясь, приобретает свои собственные специфические, индивидуальные очертания. Ведь и горы разнятся друг от друга вершинами, а не основаниями.

Как ни различны задачи, которые разрешает каждая песнь, неизменно остается одна общая цель — раскрытие внутреннего мира Ануш. Каково бы ни было содержание каждой главы, она одновременно выражает психологию и судьбу Ануш. Отсюда внутреннее единство поэмы, которая называется именем героини (а не героя и героини, как обычно восточные романы о любви — «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун» и др.).

Хоровая песня девушек, идущих за водой, тоже отражает волнение Ануш. Так же, как и следующая, седьмая строфа — смутные подозрения матери: почему так задержалась дочь?

А тучи сгустились, окутали вьсь,  
В ущелья забились, друг с другом сплелись.  
И страшно, — беды не случилось бы с ней,  
Немало ведь бродит недобрых людей...

Страх вселился в сердце матери, зовет она свою дерзкую дочь:

«Ануш! Озорница! Что делаешь ты  
В ущелье одна средь такой темноты?  
Глянь — тучи сгустились, гроза на пути!  
Ты что потеряла, не можешь найти?»

Роль матери в поэме существеннее, чем может показаться на первый взгляд. Встреча влюбленных приоб-

Мольба-требование Ануш больше не признает за-  
претов. Чувство победило разум. Дочери уже все равно,  
разрешает мать или нет. Душевное состояние ее так  
зримо, что представляешь себе, как она, произнося  
последние слова, кладет кувшин на плечо, мчится  
стремглав за девушками, направляющимися по воду, а  
мать молча смотрит ей вслед.

Шестая строфа представляет собой то, что в драма-  
тургии называется «массовая сцена».

В хлопотливой жизни девушек в кочевье не много  
возможностей для беззаботной беседы. Их веселье и  
разговоры всегда сопровождают трудовые дела — сбор  
щавеля, сбивание масла, прогулки к роднику за водой...  
Родник — место их сборищ, бесед и разговоров, а также  
сплетен и злословия.

И естественно, что за водой любят ходить с погод-  
ками и подружками, чтобы свободно поговорить, по-  
шутить, спеть песни.

В ущелье девушки толпой  
С кувшинами бегут,  
Смеются, шутят меж собой  
И на бегу поют...

Массовые сцены играют большую роль в «Ануш». Из 29 эпизодов-песней поэмы 12 (не считая пролога) построены на массовых сценах, создавая широкий фон действия и придавая ему эпическое звучание. Но есть массовые сцены и глубоко лирические, музыкальные. Музыкальность — особенность всей поэмы, а особен-  
ность лирических массовых сцен — хоровая музыка. Иллюзия так сильна, что если бы даже не была с детства знакома эта любимая оперная мелодия, она воспри-  
нималась бы как хоровая песня:

Сквозь тучи падает поток  
В хипучем серебре,  
Чей друг — печален, одинок —  
Рыдает на горе?

Эй, воды снеговых вершин,  
Спадающие с гор,  
Бегущие по дну долин  
На луговой простор!

В «Ануш» нет строфы, которая не разрешала бы ряд эстетических и психологических задач, поэтому неисчерпаемо то жизненное богатство и богатство чувств, которое заключено в поэме.

Шестая строфа создает сперва фон, который рождает идею любви, насыщает ее трагическим звучанием, подчеркивает неудовлетворенное чувство («...но жажды он водой не утолил...»), а затем издалека, от общего приближается к единичной, неповторимой «Анушиной» любви. Вершина горы, которая, заостряясь, врезается в небо. Повествование от широкой основы, на которой жиддутся многие другие подобные произведения, постепенно поднимаясь, приобретает свои собственные специфические, индивидуальные очертания. Ведь и горы разнятся друг от друга вершинами, а не основаниями.

Как ни различны задачи, которые разрешает каждая песнь, неизменно остается одна общая цель — раскрытие внутреннего мира Ануш. Каково бы ни было содержание каждой главы, она одновременно выражает психологию и судьбу Ануш. Отсюда внутреннее единство поэмы, которая называется именем героини (а не героя и героини, как обычно восточные романы о любви — «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун» и др).

Хоровая песня девушек, идущих за водой, тоже отражает волнение Ануш. Так же, как и следующая, седьмая строфа — смутные подозрения матери: почему так задержалась дочь?

А тучи сгустились, окутали вьсь,  
В ущелья забились, друг с другом сплелись.  
И страшно, — беды не случилось бы с ней,  
Немало ведь бродит недобрых людей...

Страх вселился в сердце матери, зовет она свою дерзкую дочь:

«Ануш! Озорница! Что делаешь ты  
В ущелье одна средь такой темноты?  
Глянь — тучи сгустились, гроза на пути!  
Ты что потеряла, не можешь найти?»

Роль матери в поэме существеннее, чем может показаться на первый взгляд. Встреча влюбленных приоб-

ретаает более сильное драматическое звучание благодаря присутствию противостоящей им третьей силы: мать, подняв шум, зовет дочь. Но более существенно то, что тут раскрывается душа дочери. «...Тучи сгустились, опутали высь» — как беспокойна встреча Ануш и Саро на фоне встревоженной недружелюбной природы и какой дерзкой сделала любовь Ануш: ее ничто не останавливает.

Конечно, поэт мог и нарисовать прекрасную картину беспокойной природы, и описать душевное состояние Ануш, рассказать о всех обстоятельствах ее любви. Но тогда описание и внутренний мир героев не слились бы воедино (как это было в варианте 1890 года), и потому, это было бы авторское изображение, между тем поэт, стремящийся к драматургическому, объективному раскрытию характеров, предоставляет героям возможность воплотить собственный портрет. И действительно. В словах матери воссоздаются и ее собственный внутренний мир, и характер дочери, и образ среды, который освобождает автора от необходимости ее изображать.

Мы не знаем, как Ануш присоединилась к девушкам, идущим за водой, и как свернула от них в сторону, как встретила с Саро и о чем они говорили, — все это предоставлено воображению читателя. Это один из секретов концентрации действия в «Ануш» — опускать какие-то звенья повествования, оставляя только такие, которые дают картину в целом. Даже более полную картину, чем если бы было сказано обо всем.

Мы наблюдаем только конец встречи Саро и Ануш, но этого достаточно, чтобы понять все. Крикам матери, зовущей дочь, сопутствуют изъяснения влюбленных, которые никак не могут расстаться.

«Ну,пусти меня!.. Слышишь — мать звала...» —

«О, не уходи! Погоди, молю!» —

«Ах,пусти,пусти... Я с ума сошла!

Нет, не любишь ты так, как я люблю».

Вечные укоры влюбленных, жажда все новых и новых подтверждений любви. Без этого нет любви, как нет любви без тоски. И ничто не могло бы свидетельст-

вовать о любви Ануш так, как эта сцена, эти ее упреки, ее беспокойство, жажда слышать бесконечные заверения любви.

И, тоски полна,  
Обернулась вдруг  
Ивою она...  
О, неверный друг!..  
Гнется и дрожит  
Ива над водой,  
Плачет и скорбит  
Над своей бедой,  
Клонится к ручью,  
И понять нет сил:  
Как же друг забыл  
Милую свою?..

Это одно из самых глубоких и поэтических выражений любви в армянской литературе, такой богатой любовной лирикой. Выкристаллизовано так, что иначе, другими словами, другим сочетанием слов, выразить невозможно, как нельзя пересказать другими словами «Иллюзию» Туманяна, «Турчанку» Дуряна, «Грусть» В. Теряна, «Над речкой» Ав. Исаакяна.

Само по себе первоклассное лирическое стихотворение, источником которого является народное творчество, песня ивы в устах Ануш звучит свободно и естественно, выражая переживания влюбленной крестьянки.

Конечно, Саро не первый раз слышит несправедливые укоры Ануш, не один раз он уже рассеивал ее подозрения и горячо клялся в любви. Но ни в каких иных случаях заверения так скоро не теряют своей силы и не требуют новых подтверждений, как в любви. И подозрения и клятвы произносятся и слушаются так, как будто они звучат впервые, как будто никто никогда не испытал этих чувств и не произносил этих слов.

«Ах, Ануш, Ануш! Что сказала ты?  
Иль не знала ты,  
Для кого в горах песни я сложил,  
С кем я говорил?  
И свирель моя для кого поет  
И кого зовет?  
А когда сижу, одинокий и нем,  
С кем тогда я, с кем?  
И тоской о ком я испепелен  
И о ком мой стон?»

Ответ Саро начинается с отрицания зряшных упреков, но заканчивается укором. Этот тоскливый укор та точка, в которой сливаются чувства влюбленных, они понимают друг друга лучше, чем во время самой мирной беседы. Что еще может сказать Саро? Он только что заверял Ануш в своей любви — она сделала его ашугом, лишила покоя. Душа юноши полна восторга и волнения, долго выдержать такое напряжение невозможно.

Завершающие строки строфы, как и последние слова влюбленных, оставляют в сердце такой же отзвук, как серебряный колокольчик, задушевный звон которого долго трепещет в воздухе, прежде чем умолкнуть.

Встреча влюбленных (их первое и последнее свидание в поэме) могла быть более продолжительной и мирной, если бы не мать Ануш, беспокойство и крики которой идут параллельно этой встрече.

Взаимоотношение противостоящих сил драматически подчеркнуто в следующем, IX эпизоде, завершающем первую песнь поэмы. Здесь пересекаются параллельно развивающиеся линии матери и влюбленных. Ануш наконец откликается на крики матери и оставляет Саро.

Взбежала Ануш по лесной крутизне,  
Как серна, которую гонит стрелок.  
Рассыпались хосы у ней по спине,  
Скрывая огонь раскрасневшихся щек.

Кувшин на плече притащила пустой.  
Идет без платочка, сама не своя.  
Беспечность, бездумность души молодой!..  
Платок потеряла Ануш у ручья.

Эта последняя строка — единственная в поэме, непосредственно выдающая отношение автора к героине; как бы проходя, мимоходом обронены слова, в которых не то укор, не то восторг, не то сочувствие. Тонкая психологическая находка — пустой кувшин, с которым возвращается девушка домой, — говорит о ее чувствах больше, чем подробные описания, становится основой зри-

мой, впечатляющей картины, завершающей первую песнь поэмы.

Так заканчивается первая из шести песней поэмы. Каждую из этих шести песней с полным правом можно назвать актом, как каждую из двадцати девяти строф — картиной. Как обычно бывает в драме, первый акт и в «Ануш» самый большой, потому что здесь завязывается узел действия. И, опять же как в драме, акт завершается сильным, впечатляющим финалом — насыщен беспokoйством.

Вторая песнь — утро Вознесения.

Амбарцум настал. Горы зацвели.  
Дно долин горит, как ковер, вдали.  
Девушки пошли на горы гулять,  
Собирать цветы, песни петь, гадать.  
«Амбарцум, яйла,  
Яйла-джан, яйла!  
Песни гор, яйла,  
Яйла-джан, яйла!»

Весна, зелень, цветы, песни, смех, веселье — что может омрачить эту прекрасную, счастливую гармонию человека и природы!

Девушки поют, голоса звенят,  
Жребий достают, как велит обряд.  
Счастье и любовь суждены одной,  
На душу тоска ляжет у другой.

Вторая песнь, состоящая из двух эпизодов, начинается весельем и кончается мощным ударом, разрушающим его по законам драматического контраста. Ануш достался самый печальный жребий, тень судьбы ее омрачила все.

«Красивой росла ты, джан,  
В горах расцвела ты, джан,  
Но пуля сразит того,  
Кого избрала ты, джан!»

Ужас охватывает всех, крепко сидит в них вера в судьбу. Но находятся и слова утешения: «...все ложь!

гаданию не веры!» Напрасно утешают девушки свою подругу, напрасно уговаривают слезы не лить. Ануш знает, что не видать ей счастья, проклял ее дервиш еще в колыбели («Мой темный удел — лишь богу открыт»). Ничто теперь уже не рассеет мрачную тень надвигающейся беды, напрасны уговоры и утешения.

Мрачные думы героини оттеняет по контрасту песня девушек — песня о счастливой любви.

«Счастливо живи!  
Ни одна слеза  
Не затмит твои  
Ясные глаза!»

Вся вторая песнь — возникновение темы судьбы, темы, которая так явственно выступает в «Ануш» и которая осталась почти не замеченной и не прокомментированной в посвященных этой поэме Туманяна исследованиях. По-видимому, предпочли не заметить ее, чтобы не поднимать вопроса о судьбе, о фатализме в творчестве Туманяна и не связывать его с идеалистическими воззрениями. Ведь это антинаучное представление о взаимоотношении закономерности и необходимости, причины и следствия, уходящее своими корнями в глубину веков.

Возбуждает ли «Ануш» мысль о неотвратимости судьбы? Безусловно. Так на протяжении веков судил народ, и «Ануш» не была бы народной поэмой, если бы не отражала его мышление, если бы пренебрегала его нравственным опытом и пониманием этого опыта.

Было бы бессмысленно игнорировать наличие фатализма в «Ануш», но было бы также бессмысленно не замечать разницы между мировоззрением народа, которое отразилось в нем, и мировоззрением Туманяна. Поэт показывает, как мыслит народ, но не скрывает и свое собственное толкование, хотя и не декларирует свои мысли, а раскрывает их в самом ходе повествования. А повествование говорит нам, что не небесный рок, фатум, а земные страсти движут миром, не predeterminedная сверху доля, а земные страсти и стремления людей вершат их судьбы. Да, действительно, мысль

о судьбе не оставляет их, но то, что совершают эти люди, и та доля, которая им достается, есть следствие их страстей и взаимоотношений, а не рока.

Недостойный поступок Саро, положившего на лопатки Моси, указывает не на провидение, а на мир страстей. Вот увидел Саро Ануш. «В глазах его — мгла, в голове — забытие. В нем вспыхнуло сердце, забилося сильнее. Забыл он обычай, и мир, и друзей». Это и породило ответный поступок Моси. Не рок преследует Саро, а Саро совершает ошибку, несет *роковую вину*, древние греки говорили — *трагическая вина*.

Следующая, третья песнь посвящена этой трагической вине Саро и созданному им драматическому узлу. Это тот самый аристотелевский принцип, который лежит в основе всей классической драматургии: «Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей... вот чего следует искать поэту»<sup>1</sup>. Таково трагическое в «Ануш» — заклятыми врагами становятся два друга, из которых один любит сестру другого.

На свадьбе гуляли однажды зимой.  
Привольно гостям веселиться и петь...

За лирическими, печальными, благозвучными строками следует мощная картина, резко контрастирующая с предыдущей. Самая многолюдная из всех массовых сцен, самая шумная и буйная.

Деревня — деревня Туманяна особенно — не знает среднего настроения: ее восторг необуздан, горе душевраздирающе, воодушевление так же безгранично, как скорбь.

Деревенская толпа не может скрыть, сдержать свои настроения. Она отдается им до конца. Толпа насильно втягивает в круг Саро и Моси, поставив их друг против друга сперва в игре, а затем и в жизни.

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. М., Гослитиздат, 1957, стр. 83—84.

И вот уже друг против друга стоят  
Моси — брат Ануш, и Саро — наш пастух,  
Насильно друзьями притащенный в круг.  
Тогда на два стана село разошлось,  
Сомкнулось теснее, стеной поднялось.  
Себе каждый стан пахлевана избрал,  
Теснясь и шумя, за спиной его стал...  
Кричат, подзадоривая все сильней:  
«Эй, ай, удалцы! Не робейте! Смелей!»  
А рядом из-за занавесок цветных  
Невеста с подругами смотрит на них...

Атмосфера накалена, страсти возбуждены, толпа с нетерпением ждет. Для состязующихся удалцов нет высшего авторитета, чем свадебное сборище, — здесь все видные люди деревни, начиная с хозяина дома. Ни чье мнение не может причинить им больше волнений, чем мнение и отношение обязательно присутствующих в свадебной толпе женщин и, особенно, девушек.

Мнение деревенского общества неумолимо, его трудно рассеять — кличка, насмешка так могут пристать к человеку, что сохраняются за ним даже после смерти и наследуются его потомками. На челе потерпевшего поражение в состязании навсегда запечатлевается клеймо позора. Шуткам и насмешкам нет конца. Мужичий юмор безжалостен и беспощаден. Сраженный теряет уважение и как удалец и как жених. Эти нравственные потери трудно, а порой и невозможно восстановить.

Как противовес этой мрачной силе утвердился в народе обычай не ронять друг друга наземь, не срамить перед людьми. Перед угрозой потерять уважение и авторитет из-за случайного казуса создался и укрепился этот гуманный обычай удалцов. Действительность, порождающая опасность, должна родить и средство, предупреждающее ее. Вот почему поступок Саро нельзя назвать *безвиновным*, как утверждают некоторые исследователи.

В поле, в среде своих товарищей можно было держать пари и испытывать свою силу и ловкость. Возможно, Саро побеждал Моси, возможно, и — это вероятнее — случалось наоборот (судя по страшному гневу «побежденного» Моси). Так или иначе — это

тайна их мира пастухов-джигитов. Но перед массой, толпой — никогда.

Деревенское рыцарство имеет свои неписанные законы, джигиты имеют свои нормы поведения, которые не должны нарушаться. Между тем Саро их нарушает и несет жестокую кару. Борьба между чувством и долгом — коллизия классической драмы, начиная с древности и поныне, — здесь завершается победой первого. Пока Саро не видел Ануш, он был человеком долга, верным высшему закону деревенского рыцарства, но, заметив Ануш, он отдался чувству. Это люди, не признающие середины, люди крайностей. Они признают долг и обязанности до тех пор, пока пламя страсти не ослепляет их.

...Саро вдруг увидел ее...

В глазах его — игла, в голове — забвенье.

В нем вспыхнуло сердце, забилось сильнее,  
Забыл он обычай, и мир, и друзей.

В плену охватившего его чувства, Саро кидает на землю доверчиво отдавшегося игре друга. Теперь судьба решена. Возврата нет. Так случилось не волею providения, а волею страстей человеческих.

Каждый раз, когда читаешь «Ануш» или слушаешь ее в оперном театре, испытываешь какое-то наивное, чуть ли не детское чувство: может быть, на этот раз Саро не совершит роковой ошибки, может, случится что-нибудь, что остановит, предотвратит несчастье? Но узел завязывается с такой непреодолимой логикой, с такой естественностью, которая единственно и возможна.

Саро положил на лопатки товарища и пережил первый и последний миг восторга. Очень немного времени понадобилось для того, чтобы он понял, как много он поставил на карту за короткий миг восторга — любовь, счастье, жизнь.

Поэт показывает отношение толпы сперва к победителю, потом к побежденному.

Толпа не умеет обуздывать себя; охваченная стихией, она не беспокоится о том, какая вражда может возникнуть между друзьями оттого, что она так честует победителя:

Толпа заревела. В толпе торжество:  
Качается кровля, и стены дрожат...—

и так издевается над побежденным:

«Ха-ха-ха! — упал,  
На спине лежал!  
Это, мол, не в счет!  
Пусть он в круг войдет —  
Ждет его почет  
В свадебном дому!..  
Братцы, кто ему  
Спину отряхнет?!..»

Кто стерпит такие насмешки? Разве может Моси — дитя гор, «прославленный удалец» — выдержать их! Конечно, оскорбление не переживалось бы так остро Моси, если бы — пусть даже перед толпой — он потерпел поражение в честном бою. «Он не победил!.. Я обманут был!..» — кричит обездешенный Моси. Но никто не слушает его, да и как растолковать что-то возбужденной толпе!

Если бы еще оскорбление нанес не Саро, не близкий друг или если бы не был враг любим сестрой. Или хотя бы не так убийственны были насмешки и шутки («Посмешищем будешь для всех, навсегда... Умри от позора! Сквозь землю провалишься, иль дома валяйся, за прялку садись!..»). Но нет никаких «если бы» или «хотя бы». Все обстоятельства соединились в одну цепь и били в одну точку, растрavляя рану:

Посмешищем станешь для всех навсегда.  
Умри! Ведь такого стыда не снести,  
Иль сядь со старухами, прялку крути!..

После этого у Моси только один путь — месть. Но им руководит не только внутреннее побуждение. Это традиционные, всосанные с молоком матери понятия удалцов, нравственная заповедь адата, которую он не может преступить, как не могли бы это сделать ни Саро, ни кто-либо другой, окажись они на его месте. Поступок Саро был нарушением этой заповеди; отдавшись чувству, он забыл долг.

Вот случай, который сразу перевернул взаимоотношения людей. Истинно драматическая завязка, построенная по истинно драматургическим законам.

После рокового случая ход действия обуславливается поведением мстительного Моси. Моси задумал мстить. Ничто так его не допекает, как любовь сестры. Непосредственно после сцены шумной свадьбы следует строфа — диалог между сестрой и братом. Верный своему принципу, поэт опускает предполагаемое начало и берется сразу за накаленное звено цепи — диалог брата и сестры. Само собой понятно, что могло предшествовать начальным строкам главы:

«Ой, ой, пощади, Моси-джан, пощади!  
Не буду, не буду любить я его!»

Мольбы и просьбы сестры не действуют на ожесточенное мстительной злобой сердце. Моси не допускает мысли, что может быть неправ, ведь он говорит как брат, старший брат, права которого не уступают отцовской власти. Он требует от сестры забыть любимого, но не верит ее клятвенным обещаниям и грозит ей кинжалом:

«Ты вздумала мне, притворщица, лгать?  
Не любишь его?.. А что же тогда,  
А что же тогда, как ложимся спать,  
В ночной темноте ты плачешь всегда?  
А что же тогда, как только уснешь,  
«Саро-джан! Саро!» — его ты зовешь?»

Что остается бедной Ануп, кроме как снова и снова обещать невозможное — не любить, не тосковать, забыть Саро.

«...Моси! Я кинжала боюсь твоего..  
Помилуй, опомнись!.. Не брат ли ты мне!..»

Диалог не завершен, вернее, мы не слышим последних слов его, как не слышали и начало. Мы становимся свидетелями только части диалога, но такого, который полностью раскрывает до крайности напряженные отношения брата и сестры. В этом один из секретов

туманяновского сгущения действия, которое так характерно для «Ануш».

Очень существенно и другое. XV строфа, которая, как мы видели, раскрывала взаимоотношения брата и сестры, преследовала и другую цель, другую художественно-психологическую задачу — более важную для образа Ануш, а значит, и для всей поэмы в целом, а именно: во сне и наяву Ануш думает только о Саро. Моси, стиснув зубы, слышит, как Ануш во сне ласково провозносит ненавистное ему имя. Сейчас он с угрозой бросает ей в лицо эти ее слова. Но угрозы Моси раскрывают внутренний мир Ануш глубже, чем любые авторские описания или собственные признания героини.

Речь персонажей в «Ануш» служит и самораскрытию героев и развитию действия. Даже песни или строфы, в которых звучит голос поэта, только с оговоркой можно назвать авторскими, потому что в них немало слов и выражений, будто сошедших с уст героев, непосредственно выявляющих их мышление, их психологию. Даже XVI строфу, представляющую собой как будто чисто авторское слово, нельзя воспринимать только как голос автора. Не случайно поэт в последующие издания (после 1903 года) вносит некоторые изменения, заменяя отдельные слова и выражения просторечными формами, более близкими мышлению героев.

Моси не шутит, мольбы Ануш свидетельствуют о том, что брат готов привести в исполнение свои угрозы. Драматическая струна натянута до предела. Деревня необузданна и в восторге, и в горе, и во вражде. Раб собственных страстей, горец-крестьянин может очень долго таить вражду и завещать свою неутоленную месть потомкам. Слепленный мстостью крестьянин может сделать что угодно — поджечь стог сена, утнать овец из отары, отравить пса, стерегущего стадо, или испортить посевы. Туманян мимоходом указывает в «Ануш» на возможность подобной формы мести: «Кто знает...», «Быть может». Он не останавливается подробно на этих случаях, которые наводняют произведения деревенских писателей. Содеянное одним не остается без ответа, пока не наступает трагическая развязка. Низвергнутый с горы камень должен докатиться до конца.

Жребий брошен, и нет пути к примирению — этот необходимый автору сильный драматический финал составляет третью песнь поэмы, третий акт драмы.

Немало написано об отличии вариантов «Ануш» 1890 и 1902 годов. Отмечено также новое драматическое качество поэмы. В исследовании «Поэмы Туманяна» ясно указано, что пересоздание «Ануш» было обусловлено многими причинами и, в частности, усилением драматургического строя поэмы. Дело не только в том, что диалог стал господствовать в поэме (настолько, что если даже убрать все другие элементы, сам диалог дает полное представление о действии и действующих лицах). Дело во внутренней свободе действия героев, когда автор не подсказывает героям, что им говорить и как поступать, и не характеризует их, герои сами распоряжаются своей судьбой.

«Ануш» — столкновение любви и ненависти, где чувства не знают границ. Ненависть враждебна жизни, красоте жизни. Любовь утверждает жизнь, любовь — жизнь в ее самом прекрасном выражении. Любовь Ануш и Саро — мощное, героическое утверждение жизни. Героическое в поэме Туманяна выражено не столько в образе Саро — влюбленного парня, обладающего силой и правом мужчины, сколько в образе Ануш — влюбленной девушки, не обладающей силой и лишенной прав, отрекшейся от брата, преступившей родительскую волю, бросившей все во имя любви. Любовь — ее единственное право, единственная сила. И единственная «вина».

Ануш не колеблясь совершает этот «грех», встает на защиту данного природой права, высшего права человека и наиболее притесняемого права женщины. Иными словами, становится на защиту своей свободы. Сознает ли это Ануш или нет, она борется за свободу. В этом ее величие — в ее свободной, героической любви.

Туманян неоднократно говорил о своем идеале женщины. Замысел «Ануш» и сама героиня самым непосредственным образом связаны с этим идеалом. В харак-

тере женщины поэта вдохновляли полет чувств, стремление защитить свою любовь, верность в любви и независимость и, наоборот, разочаровывали уравновешенность чувства соображением, слабодушие, расчетливое отношение к любви, расцениваемое часто как признак ума. Ему не нравилась «скрытная, расчетливая, умная (будто бы), дипломатичная... армянская женщина, которую ничто... не увлекает, даже любовь...

...Влюбленный юноша делает предложение своей возлюбленной...

— Но если не сегодня-завтра у нас будет дочь, как мы сможем дать ей образование и приданое, — отвечает умная армянская женщина. Будь проклят этот черствый ум, ум родной дочери торгаша» (VI, 87. Из черников 1890-х годов).

Любовь — самый ценный дар природы, высшая тайна бытия — не должна подавляться даже в интересах разума, потому что это ущемляет человека. Любовь — тоже право, которое иногда необходимо завоевать в борьбе. И борьба эта требует больше душевных сил со стороны слабого пола. Вот почему в искусстве женщины чаще изображаются героинями, когда речь идет о борьбе за любовь.

Дездемона, дочь венецианского дожа, не побоявшаяся отцовского проклятия, бежала из дома с мавром. Героическая Джульетта. Героическая Ануш — самый яркий образ любви в армянской литературе. Ее не остановили ни угрозы брата, ни гнев отца, ни общественное мнение, ни страх гибели. Девушка с армянских гор протягивает руку шекспировским героиням. Так Туманян своим утверждением свободы любви протягивает руку самому любимому своему поэту. Ануш — верное выражение армянской жизни, и вместе с тем она достойна стать в ряд с великими героинями мировой литературы. В образе Ануш Туманян воплотил свое самое высокое представление о женщине, пожалуй, вообще о человеке.

Ануш — героический характер. Это дерзкое дитя природы может с сожалением смотреть на своих сестер, скажем, на Сусанну («Намус» Ширванзаде), которой не хватает мужества противиться отцовской воле,

бежать с любимым. А Анани (героиня драмы Сундукяна), которая дрожит перед материнскими угрозами больше, чем Ануш перед холодным блеском кинжала, и покорно становится «еще одной жертвой» (так называется пьеса Сундукяна), ее явно бы разжалобила. Ануш пожалела бы ее и подивилась тому, какие бывают в мире условности, и как любовь становится предметом купли-продажи, и каким робким может быть сердце влюбленного.

Ануш не могла стать еще одной добровольной жертвой. Но она, как истинная героиня, не замечает в своих поступках ничего необычного. Она делает то, что присуще ее характеру, делает все, чтобы спасти свою любовь, которая для нее дороже жизни. Для Саро тоже жизнь без любви, без Ануш не имеет цены. Отказавшись от любви, он мог устранить грозившую ему опасность. Моси по-прежнему оставался бы его врагом, но помирились бы они со временем или нет — в любом случае он не стал бы убивать Саро. Моси толкает на убийство нестерпимая для него мысль увидеть сестру в объятиях друга-предателя. Но ничто не останавливает влюбленных — они бегут куда глаза глядят, чтобы спасти свою любовь, пусть ценою жизни.

Следующая песнь начинается с рассказа о дерзком побеге влюбленных. Первая строфа — массовая сцена — беспокойство в деревне, вызванное известием о побеге. Женщины собрались гурьбой на кровлях, мужчины кинулись вдогонку беглецам, прихватив ружья.

Следующая строфа: «К толпе возбужденных событием людей седой величавый старик подошел» и рассказал:

«Я нынче до полночи глаз не сомкнул  
И рад бы поспать, а на миг не вздремнул.  
Всего я лишился на старости лет,—  
Ни сна, ни здоровья бывалого нет...»

Речь старца длинна (за этими следуют еще 12 строк), между тем суть сказанного им сводится к тому, что влюбленная пара убежала в ущелье. Возникает вопрос: почему поэт, добивающийся предельной лаконичности,

неожиданно оказался столь расточительным по отношению к одному из действующих лиц, роль которого к тому же очень незначительна. Может быть, слова его важны для развития действия? Нет. Он говорит, собственно, то, что известно и без него, — влюбленные бежали, да и касается он этого только в последних двух строках из принадлежащих ему 16-ти. Почему же ввел поэт речь старика, которая слабо связана с самим повествованием?

В чем, следовательно, художественная задача и оправдание эпизода? Эта и XX строфы («Эй, слышь, Вардишак, коль любишь меня, — раскинь-ка на счастье горсть ячменя!..») — близкие друг другу бытовые картины, несущественные с точки зрения развития сюжета, играют очень значительную роль в характеристике среды. Они создают, как принято говорить, «второй план». Благодаря ему изображаемые явления приобретают глубину, объемность, то, что называется «третьим измерением».

Старец — свидетель бегства влюбленных — и старухи, предсказывающие надвигающуюся беду, придают глубокую достоверность и конкретность *всему повествованию в целом* и его главным героям, обобщающие образы которых поэт не хотел детализировать и усложнять подробностями. Туманян руководствовался нормами драматического искусства, исключаящими непосредственные авторские описания, и эстетическим законом, который гласит, что главное не описание образа, а его воздействие (то впечатление, которое он производит).

Непонимание этих художественных принципов поставило некоторых критиков в неловкое положение и стало поводом для утверждения, будто в произведениях Туманяна человеческие портреты слабы. Рассуждавшие таким образом не замечали, что имеют дело с произведениями драматургического свойства и требовать от них описания героев так же несправедливо, как и излишне. Ведь поэта судят по законам, им самим поставленным над собой. Но суть не только в этом. В литературе невозможно *изображать* словом в его прямом значении, это слово-метафора. «Мне кажется, — писал Л. Толстой, — что *описать* человека собственно

нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»<sup>1</sup>.

Известный пример: Елена у Гомера — прекрасная героиня «Илиады». Гомер нигде не дает ее описания (как и Ахиллеса), но показывает такой восторг старцев перед ее красотой, что портрет становится ненужным. Автор работы «Поэмы Туманяна» Эд. Джрбашян основательно объясняет особенности туманяновского искусства портрета. Он цитирует «Лаокоон» Лессинга: «Изображайте нам, поэты, удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самую красоту» — и заключает: «Туманян не показывает непосредственно внешность героев, но с большой силой изобразил взаимное «влечение, любовь и восторг» Саро и Ануш и этим воссоздал не только их душевную красоту, но также их внешний обаятельный облик» (171—172).

Соглашаясь с этим верным суждением, мы полагаем, что напрасно автор видит в песне Саро описание внешности героини:

Эй, девушка гор!  
Красавица гор!  
Смуглая краса,  
Темная коса!  
.  
Эй, полночь-глаза!  
Эй, море-глаза!  
Как над глубиью вод,  
Брови — темный свод!..

Здесь говорят те же «влечение, любовь и восторг», влюбленный Саро должен именно такой — черноокой и чернобровой — рисовать свою подругу, потому что это вообще черты народного национального представления о женской красоте.

Это выражение эмоциональных взаимоотношений героев, и автор отнюдь не преследует здесь цели изобразить их внешность. Были бы эти строки в поэме или нет, мы все равно не могли бы представить себе Ануш иначе, как воплощением национального идеала жен-

<sup>1</sup> «Русские писатели о языке», 1954, стр. 585.

ской красоты. Неужели, скажем, нужно описать Наталью Сундукяна (в комедии «Хатабала»), чтобы получить представление о ее внешности, когда мы слышим и видим ее.

Старец, свидетель бегства влюбленных, ярко индивидуализирован посредством собственной речи. Древний старец, давно уже не пользовавшийся вниманием окружающих, явно доволен, что оказался в центре событий, — люди окружили и слушают его. Давно уже не представлялся ему случай поговорить о себе. Он рассказывает о своих старческих заботах, но все с нетерпением ждут сообщений о беглецах, и ему приходится прервать свои жалобы. Но рассказать ему почти нечего, и он снова толкует свое («Эх, времечко! — тут про себя я сказал. — Чем прежде я был и чем нынче я стал? Бывало, один возле выгона спишь, чуть шорох — и вскочишь и в оба глядишь...»). Снова нетерпеливые парни хотят разойтись, и тогда, видя, что не удастся продлить разговор о себе, старик сообщает то, чего от него ждут: «Так вот, говорю, не сомкнул еще глаз; а помню — был горький полуночный час... Две тени мелькнули, пустились бегом от пса и пропали во мраке ночном... Туда побежали». Теперь уж никому нет дела до словоохотливого старика:

...Толпа удалцов  
В ущелье сошла и двоих беглецов  
Недавние там отыскала следы...

Но что за дело парням этим до беглецов? Почему они преследуют Ануш и Саро? Казалось, по нравственным понятиям деревни, симпатии ее были на стороне Саро. Однако его пусть невольный, но неблагородный поступок на свадьбе стал в дальнейшем известен каждому, да и Моси постепенно завоевывал симпатии. И вдруг неслыханная дерзость — человек, презревший нормы патриархального рыцарства, вместо того чтобы искупить свою вину, похищает сестру обесчещенного Моси (чувства девушки в расчет не принимаются, важны только взаимоотношения мужчин).

И приходит в движение стихия — парни, оберегаю-

щие чистоту общественной морали, начинают преследовать виновного.

Когда спустя некоторое время тот же Саро падает, сраженный пулей мстителя, та же толпа переживает глубокую печаль. Такова психология толпы: завидовать, не прощать удачливому, но сочувствовать неудачнику.

Вернувшись после месяца тщетных поисков, парни славят Саро:

«Эх, вот у кого нам пример надо брать!  
Вот так надо, братцы, невест умыкать!..»

Но это другая хвала, чем тогда, на свадьбе, «победителю» Саро. Сейчас в ней есть и досада на себя, что приходится возвращаться с пустыми руками. Парням приходится примириться с этим. Не мирится только Моси. «Дал клятву Моси беглецов проследить, убить их на месте и гнев утолить».

Именно в этом месте крайнего драматического напряжения стоит строфа XX, в которой рассказывается дурной сон о Саро и крестьянки гадают на ячмене о его судьбе. Строфа эта во многом отличается от предыдущей. Первая — одна из *немногих* строф, где преобладает авторское слово, вторая — одна из *многих* других, представляющих собой исключительно диалог действующих лиц. Самое же существенное заключается в том, что строфа эта, развивающая тему безоговорочной веры народа в судьбу, рок, опять же — по закону драматургии — разряжает напряженность обстановки, прерывая ход действия и отвлекая внимание от главных действующих лиц, успокаивая напряженный ритм стиха, внося в него оттенок юмора.

Покорные провидению, божьей воле («О боже, врата свои нам открой; ты нас сотворил, мы — прах пред тобой!..»), крестьянки предсказывают то, что свершится.

«Увы, Манишак, к несчастью твой сон.  
Гляди на ячмень, как падает он:  
Вот — зло, вот — добро.. А это — гляди!  
Саро... он стоит на черном пути.  
Господь, сохрани Саро, пощади!  
В дом старой нани беду не пусти!»

Речь действующего лица передает не только настроение, но даже модуляции голоса. Вы точно видите лицо говорящей, обращенный к богу взгляд, простертые в мольбе руки. Снимая напряженность действия, строфа эта подготавливает — это тоже один из законов драмы — трагический исход.

Следующая строфа (XXI) — преследуемый изгнанник Саро «на черном пути».

Тут самое острое выражение стержневой идеи творчества Туманяна — идеи гонения и противостояния. Самый глубокий основополагающий конфликт «драматургии» Туманяна, в котором отразились и время поэта, и его психология, и жизненная и историческая судьба его народа. «Тоска изгнанничества», которая, по наблюдениям Д. Демирчяна, «пронизывает собой все творчество Туманяна — от лирики до эпоса». Саро один из таких изгнанников, одиноко блуждает он в горах...

И рок перед ним, и пуля — в упор,  
Простор ему — ад, друзья, как враги.

Изгнанник — во всем творчестве Туманяна — носитель справедливости, правды; моральное право и превосходство на его стороне. Но ведь Саро несет «трагическую вину», он сам поставил себя в положение преследуемого? Дело как раз в том и заключается, что трагический герой несет в себе причину своей гибели. Кроме того, Саро трагический герой потому, что он любит, и когда он гибнет, гибнет и Ануш. И наконец — его вина несоизмеримо мала по сравнению с карой. Если иметь в виду также, что мрак адата, патриархальных предрассудков воплощает не он, а его гонители, станет еще более очевидным право Саро на роль трагического героя.

Саро борется против гонений — иначе он не был бы героем Туманяна, — борется со свойственной удальцам отвагой, но он устал, завершающая четвертую песнь глава (XXI) передает его отчаяние:

«Эй, горы, гора темней!  
Одни вы внемлете мне...»

Нет сил у него больше скрываться в горах, он так устал от преследований, что рад обрести покой даже

в смерти. Но ему страшна мысль об Ануш: «Умру, от мук отдохну, — она ж изноет одна!..»

Что делать Ануш, единственная вина которой — любовь и дерзость в защите ее? Ей остается вернуться в отчий дом. Начинается предпоследний акт (пятая песнь).

Рыдает Ануш, пав на землю лицом.  
Соседки безмолвно столпились кругом;  
Не знают они, что ей, бедной, сказать,  
И чем обнадежить, и как утешать...

Возвращение в родительский дом для Ануш единственный выход. Современному читателю непонятно, что заставило Ануш вернуться туда, откуда она бежала тайком, и что значит «похищенная и вернувшаяся домой девушка».

Если б не вражда с Моси, Саро мог бы и похитить Ануш (раз родители были против их брака). Не зря в начале поэмы Саро грозит поступить именно таким образом. Влюбленный парень, да еще почитаемый удалцом, похищал девушку с ее согласия (а иногда и против ее воли). Потом девушка возвращалась домой. Кто бы стал свататься теперь к той, кто была похищена и возвращена домой? Говоря нынешним языком, влюбленные ставили всех перед свершившимся фактом. Родителям ничего не оставалось, как обвенчать девушку законным порядком с похитителем, пусть он был самый бедный в деревне и совсем не лучший из женихов. Таков был обычай умыкания.

В «Ануш» положение другое. Месть Моси сделала почти невозможным благополучный исход похищения. Но и другого выхода нет. Ануш — растерянная и безутешная — появляется под родительским кровом. Брат, жаждущий утолить свою месть, еще в горах. Отец, угрюмый старец, не хочет видеть дочь.

«Беспутная, сгинь! Убирайся ты прочь!  
Будь проклят твой брачный покров и венец!  
Подальше от дома свой стыд уноси,  
Уйди! Не позорь ты отца своего!  
Ты знала — его ненавидит Моси,  
Ты знала — что мы невзлюбили его!  
Так как же решилась ты с ним убежать?  
Нет! Лучше б тебе в могиле лежать!..»

Это не обычная брань, которой всегда встречает отец дочь-беглянку, это — непоколебимая воля старшего в доме.

Каждое умыкание — событие в деревне, жизнь которой не богата впечатлениями. Тем более похищение Ануш, которая со дня злополучной свадьбы дала пищу разговорам и пересудам.

Женщины спешат к поруганной девушке. Мужчин здесь делать нечего. Они на кровле и спускаются только тогда, когда дело касается мужчин — смягчить гнев отца. В это время появляется деревенский священник. Человек, вызывающий симпатии. (Таким, живущим нуждами народа, пользующимся большим авторитетом у крестьян был отец поэта — священник Тер-Татевос.) Это единственный персонаж, который признает право влюбленных и хочет защитить их.

«Ступайте отсюда, — он людям сказал, —  
Уйдите, чтоб сам я всю правду узнал.  
Ануш все мне скажет сама, и тогда  
Увидите, что поправима беда.  
Не плачь, услокойся, утихни, мой свет!  
Скажи мне — ты любишь его или нет?  
Сама захотела ты с ним убежать?  
Сама? Ну так должен я вас обвенчать!»

Единственный человек, от которого Ануш слышит ободряющее слово. Кто знает, может, именно священник, об отношении которого к подобным делам они в прошлом слышали, был надеждой влюбленных. И, судя по авторитету духовного пастыря и по его властной осанке, не исключено, что он еще мог спасти положение. Но в эту минуту, когда затеплилась надежда, свершается несчастье.

«Но что там за стоны? Но кто там кричит?  
Живее, пускай кто-нибудь поглядит!..  
Убил? Кто? Моси?!.. Не хватало беды!..  
Ануш, ай, Ануш!.. Поскорее — воды!..»

Успокаивающая интонация речи священника разрушается следующими четырьмя строками, передающими безумные выкрики и душераздирающие вопли. Печальная весть достигает мужчин, рассеянных во дворе, в

дом проникают вопли, суматоха, и Ануш, все время ожидающей беды, достаточно нескольких обрывочных фраз, чтобы понять, что случилось. Она теряет сознание.

Произошло неизбежное. Ануш, Манишак, видевшая дурной сон, и Вардишах, нагадавшая несчастье, и, конечно, другие крестьяне, покачивая головами, будут говорить, что это воля провидения, что случилось то, что было предопределено судьбой. И еще более укоренится среди крестьян вера в судьбу. Это совсем недалеко от психологии крестьян, которые, задушив человека в бане, говорят: «Судьба!» («Каменная баня»).

Толпа преследует удачливую, во всяком случае не прощает ему дерзости, но сочувствует неудачнику, пусть это тот же человек. Те самые парни, те же удалцы, которые месяц преследовали бежавших влюбленных, сейчас, потрясенные горем, бросаются к месту несчастья. Это XXIII строфа, высшее выражение эпического мастерства Туманяна в «Ануш», как пролог — высшее выражение лирического искусства. Если самое трудное в искусстве и в литературе изображение движения, особенно движения толпы, массы, то XXIII строфу с этой точки зрения нужно признать верхом совершенства.

Как ливень, что хлынул, свиреп и могуч,  
Из черных, сомкнувшихся на небе туч,  
Как яростный вихрь, распахнувший крыла,—  
Помчались толпой удалцы из села.  
Спешат, уж не спрашивая ни о чем,  
Гонимые горем, как черным смерчом.  
В ущелье почудилось им, что у ног  
Шипит и клубится кровавый поток.

Точно весь мир перевернулся, небо смешалось с землей. Это не гипербола и не волшебная сказка, а совершенно реальная, вполне соответствующая тому восприятию, которое свойственно этой среде, поэтическая картина. Чтобы показать это, поэт, не любивший сравнений, дает их несколько в этом отрывке. «Помчались толпой удалцы из села» — этой строке предшествуют два сравнения («Как ливень» и «Как яростный вихрь, распахнувший крыла»), которые усиливают впечатле-

ние стремительного движения. Следующие строки создают предельную напряженность, и вся сдерживаемая сила обрушивается на последние, несущие главную нагрузку, строки этой главы — «...у ног шипит и клубится кровавый поток». Это тоже не преувеличение, а точное словесное выражение вполне реальных ощущений действующих лиц.

Это все относится к «группе удальцов», которые ринулись в ущелье и исчезли из поля зрения. А деревня, крестьяне?

И змиг — никого не осталось в селе.  
Теснясь, в нетерпении стоят на скале  
И, с трепетом вслушиваясь в каждый звук,  
Глядят напряженно... Но скалы вокруг  
Безмолвны. Лишь пену бушующих вод  
Бессонный Дав-Бед по дну бездны несет.

Мощная картина народной жизни: вверху, на скале, онемев в ожидании, стоит толпа, устремив взгляд в бездну, прислушиваясь к ней, — это зримое. Каменное молчание подчеркивает глухой шум реки, доносящийся из бездны, — это слышимое.

Вот показался герой адата, исполнивший черную заповедь. Как относится автор к герою, видно из описания его облика. Вот показался человекоубийца из мглы ущелья.

Лицо его страшно, шаги тяжелы,  
В глазах его ужас, в руках его дрожь...  
Моси!.. Да он сам на себя не похож!  
Зловещий, медлительный — к двери своей  
Он молча прошел, не взглянув на людей,  
Повесил на столб волосатой рукой  
Ружье свое, схожее с черной змеей.

Человекоубийца тот, чей поступок не имеет нравственного оправдания.

И когда Туманян выжигает клеймо человекоубийцы на лбу Моси, он осуждает героя адата. Во имя адата Моси должен совершить свою месть, иначе он не мог бы смотреть людям в глаза. Но он не может смотреть в глаза людям и после того, что он сделал.

Саро совершил ошибку, повинуюсь чувству, Моси — повинуюсь и чувству, и долгу. Моси не беспокоит мысль о том, что вина и возмездие не равносильны. Субъективно он считает себя невиновным, перед общественным мнением, перед нормами удальцов — совершенно правым. Но поэт не признает никакого права за убийцей и не считает правым ни его, ни те предрассудки, которые стоят за ним. Более того, поэт показывает, что и Моси не приносит счастье содеянное им. Человекоубийца теряет свой человеческий облик. Несчастлив был изгнанник. Но нет счастья и гонителю. Потому что оба они противны *естественному и разумному, оба нарушают гармонию бытия.*

Нарушением гармонии жизни звучит душераздирающий крик — крик матери Саро. Никто не отваживается высказать ни осуждения, ни похвалы сыну осиротелой матери, которая, «обезумев от горя», «раздирает лицо руками».

Траур — женское дело, их неприкосновенное право. И начинается оплакивание (XXV строфа) — такое же безудержное, как и ликование. Женщины бегут за матерью Саро, окружают бездыханное тело.

И плач их надгробный так скорбно звучал,  
Что каждому сердце тоской разрывал.

Между тем товарищи погибшего пастуха, по древнему обычаю, не участвуют в оплакивании.

А юноши с горестной думой в глазах  
Уселись понуро на ближних камнях.

Это тоже быт, уклад жизни, и нужно знать его, чтобы глубоко, до конца понять поэму Туманяна<sup>1</sup>. Это относится также к сцене оплакивания Саро. В деревне большое несчастье — утрата мужчины-кормильца, тем более юноши, удальца, полного сил и несбывшихся же-

<sup>1</sup> «Летопись быта с особой резкостью и зримостью приближает к нам прошлое. Чтобы до конца понять хотя бы Льва Толстого или Чехова, мы должны знать быт того времени. Даже поэзия Пушкина приобретает свой полный блеск лишь для того, кто знает быт пушкинского времени», — писал К. Паустовский (Собрание сочинений, т. V. М., Гослитиздат, 1958, стр. 588).

ланий. Поэт тоже переживает чувство сожаления, горечи, боль этой утраты. Но, верный своему принципу, не обнаруживает свои чувства, он передоверил их парням, сидящим в горестном молчании на камнях, он будто смешался с ними и слушает вместе с ними плач женщин. Поэт в действительности не раз был свидетелем этого обряда и из слышанных и читанных народных похоронных песен выбрал и поэтически обработал те, в которых наиболее глубоко и ярко запечатлено человеческое горе. Каждый образ, каждое сравнение в изображении быта народа, чувства народного горя достоверно и правдиво — как документ. Здесь нет ничего сочиненного.

..... плачут о том,  
Что парни, мол, все со стадами уйдут,  
Один лишь Саро останется тут;  
Что некому будет собак накормить,  
Что с кровли начнут они, бедные, вить,  
Что посох, ненадобный больше ему,  
Покроется копотью в отчем доме.

Трудно проникнуть в глубину этих строк, не зная, что значит, особенно для матери пастуха, привыкшей к горам, всегда следовавшей за сыном в горные пастбища, остаться в летнюю жару в деревне. И дубина, которую укрепляют на конце гвоздями, чтобы она служила оружием пастуху, сейчас будет покрываться копотью на полке. И кинжал — гордость удалца — будет ржаветь в ножнах, вися на стене перед глазами матери, напоминая о былом.

Душераздирающе звучат на могиле сына слова матери:

«Иль мать позабыл ты? Скажи мне, ответь!  
Тебе жить да жить бы, а мне умереть!..  
Сын милый! Ты что — изменил мне? Взгляни —  
Ты отнял могилу у старой нани!»

Это тоже не сочинено поэтом — так причитают люди пожилые над молодым покойным, упрекая его в том, что он предательски отнял у них «очередь на смерть». Плач матери Саро настолько близок народному мышлению, что когда в 1904 году поэт добавил к нему четве-

ростишие, взятое из текстов народных похоронных песен<sup>1</sup>, оно так влилось в поэму, что его невозможно вы- делить.

«Ты солнцем за тучи упал, Саро-джан!  
Ты с ветви цветущей упал, Саро-джан!  
Тьма солнце убила мое, Саро-джан!  
И ночь наступила моя, Саро-джан!»

Наступает вечер, гаснет день, и с ним затихают го- лоса плакальщиц. И, как всегда, роль выразителя че- ловеческой обиды берет на себя природа. Плач женщин сменяет шум Дав-Беда:

Кругом — весенний расцвет,  
Клубится росный туман,  
Поет над мертвым Дав-Бед  
Торжественный шаракан<sup>2</sup>.

Что осталось от удальца, сложившего голову за лю- бовь, боровшегося и преследуемого Саро, — «безымян- ный черный холм в ущелье глухом».

Человек, который рожден для счастья, ушел из жиз- ни, оставив после себя холм земли и тяжелую память. Таков конец. Нет счастья под этим небом.

Развязка наступила. Беспокойная любовь Ануш и Саро нашла свое вечное пристанище. Этой пятой пес- нью (актом) завершилось действие драмы. Но поэма имеет еще одну песнь, в которой три строфы. Потому что если как драматическое создание произведение ис- черпало или почти исчерпало действие (развязка насту- пила, все взаимоотношения раскрыты), то как поэма, как поэтическое создание оно имеет глубокую необхо- димость продолжения — еще осталась главная героиня и связанное с ней разрешение философской идеи, лежа- щей в основе поэмы. Именно поэтому «Ануш» — не стихотворная драма, хотя последняя песнь также имеет драматическое свойство, а лирико-драматическая поэ- ма. Это редкая гармония между внутренней сущностью и жанром произведения, которой достиг поэт.

<sup>1</sup> «Этнографический вестник», 1902, стр. 174.

<sup>2</sup> Ш а р а к а н — церковное песнопение.

Первая строфа заключительной песни (XXVII) — монолог героини, глубокое раскрытие ее внутреннего мира. Именно эта глава делает художественно оправданным название всей поэмы именем *героини*.

...Снова весна, расцветшая и зазеленевшая природа, как и в начале повествования, в счастливый день Вознесения. Бесконечная, вечно обновляющаяся вселенная совершила свой полный оборот. Природа идет своим путем, человечество — своим. Путь природы, вселенной неизменен, долговечен, вечен, как сама природа. Путь человечества изменчив, неустойчив, короток, как жизнь человека.

Потеряв возлюбленного, Ануш лишилась разума. Одна-одинешенька бродит она целыми днями по лугам, «плача и смеясь», «травы рвет», «про себя поет».

Слуха ее касаются слова утешения:

«Красавица, что плачешь ты,  
Тоскуешь ты о 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 оттуда никакой  
Мольбой не воротить!..  
Зачем напрасных слез рекой  
Очей огонь гасить?  
Могильный холм его польет,  
Оплачет дождь весной.  
Тебя ж любовь другая ждет, —  
Таков закон земной».

Кто это так задушевно и сочувственно говорит с несчастной девушкой? Кто этот «прохожий брат», который вещает ей «закон земной»? Не сам ли это поэт, душа которого невидимо сопутствовала его героям, не вмешиваясь в их дела? Кому мог бы доверить автор эту свою заветную, утверждающую жизнь мысль: мертвый покидает этот мир, живой остается и должен жить, «таков закон земной»?

Но так мог судить любой, может и не видевший безумной Ануш, действительно обычный «прохожий», вспомнивший традиционные слова утешения, которые издревле народ обращает к тем, кого постигла утрата.

А может, это мы, каждый из нас, читателей, поэтически условно предстаем в образе путника?

На самом деле это и сам автор, и обычный путник, и каждый из нас, читателей, потому что это обобщение народного опыта, который идет из глубины веков, и до сих пор никакая другая истина его не может заменить. Просто нечем заменить.

Таков порядок мира.

Но хотя и нет иного закона, человек не мирится с ним. И тем меньше способен примириться, чем дороже утрата. Утрата Ануш невозполнима. Нет Саро, погибла любовь, — значит, погибла и жизнь. С той минуты, как она, потеряв сознание, упала у ног священника, жизнь для нее не имеет смысла, ей нечего делать в этом мире. Ее жизнью была земная любовь. Она и жизнь путника, обратившегося к ней со словами утешения, не представляет без любви:

«Пусть ваши дни, любви полны,  
Лихуют, как весна!  
А мне? — лишь слезы суждены,  
И плакать я должна».

Есть несчастья, которые способны выдержать скорее слабые, нежели сильные характеры. Будь Джульетта слабее характером, она не приняла бы смерти, увидя мертвого Ромео. Неглубокая любовь переживает утрату, всепоглощающее чувство — нет. Ануш не может пережить гибель Саро, гибель любви.

«Опустела жизнь!.. О, как опустел,  
Изменился мир!.. Мир осиротел!..»

Что Ануш до того, что будут другие пастухи и что придут они в горы. Для Ануш Саро один заполнял весь мир. И сейчас, когда его нет, она с ним не расстается — везде она видит его, слышит его, говорит с ним. Более

всего поражает в поэме то высокое мастерство, с которым поэт перевоплощается. Поэт на все смотрит глазами своей героини, живет ее чувствами, ее ощущениями, как будто ее сердце бьется у него в груди. Поэт разделил сокровища своей души между своими героями, и самая сокровенная доля досталась Ануш.

«Сжался, удалец,  
Воротись скорей!  
Долго ль ждать тебя  
Любящей твоей?  
Пригони стада  
С пастбища домой,  
Мы тайком тогда  
Встретимся с тобой...»

Здесь нет ничего, что выдавало бы безумие. Ануш говорит с возлюбленным, как в свои счастливые дни. Ждет девушка своего парня и мысленно торопит его.

Следующая картина — тоже знакомое нам переживание. После бессонной ночи (какие только беды не обрушиваются ночью на стадо в горах) пастух растянулся и спит среди трав и цветов (воображаемая Ануш картина так явственна, что она видит руку парня, выснувшуюся из-под бурки). Проспал пастух время удоя.

Взгляните на зеленый склон,—  
Там юноша лежит.  
Укрывшись черной буркой, он,  
Откинув руку, спит.

В воображении Ануш проносятся, перебивая друг друга, воспоминания прошедших счастливых дней. Вдруг неожиданно их сменяют кошмары, один другого страшнее, — свадьба без невесты и жениха, скачущие в дождь и снег люди на лошадях, труп удалца, который хочет оплакать девушка, но с содроганием отворачивается от покойника, вспоминая своего Саро — светлого и жизнерадостного.

Никакой тени не видит на нем Ануш, перед ее глазами он стоит еще краше и прекраснее.

Предстоящие в помутившемся сознании героини

картины подчинены глубокой поэтической логике. Иначе невозможно было разрешить такую сложную художественную и психологическую задачу — раскрыть в человеке, потерявшем рассудок, такое богатство и красоту души. Здесь нет ничего антиэстетического, такого, что несло бы на себе печать болезненного, патологического. Безумие героини выдает только то, что ей видятся не существующие в реальности картины, хотя сами по себе воображаемые ею вещи вполне естественны (кроме необычной свадьбы). Они естественны и поэтичны, как могут быть естественны и поэтичны любовь и тоска девушки по возлюбленному:

Встань скорей, и гит,  
Скинь оковы сна!  
Яр твоя скорбит,  
Слезы льет она.  
Много без тебя  
Слез я пролила!  
День и ночь скорбя,  
Долго я ждала.

Если не дождусь  
Нынче до зари,  
Помни — рассержусь,  
Разлюблю — смотри!

Вспомним слова Ануш в начале поэмы, во время встречи с Саро у родника. То же беспокойство, та же тоска, даже те же слова и та же интонация. Этот повтор, сделанный сознательно, имеет определенную задачу. Мы вновь видим перед собой влюбленную девушку, во всем ее обаянии и красоте. Но не только. Ее шаловливые угрозы: «Помни — рассержусь, разлюблю — смотри!» — вызывают в читателе острое щемящее чувство сострадания к ее трагической судьбе — ведь того, к кому они обращены, уже нет. Это психологически удивительно тонко. Веселая песня любви в устах потерявшей любимого безумной звучит трагичней, чем любые самые трагические восклицания. Поэт последователен до конца — ни одного такого восклицания мы не услышали из его уст. В сцене безумия, где так ярко проявились красота и поэтичность чувств Ануш, сказался прежде всего безупречный художественный вкус поэта.

Заключительные две строфы поэмы (XXVIII и XXIX) почти целиком принадлежат автору. Это финал повествования и поэтическое обобщение.

Гонимая, потерявшая душевное равновесие Ануш одна бродит по берегу реки у могилы Саро. Старый Дэв-Бед, шумливый герой поэмы, мрачен и угрюм, как никогда. «Неумолчно шумят мутные воды Дэв-Беда», многоводная весенняя река — единственный свидетель и участливый собеседник героини.

Шумит река, шепча: «Вуш-вуш!..»  
И волны гонит во тьму,  
Зовет Дэв-Бед: «Иди, Ануш,  
Тебя возьму я к нему!..»

Река манит к себе безумную. И, по-видимому, Ануш бросается в ее мутные волны. Говорим — «по-видимому», потому что поэт не рассказывает о кончине героини, а только намекает на нее. Напрасно мать зовет дочь в деревню.

«Ануш, эй, Ануш! Вернись же назад!..» —  
Старуха нани с обрыва кричит.  
Но, страшно немые, ущелья молчат,  
Лишь недруг Дэв-Бед во мраке шумит...

Зовет точно так же, как когда-то в горах, когда озорная дочь убежала к роднику «за водой» (место действия поэмы — кочевье и деревня). Но в ответ не слышится больше звонкий голос девушки, ее поглотил разлившийся Дэв-Бед. Вот почему он здесь назван «недрузом» — словами матери, как словами матери Саро названо «недрузом» небо.

Уносит Дэв-Бед девушку и скорбит:

«Вуш-вуш, Ануш, твой пробил час.  
Любви загубленной жаль.  
Вуш-вуш, Саро, твой взор угас,  
Горам оставив печаль!..»

Стенания природы, величавый реквием природы. И если говорить о музыкальности «Ануш», то наиболее музыкальная ее мелодия, которая проходит как лейтмо-

тив, создается звуком «у». Поэту так дорога была эта мелодия, что при инструментовке поэмы в некоторых случаях он изменил звучание слов. Из многочисленных ассонансов поэмы, создающих ее музыкально-звуковой образ, самыми основными, удерживающими мелодию являются те, которые строятся на звуке «у». Эта мелодия наиболее прочувствованно звучит в предпоследней главе, которую можно считать завершающей картиной действия.

Последняя (XXIX) строфа не имеет прямой связи с собственно действием. Это та же ночь Вознесения, знакомая нам уже по прологу. Мотив этот обрамляет повествование — в звездную, яркую ночь Вознесения наступает тот «счастливейший миг», когда звезды влюбленных, не нашедших счастья в этом мире, «встречаются и нежно, с тоской целуются — высоко над землей...».

Армянский любовный роман заканчивается знакомой из восточных романов картиной — влюбленные превращаются в звезды, — нет счастья на земле, в небесах они находят друг друга. Это можно было бы в «Ануш» воспринять как заимствование, если бы этот мотив не имел корней в армянской национальной поэзии и верованиях<sup>1</sup>, если бы мысль о бесконечности неба и вечности звезд не была глубоко связана с поэтическими раздумьями Туманяна.

## СОКРУШЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ

«Парвана» написана в то же время, когда создавался новый вариант «Ануш», в 1902 году. «Ануш» — картина реальной жизни народа, «Парвана» — обработка легенды.

То же время, те же раздумья, та же тоска по возвышенному. «Парвана» — словно продолжение «Ануш». Но, в отличие от «Ануш», здесь для поэта важна собственно событийная линия, а не психология действующих лиц во всем богатстве своих красок и оттенков. В творчестве Туманяна есть произведения, в которых прева-

<sup>1</sup> «Этнографический вестник», 1902, стр. 270.

дирует психологическое раскрытие («Стенания», «Сако Лорийский»), и произведения, в которых упор сделан на событийном развитии («Парвана», «Взятие Тмкаберда»).

В первых основной художественных обобщений является психология героя, во вторых — событие. Их особенность близка той, какую отметил Л. Толстой в прозе Пушкина, — в них преобладает «занимательность самих событий, а не подробности чувств»<sup>1</sup>.

Многие стихотворные и прозаические сказы Туманяна отличает эта особенность. Каковы же эти произведения, в которых собственно событие важнее, чем «подробности чувств»? Не трудно догадаться, что это обработка фольклорных мотивов — «Парвана», а не «Ануш», «Взятие Тмкаберда», а не «Сако Лорийский», «Шах и разносчик», а не «Стенания», «Хозяин и работник», а не «Мой товарищ Несо». В первых поэт не стремился к психологическим подробностям и не отрывался от истоков фольклорной эстетики, от ясного, цельного восприятия образа. Жанр легенды не выдвигал перед поэтом задачу изображать «подробности чувств». Не выдвигала такой задачи и «Парвана».

Стихотворные сказания Туманяна начинаются спокойными, величавыми вступлениями. С невозмутимой высоты пролога или вступления поэт спускается, приближается к самому событию и героям, рассказывает их беспокойную историю и вновь возвращается к величественному, спокойному настроению вступления. Таковы «Стенания» и «Сако Лорийский», «Ануш» и «Взятие Тмкаберда».

Такова и «Парвана».

Высокотронные Абул и Мтин  
В молчании стоят спиной к спине  
И на плечах, над синевой вершин,  
Страну Парвана держат в вышине.

И люди говорят, что с давних пор  
Под небом, над бескрайней крутизной  
Жил в замке царь, седой хозяин гор,  
Владевший всей парванской стороной.

(Перевод К. Симонова)

<sup>1</sup> Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 46, стр. 198.

Величавое, эпическое вступление. Поэт отрывает читателя от земли, от привычных представлений, возносит его в другой мир, еще выше, чем высоченные горы, сразу обнаруживая сказочный характер повествования («И люди говорят...»).

Прекрасная волшебная картина, бесконечно величавая гармония. Во вступлении «Парваны», в отличие от самого повествования, щедро используются эпитеты. Каждый из них в отдельности и все вместе они служат созданию возвышенной гармонии этого «особого мира» — *высокотронные горы, бескрайняя крутизна, си-нева небес* и т. п. Поэт стремится усилить впечатление возвышенности, гармоничности. Сила падения определяется высотой, противоречие тем сильнее, чем больше контраст между противоположными состояниями.

Сказочное, безоблачное счастье царит в этом «особом мире». У старого царя прекрасная дочь.

Года и горы старого царя  
Украшивши младенчеством своим,  
Его под старость счастьем дая,  
Она росла, боготворима им.

Их ждет еще большее счастье — бракосочетание царевны. Однажды отправляет царь гонцов «во все концы земли», чтобы собрались все удалыцы на состязание — сильнейший и храбрейший получит в награду царскую дочь.

И следует описание событий. Меняется ритм стиха, он становится более беспокойным, подвижным.

Бряцали шашки острые,  
Плясали жеребцы,  
Перед дворцом на площади  
Съезжались удалыцы.

Поэт уже не рассказывает, а показывает, что происходит. Действие тут разворачивается на глазах у читателя — массовое сказочное зрелище.

Народ со всех окрестностей  
Собрался поглядеть,

Кому удастся девушкой  
По праву завладеть.

Поэт не спешит проститься с этой обстановкой радостного беспокойства. Он не сдержан в средствах выражения, не жалеет красок для сгущения образа. Здесь и придворные, и служанки, и прочий люд, которые собрались на зов рожка.

Появление царя и царской дочери вызывает восхищение.

Он — словно туча мрачная,  
И как луна — она.  
Они, обнявшись, выплыли,  
Как туча и луна.

Других подробностей, характеризующих героев, нет. Поэт считает их ненужными. Главное для него — общее впечатление. Особенный эффект тут достигается изображением впечатления, которое производят герои на окружающих.

Стенанье охватило мир,  
Окаменели в изумленье удальцы,  
В мечты погружены,  
Вознесшие их ввысь.

*(Подстрочный перевод)*

Слово «стенанье», которое в творчестве Туманяна превратилось в художественное понятие, имеет разнообразный смысл, но как выражение восторга, восхищения оно встречается только здесь. Какой силы должны быть чары, чтобы вырвать стон у окружающих, чтобы «окаменели в изумленье удальцы»? Восторг этот не имеет границ, потому что безгранична преданность удальцов своей мечте — добыть неугасимый огонь любви.

И здесь, как во всех сказках и легендах, прекрасная царевна достойна самого храброго из удальцов. Избранником будет тот счастливец, которому достанется румяное яблоко из ее рук. До этого места «Парвана» напоминает все легенды и волшебные сказки. Но затем происходит то, что так резко отличает эту легенду от традиционных легенд и сказок. Легенда эта ока-

залась настолько близка поэтическому миру Туманяна, что, услышав ее однажды, он тут же ее обработал.

...Напрасно старый царь дает сигнал к началу состязаний. Красавица дочь не обещает свое сердце самому храброму, и не сокровищ жаждет она. И даже звезды с неба — самое большее, что могут принести ей в дар сказочные рыцари, — не нужны ей. Чего же хочет пери Парваны от своего избранника?

«...Огня неугасимого  
Пускай достанет он,  
С огнем вернувшись, будет он  
Мне мужем наречен».

Благодушное счастье разрушено этим необычным желанием. В дальнейшем уже никаких следов знакомых из легенд мотивов и никаких следов былой гармонии, царившей в Парване. Впервые в сказке наливное яблочко не вручается победителю.

Царевна высказала свою заветную мечту, и благоденствие мира Парваны разрушилось. Необычное желание идет вразрез с привычным течением жизни. Это превосходно выражено в зримой картине.

Перед дворцом на площади  
Съезжались удальцы...

И противоположная картина:

И на коней оседланных  
Вскочили удальцы,  
Чтоб разными дорогами  
Скакать во все концы.

Неугасимый огонь — несбыточная мечта пери Парваны, а сама пери — недостижимый идеал удальцов. Мечта пери делает ее страдальцей, как мечта удальцов превращает их в изгнанников, скитающихся в поисках неугасимого огня:

Но год за годом тянется,  
А их все нет и нет.

И сколько бы ни прошло лет, удальцы все так же далеки будут от вожденной цели, как в первый день, и так же далеки, как царевна от воплощения своей мечты.

«Отец, где наши витязи?  
Ужели для меня  
Нигде неугасимого  
Им не сыскать огня?..»

Кто знает, сколько раз обращается она с этим вопросом к отцу, слыша каждый раз в утешенье:

«Не бойся, дочь любимая,  
Они найдут огонь,  
Но полон путь искателей  
Сражений и погонь...»

Но время идет. Вопрос становится все более беспокойным, утешение все менее обнадеживающим. А время идет и идет. Девушка начинает постигать истину:

«Отец, от горя вяну я,  
Печален стал мне свет.  
Ужель неугасимого  
Огня на свете нет?»

Нет ответа. Вместо него глубокое молчание.

Но скорбный царь ответить ей  
Не в силах ничего.  
И черные сомнения  
На сердце у него.

Что осталось от бывлой блаженной гармонии? «Жизнь холодна и грустна...» — трагический образ столкновения идеала и действительности. Одинока героиня, одержимая дерзкой мечтой, и герои, движимые дерзостным стремлением, далеки от нее. Им неведомы судьбы друг друга. Пери Парваны в отчаянии и ожидании пролила так много слез,

Что слезы омылись в озеро,  
Весь замок затопив.

Она исчезла в озеро,  
Проплакавши глаза;  
С тех пор стоит там озеро,  
Прозрачно как слеза.

Под волнами прозрачными  
В зеленой глубине  
Видны хоромы царские,  
Стоящие на дне.

Снова величественная и спокойная, но на сей раз грустная картина, трагическое звучание которой усиливается тем, что удальцы продолжают еще бороться за свой идеал.

Парвана — живописное озеро в Джавахке, «Парвана» — так называются и мотыльки, которые порхают вокруг огня, — поясняет поэт в ежемесячнике «Мурч», где в 1903 году была опубликована легенда.

Парванские удальцы, спешащие к цели, обретают крылья:

Принявши в долгих странствиях  
Обличье мотылька,  
Они, огонь завидевши,  
Спешат издалека.

И сидят приблизиться,  
Чтоб овладеть огнем,  
И вечно приближаются,  
И вечно гибнут в нем.

Трагично не то, что удальцы борются и гибнут в борьбе, а то, что борьба эта тщетна, бесплодна. Такова судьба рыцарей недостижимой мечты, возвышенного идеала.

Разумеется, наивно выискивать в этой романтической легенде оптимистический взгляд. Столь же наивно пессимистические ноты отождествлять с воззрениями поэта. Нелепо же, опираясь на «Лесного царя» Гёте или «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, причислять этих поэтов к пессимистам или к защитникам идеи рока, фатума. Туманян открыл старинную народную легенду, красивую и полную глубокого смысла, и обработал ее поэтически, показав, как звучит она в его исполнении. Ведь еще Аристотель сказал: «Хранимые преданием мифы нельзя разрушать...»<sup>1</sup> Но поэт мог бы обойти эту легенду, если бы она не оказалась так близка его раздумьям.

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. М., 1957, стр. 84.

Чтобы убедиться в созвучии «Парваны» миру Туманяна, достаточно взглянуть на его стихотворения начала века.

1902 год, первые две строфы стихотворения «Сестра, своей дорогой иди».

Ты своею дорогой иди, сестра,  
И да будет светел твой путь.  
Любви и счастья прошла пора.  
Разлюби меня. Позабудь.

По каким бы тропам ни скитался я,  
Неразлучная со мной печаль.  
Беспокойно и жадно душа моя  
В бесконечную рвется даль.

*(Перевод Ю. Валич)*

Разве здесь не те же мотивы, что в «Парване»? Не та же беспредельная тоска, которая гложет прекрасную пери и делает изгнанниками удальцов, толкая их на путь бесконечной, бесплодной, тщетной борьбы? Почти теми же словами отвечает Ануш на утешение прохожего.

Или стихотворение того же года «Моему другу»? У поэта есть друг, такой же, как он, «странник», всегда с «неуголимой тоской» стремящийся «ввысь». Подобно парванским удальцам, его, странника, неудержимо влечет заветная мечта. «Святая отчизна» души, понимает он, недостижима, но идет и идет по одному этому, предназначенному ему пути. Ибо мечта столь же соблазнительна, сколь отталкивающая действительность.

Еще более трагично столкновение идеала и действительности в стихотворении «Сестра, я странник...» (1902).

Сестра, я странник с юных лет,  
Печален путь суровый мой,  
И мне нигде приюта нет,  
Нет спутников со мной!

*(Перевод В. Любина)*

Здесь уже не мечта влечет, отрывает героя от действительности, а сама действительность отвергает его («Преследует меня мрак прошедших дней»).

Герой бежит от жизни, которая «как тюрьма», бежит от счастья и наслаждений, от родной земли, как семь лет спустя без надежды и без сожаления покинет родные края герой А. Исаакяна Абул Ала Маари.

Перед взором поэта возникает образ преследуемого и раненого оленя. Впервые даже родная земля теряет для него свою привлекательность. Может, это и парадокс, но причина здесь именно в любви, в раздумьях о родине и ее горестной судьбе.

Печальные, изнуряющие, бесконечные думы, которые не оставляют поэта ни днем, ни ночью. Туманян создает глубокие и самые трагические стихотворения: «Нашим предкам», «В армянских горах» (1902) и затем — «Армянское горе» (1903). Достигший вершин творчества, поэт с завистью вспоминает предшествующих поэтов, у которых была хотя бы надежда увидеть родину свободной. У Туманяна нет даже надежды. Объяснение этого трагического противоречия во внутреннем мире поэта и во времени, когда он жил. Поэт чувствует себя «в родной стране» «чужим и одиноким странником» (1902, I, 138), потому что он живет не своей личной жизнью, а жизнью «других, всех, всего мира» (1902, V, 261). Близким людям поэт сделал и другое признание: «...не знаем, чему верить, что любить, чего желать — колеблемся в недоумении, в неизбывном нравственном смятении, не можем пристать к гавани, не видим маяка, и все наше утешение в том, что муки наши благородны» (1902, V, 213).

Здесь раскрывается глубокая связь между личными раздумьями Туманяна и общественными умонастроениями, между его личной болью и горем его народа. Глубокая связь и взаимопроникновение, которые делают гармоничным и целостным все его творчество.

Армянское горе — безбрежное море,  
Пучина огромная вод;  
На этом огромном и черном просторе  
Душа моя скорбно плывет.

Встает на дыбы иногда разъяренно  
И ищет, где брег голубой;  
Спускается вглубь иногда утомленно,  
В бездонный, глубокий покой...

Но дна не достигнет она в этом море  
И берега вовек не найдет.  
В армянских страданиях на черном просторе  
Душа моя скорбью живет.

*(Перевод В. Брюсова)*

Это — слияние личной судьбы с судьбой родины. Вместе с горем — гнев, рядом с печалью — протест, в ответ на гонения — сопротивление. Туманяновские образы основаны не только на его собственном личном опыте, но и на историческом опыте его народа. Замысел был достоин монументальной формы — без нарушающих целостность образа подробностей, без украшающих деталей — один образ, один мотив. Как в стихотворении «В армянских горах» — трудная дорога и на ней одинокий караван, и здесь — море горя и страдающая одинокая душа.

Эстетические истоки «Армянского горя» восходят к художественному мышлению народа (сравнение: море — горе), психологические — к внутреннему миру поэта, его переживаниям. Горе не каждого человека может быть таким глубоким и таким возвышенным — без воплей и слезливости. Это стенания, но стенания большой, сильной души. Велико море народного горя и мрачно, бездонно, черно.

Душа, страдающая здесь, если в утомлении порой и опускается «в бездонный, глубокий покой...», то затем вновь «разъяренно» взмывает ввысь к небесам.

Таков мир Туманяна, и таково его изображение мира в целом. Таким видит поэт бытие своего народа, его историческое прошлое. Светотени в его произведениях порождены не только эстетикой, но и мироощущением.

Достоинно восхищения то представление о своем народе, которое утверждает Туманян. Благороден образ бесконечно и несправедливо гонимого, в чьей душе не родилось ни одной мутной страсти, ни одного недостойного желания: добро — ее догма, ее завет.

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

Это прекрасная пери Парваны, это каждый из ее бесстрашных рыцарей. Это та высокая душа, которая «...вечно и беспокойно» скитается, «неразлучная с тоской», тот путник, который «с неукротимой тоской» «всегда стремится ввысь». Образ поэта и поэтический образ народа отождествляются. Снова та же трудная дорога, тот же идущий из неоглядной дали свет и обращенный ввысь, к этому свету, взгляд:

Но мы бороться не устали,  
И не забыли мы завет,  
И ловит взор в небесной дали  
Священной клятвы горный свет.

Это изображение родины, эти образы изгнанника и отважного борца, в противовес «Псалмам грусти» и другим мотивам отчаяния, наиболее полно выражали мир Туманяна. Они сопутствовали ему начиная с 1884 года («Две черные тучки»), до «Армянских гор» и «Нашего обета», написанных в начале века, и до стихотворения «С отчизной» (1915).

Ярчайшим выражением трагического образа гонимого путника, отважного борца явилось стихотворение «В армянских горах».

Не легок был путь, полночный наш путь...  
Но выжили мы  
Средь горя и тьмы:  
К вершинам идем, чтоб вольно вздохнуть  
В армянских горах,  
В суровых горах.

*(Перевод Н. Сидоренко)*

Раздумья, образы, которые были рассеяны в многочисленных стихотворениях прошлых лет, здесь выкристаллизовались и, соединившись, придали новое звучание замыслу, корни которого восходят к несовершенным патриотическим произведениям 80-х годов.

Идет народ мрачными дорогами средневековья, что

тянутся из глубины столетий. Ночь, мученья и восхождение — поэтому: *в армянских горах, в суровых горах.*

Сокровище мы издревле несем:  
Глубокой оно  
Душой рождено,  
Народной душой в пути вековым  
В армянских горах,  
В высоких горах.

Тяжела была, но драгоценна ноша векового путника: он не бросил созданные духовные богатства. «Глубокая душа», «бесценные сокровища» — поэтому: *в высоких горах.*

Из светлых пустынь кидались на нас  
Орда за ордой:  
Разили бедой,  
Весь наш караван терзая не раз  
В армянских горах,  
В кровавых горах.

Это та самая мысль, которая не давала покоя поэту и раньше и позднее («1912 год, стиснув зубы в неравной битве, борется и страдает этот народ, уничтожается и гибнет этот народ», IV, 203). Сколько раз орды кочевников с восточных пустынь вторгались в Армению, грабили и разрушали. Огнем и мечом прошли они по родной земле — поэтому: *в кровавых горах.*

Ограблен, разбит был наш караван...  
Разрознен средь скал,  
Дорогу искал,  
Считая рубцы бесчисленных ран.  
В армянских горах,  
В печальных горах.

Прошли века, не изменилось ни соотношение сил, ни судьба народа: снова беженство, снова борьба. Он идет все той же дорогой, уязвленный и разбитый, — поэтому: *в печальных горах.*

И наши глаза взирают с тоской  
На сумрак земли,  
На звезды вдали.

О, скоро ли утро вспыхнет зарей  
В армянских горах,  
В зеленых горах?!

Идут гонимые по «кремнистым дорогам истории», оставляя за собой кровавые следы. Исполнится надежда, раз не иссякает это движение, раз не сломлена воля к борьбе, — поэтому: *в зеленых горах*.

Стихотворение это было прологом к одной из пяти частей неоконченной поэмы «Старая война», а «Армянское горе» — прологом ко всей поэме. Путь героя поэмы трагичен. И именно здесь источник постоянной озабоченности, постоянной печали Туманяна.

То, что оказалось не по силам реальному герою, — отмщение за бедствия народа и освобождение родины — было доступно герою легендарному. «Возмездием» за «Старую войну» в творчестве Туманяна явился «Давид Сасунский».

#### ВОСХИЩЕНИЕ ПОЭТА

У Ованеса Туманяна есть герой, на которого он смотрит с нескрываемым восхищением.

Герой этот — Давид Сасунский.

Здесь, конечно, слитно выражено отношение народа к своему эпическому герою и отношение самого поэта.

Главное, что связывает поэму Туманяна с народным эпосом, — представление о герое и героическом. В Давиде Сасунском народ воплотил свое представление о герое — он силен, справедлив, встает на защиту народа от поработителей, не имеет других интересов, кроме народных. У него великодушный, рыцарский и незлобивый характер. Он храбр, спокоен и добродушен. Таков Давид — светоч Сасуна, надежда страны, воплощение величия человека.

Туманян присвоил этот взгляд, потому что он соответствовал его собственному представлению о герое. Нравственные критерии народа и его аада совпадали.

Давид Сасунский был гоним и преследуем, как и почти все герои Туманяна, и он сражался подобно мно-

гим из них, но победил. Только народный эпос предоставлял поэту возможность дать жизнь герою-победителю в справедливой борьбе, исключал путь эпигона романтизма. И поэт не упустил эту возможность. «Каждая национальная поэзия набирает силы в народных легендах, в творчестве национального духа...» (1899, V, 147), — писал поэт. И естественно, он не мог обойти самое яркое выражение «национального духа» — национальный героический эпос.

Туманян взял у народного эпоса не только героя и идею, но и стиль эпического повествования, стиль действия; иначе говоря, тут была близость не только идейная, но и эстетическая.

Действие в народном эпосе «Сасунские храбрецы» («Неистовые из Сасуна») развивается интенсивно и неудержимо, но это же отличает и повествовательную манеру Туманяна. Отличительная особенность монументального эпоса — отсутствие узорной росписи и мелких деталей, то же самое мы наблюдаем и в поэмах Туманяна. Эпосу не свойственны эмоциональные отступления, произведения Туманяна также. В эпосе самые гиперболизированные фантастические явления выглядят естественно, обыденно, как и в творчестве Туманяна. И наконец, героический эпос насквозь пронизан мощным народным юмором, который характерен и для Туманяна.

Не мог не обладать народным, эпическим складом поэт, который созрел в Лори. «Лори — это особый патриархальный мир, мир сказок и преданий, каждый его уголок — заветное сказание, каждый камень — свидетель героического прошлого...»<sup>1</sup>

Значение каждой из этих предпосылок представляется таким существенным, что, кажется, отсутствие какой-нибудь из них сделало бы невозможным то качество, которого достиг Туманян в «Давиде Сасунском». Туманяновское так слилось здесь с народным, что кажется, будто поэт ничего не прибавил к нему своего. Разумеется, это не так — в обработке Туманяна есть

---

<sup>1</sup> Аветик Исаакян. Избранные сочинения, т. II. М., Гослитиздат, 1956, стр. 170.

эпизоды, которых нет ни в одном из первоисточников. Но не это существенно, не это представляет ценность «Давида Сасунского». Туманян, как это видно из его письма от 11 октября 1902 года, хотел вовсе обойтись без дополнений, если бы это оказалось возможным. Неоспоримое достоинство поэмы, несомненно, заключается в ее верности народному эпосу: из четырех различных сказаний возникло новое эстетическое гармоническое целое, близкое по духу народным истокам<sup>1</sup>.

В 1903 году поэма увидела свет в журнале «Мурч» и в том же году после основательной переработки вышла в книге «Стихотворения».

Туманян обработал только одну ветвь эпоса, да и ту не всю — поэма заканчивается победой Давида. Поэт сам начинает и завершает действие, придавая поэме целостность и законченность. Вот, собственно, и все его большие добавления. Вступлением к поэме служит предыстория Давида — миф о его непосредственном предшественнике — Мгере Великом или Льве-Мгере.

Лев-Мгер богатырь был родом таков:  
Сасуном владел он сорок годов.  
Столь грозно владел, что птице чужой  
Не взлететь при нем над его страной.

*(Перевод С. Шервинского)*

Это вступление — обязательный в эпосе зачин, — как звеном, связывает то, что должно совершиться, с тем, что было; зачин придает поэме эпическое звучание, монументальность.

В самом повествовании поэт углубляет это свойство, но вовсе отказывается от той сказочно-мифологической окраски, которая есть во вступлении. Только здесь небесные силы принимают участие в земных делах людей. Великий Мгер горюет о том, что судьба оставила его без потомства.

---

<sup>1</sup> Ирония судьбы: величайшее достоинство поэмы явилось поводом для того, чтобы принизить значение труда поэта, который называли «почти свободным переводом» (Л. Манвелян), а о поэте говорили, что он «переложил прозу в стихи» (С. Мандиньян), «пересказал прозу стихами» (Лео). См. Э. Д. Джрбашян. Поэмы Туманяна. Ереван, 1964, стр. 327—328.

Ряз сидел храбрец, погружен в тоску,  
И виденье вдруг сошло к старику:  
«Блажен, исполнил, сасунский старик,  
Престола небес твой голос достиг.  
Бог дал: у тебя народится сын,  
Но одно лишь знай, о гор властелин:  
В тот же день судьба свершиться должна,—  
Умрете — и ты, и твоя жена».

Почему Туманян, который во всей поэме строго придерживается реальных мотивировок и обыденности в изображении происходящего, здесь оставляет сказочный элемент? По-видимому, для того, чтоб сохранить представление о «Сасунских храбрецах» как богатырском эпосе.

Рассказывая предысторию Давида и возвещая эпический строй повествования, вступление выполняет смысловую и эстетическую функции. Затем следует близкое к источникам повествование:

Через девять лун и девять часов  
Сын Мгеру был дан, в исполненье слов.  
И львенку дает он имя «Давид»,  
И брата призвать Огана спешит.  
И сына и край ему поручил  
И вместе с женой навек опочил.

Заканчивается вступление, и вместе с ним обрывается связь с небесными силами. Свою задачу поэт видит в том, чтобы оживить события и образы героического эпоса. Далеким легендарным героям под его пером превращаются в близких современников,— такие же реальные, зримые, осязаемые, как и их взаимоотношения, совершаемые ими дела, окружающий их мир. Поэт «не замечает» невиданный, необычный характер этих деяний, как не замечают этого сами герои. Устанавливается удивительная гармония между поэтом и его героями, между их нравственными понятиями и даже эстетическими представлениями. Рассказчик волнуется, любит, ненавидит вместе со своими героями, так же, как они, удивляется и восхищается. Он перевоплощается в героев эпоса, становится дядей Торосом, который нисколько не удивляется тому, как юный Давид одолеет Мысра Мелика, и даже требует, чтобы тело врага было

разрублено на две равные части. Становится Оганом-Горланом, который не восхищается своим конем, за час доставившим его на поле боя, а бранит его за медлительность. Рассказчика не поражает, что Давид мизинцем высекает молнию из камня, или то, что Давид осколком меры пробил стену и осколок этот и «доныне летит».

Низведение необычного, фантастического на уровень «обычного, обыденного» — особенность эпоса, которая проявилась и в «Давиде Сасунском» Туманяна. Отсюда ощущение, что мы имеем дело с давно знакомыми нам людьми, близость, которая устанавливается между героями и читателем.

Впервые Давид появляется в IV главе эпоса, и с первой встречи перед нами встает неблагоприятный, безрассудный богатырь, настоящий шалый сасунец, которому, как всем сасунцам, неведом страх. Совершивший после смерти Мгера Великого набег на Сасун, Мысра Мелик требует, чтобы все прошли под его мечом в знак беспрекословного повиновения.

Лишь один Давид никак, ничем  
Не хочет пройти под вражьем мечом.  
Насильно тащить Давида пришлось, —  
Он людей разнес, раскидал всех врозь.  
Мизинцем Давид коснулся кремня —  
Из кремня взвились вдруг искры огня!

Эта великолепная сцена, которая, по фольклорной версии, происходила в Мсыре, перенесена Туманяном в Сасун, захваченный врагом. Это обстоятельство усиливает впечатление. Здесь же впервые предстает и Мысра Мелик. Верный народному эпосу, Туманян не считает положительные свойства привилегией армян. Резкая поляризация света и тени чужда нашему народному эпосу. Одну из высочайших идей его выражает старый солдат из вражеского лагеря, тогда как Оган-Горлан иногда предстает в непривлекательном облике безвольного и трусливого человека. Поэт, разделявший широкий взгляд народа на мир и людей, не отступает от принципов народного эпоса — даже в восточном деспоте он увидел проблеск великодушия. Увидя мощь ре-

бенка Давида, Мысра Мелик хочет уничтожить его, но, уступив увещеваниям окружающих, отказывается от этой мысли, хотя и говорит:

«...Но когда  
Нагрянет на нас отсюда беда, —  
Клянусь этим днем, —  
Будет зло все в нем!»

Эта минутная слабость восточного владыки обходится ему очень дорого.

Давид не подозревает, какие последствия может иметь его упрямство, ему вообще незнакомо чувство страха, опасности. Он действует произвольно, повинаясь собственному характеру, не делая геройство своей целью — точно так же, как его мизинец, коснувшись кремня, невольно высекает пламя. Героизм — природное, неосознанное свойство его характера, как и заключенная в нем сила. Иначе он не был бы шалым сунцем. Это главная особенность, которую отмечает и подчеркивает Туманян в своем герое, исходная точка, объясняющая и обуславливающая линию развития образа, его путь к победе через преследования и борьбу.

Маленький Давид слишком еще простодушен, чтобы понимать свой жребий, но уже достаточно силен, чтобы выдержать все испытания.

Но не сладкий рок сироте сужден,  
Хотя бы и львом он был порожден.

Туманян углубил и усилил в своей эпопее мотив сиротства, возмещая этим утрату другого, очень яркого мотива. Чтобы соблазнить Давида, жена Огана-Горлана, раздевшись догола, полезла в лохань и велела ему поливать на нее воду. Юный богатырь делает это, крепко зажмурив глаза. Это не мешает, однако, Сории при муже бранить Давида:

«Я думала, ты мне сына привел,  
Я не думала, что ты мне мужа привел».

Этот эпизод, повторяющий трагическую коллизию «Ипполита» Эврипида (это отмечено академиком

И. Орбели), к сожалению, поэтом опущен<sup>1</sup>. Однако поэт возмещает эту потерю, создавая столкновение между Давидом и недоброжелательно относящейся к нему женщиной. В первоисточниках нет указаний на то, что Давид становится пастухом из-за дядиной жены. Поэт представил в этой женщине традиционный образ злой мачехи, хорошо знакомый всем из народных сказок и, в частности, из «Погос-Петроса» самого Туманяна, где злая мачеха говорит маленьким детям:

«Что ненасытный разинули рот,  
Два дармоеда? Еда не уйдет.  
Живо за дело! Пяти лет Погос,  
Парень не малый, шести лет Петрос!  
Прутья возьмите, пасите телят!»

*(Перевод Вяч. Иванова)*

А теперь выслушайте жалобу жены Огана-Горлана:

«Я одна, — твердит, — забот полон рот,  
А ты сироту взял — не было бед!  
На шею мне сел пустой дармоед!  
Пропасть бы ему!.. Ведь я не раба —  
Для ваших затей не жалеть горба!  
Убери его, в работу устрой,  
Пускай поживет своей головой».

Опустив один мотив, поэт ввел вместо него другой, не менее выразительный. Этот образ многое объясняет в судьбе Давида и особенно в поведении Огана-Горлана. Дядя заставляет Давида сперва гонять баранту, а затем пасти стадо коров и волов. Давид не видит в этом для себя ничего унижительного, он не знает, чей он сын, как и не подозревает, какая в нем самом сила. Такой характер нельзя представить более ярко, чем это сделала пылкая народная фантазия, — юный чабан не различает овец и зверей. Человек, которому неведом страх, не понимает трусливых людей, ему недоступен страх сасунцев, когда он пригоняет в город стадо, смешав в нем овец и зверей. Увидев запертые двери и окна

<sup>1</sup> Поэт сам писал об этом с сожалением: «...напрасно я с самого начала решил приспособить поэму под детское и народное чтение» (V, 227).

горожан, он удивляется: «И рано же тут ложится народ!»

Убедительна и достоверна сцена, когда князя приходят к Огану-Горлану с жалобой:

«Эй, Оган-Горлан, возьми тебя прах!  
К чему дурачка держать в пастухах!  
Ягненок иль волк — ему невадомек,  
Весь Сасун зверьем набил пастушок.  
Бога ради, дай другой ему труд,  
Не то люди все со страху помрут».

Но это все пустяки по сравнению с последующим. Приставленный к стаду коров и волов, Давид вместе с ними пригоняет в город на этот раз крупное зверье — волков и медведей.

Ужас охватывает князей:

«За тебя собой пожертвуем, брат.  
Хоть вовсе не будь пастуха для стад,  
А ежели уж быть, так быть не ему.  
Что медведь, что вол — ему ни к чему.  
Он на город наш беду наведет:  
Ведь его зверье все в прах разнесет».

Очень важно здесь «в прах разнесет» и следующая строка: «Наказанье с ним! Не Давид — беда!» Сила в нем колоссальная, а применения себе не находит. Сила, не имеющая цели, не знающая, куда приложить себя. Однако, как заметил Д. Демирчян, Давид — это не воплощение механической силы, а живой человек, обладающий чудесными человеческими свойствами. Именно они особенно дороги Туманяну, который видит в своем герое и необыкновенную мощь, и обычные переживания и заботы. Правда, Давид необыкновенный герой, но в нашем представлении, а не в собственных глазах. Он не сверхчеловек, и ему не свойственно чувство собственного превосходства над окружающими. В этом основа связи героя с народом.

Неудачливый пастух становится охотником. Богатырь стреляет в просяном поле воробьев и перепелок.

К знакомой отца ходил вечерком,  
К старухе одной одинокой в дом.  
Велик, долговяз — лежал, как вишاپ:  
У огня в углу раздавался храп.

Сын Великого Мгера не то что примиряется с этим положением, он просто не подозревает, что он гоним и что ему может быть суждена иная, лучшая доля, чем пасти стада или быть охотником. Человек, как все, он и живет, как все. Эту непреднамеренную скромность Туманян подчеркивает с благоговением. Она не только придает герою привлекательность, но и открывает возможность драматического развития его характера, увеличивает дистанцию между не подозревающим о своей силе, преследуемым Давидом и Давидом-победителем.

Кто-то должен вразумить его. Этим человеком оказывается простая старуха.

«Ой, чтобы тебя унес мой конец!  
Да таков ли ты, каким был отец?  
Старуха ведь я, без рук и без ног,  
Лишь поле да я — а над нами бог!  
Что ж топчешь посев, что губишь спроста?  
Я была б с него целый год сыта!  
Коль охотник ты — свой лук забирай.  
Сеханасар, Цымцка и меж них весь край  
Держала рука твоего отца...»

Если исследовать все варианты первоисточника, можно убедиться, что поэт все их использовал, когда писал монолог старухи. Между тем впечатление от него такое, будто написан он на одном дыхании. Здесь прежде всего сыграл роль дар перевоплощения. Отсюда естественное звучание речи, выразительная интонация. Старуху эту видишь перед собой, хотя Туманян ее, как и других героев, не описывает. Старуха то укоряет незванного гостя («Да таков ли ты, каким был отец?»), то наставляет («Коль охотник ты — свой лук забирай...»), то подзадоривает («Коли сможешь — там охотником стань!»). Говоря современным языком, прибегает ко всем мерам воспитания. Затем старуха указывает Давиду: «Твой дядя Оган тебе скажет все».

Без самосознания борьба невозможна. К самосознанию приводит Давида человек из народа. И начиная с 10-й главы эпопеи перед нами предстает уже не гонимый, преследуемый, а борющийся Давид.

«Что ж дядя молчал! Сказать бы пора, —  
Отцовская где для охоты гора?»

Теперь он проявляет свою волю, а не исполняет чужую. Конечно, он соблюдает почтительность по отношению к старшему, но в его требованиях: «Встань!.. Сведи меня...» — нет ни тени смирения, это скорее приказ. Огану-Горлану, чувствующему волю осознавшего свои права великана, ничего не остается, как пустить в ход увещевания. Переживший тысячи бед, не уверенный в силе Давида, старейшина сасунского рода совершенно искренен, когда уговаривает Давида не возбуждать гнев врага. Речь Огана-Горлана — точно говорит старик-лориец, вспоминая лучшие дни. Здесь ярко проявилась одна особенность обработки Туманяном народных источников — поэт не воспринял стиль ни одного из вариантов первоисточника, а, слив их, создал свой собственный. Слова главы семьи: «Эх, счастливые дни, куда вы пропали» — звучат так естественно, точно они пришли из родного мира Туманяна. Героический эпос, родившийся в Сасуне и Тароне, обошедший страну и локализовавшийся во многих областях, но не существующий на лорийском наречии, звучит в обработке Туманяна так, как будто в основу было положено именно лорийское сказание. В ином выражении Туманян не мог представить своих героев, не мог слышать их голоса, не мог перевоплотиться в их образы.

«...Уж так на роду написано нам.  
Все прошло, сынок... ступай-ха домой.  
Мелик услышать может голос твой».

Таких наставлений Оган-Горлан не дает ни в одном из вариантов, это поэт привносит естественное дополнение в знакомый ему образ.

Туманяна очень занимали взаимоотношения Давида и Огана-Горлана, в них он видит глубокий смысл: столкновение безотчетной смелости и расчетливой трусости, безрассудной решимости и рассудительной осмотрительности. Давиду не по душе жизненная философия дяди, готового любой ценой продлить существование. Туманян не упрощает содержание этого столкновения и не устраняет мотивы, оправдывающие поведение старшего в доме. Верный эпосу, он здесь противопоставляет опытность неискушенности. Имей

Давид жизненный опыт Огана, не сказал бы: «Что делает мне Мелик?», и, наоборот: будь Оган так же неопытен, как Давид, не стал бы шептать: «Мелик услышать может твой голос». Симпатии поэта на стороне Давида, но он не относится отрицательно и к его антиподу. Потому что сам Оган — образ противоречивый, сложный. То трусливый, то храбрый, то бережливый, то расточительный, то осторожный, то решительный, — это прошедший сквозь тысячи бед, привыкший к тяжелой борьбе сын Армении, которого жизнь научила быть осмотрительным, взвешивать все обстоятельства, прежде чем принять решение. Всего этого не знает Давид.

Разумеется, Огану не доставляет удовольствия склонять голову перед завоевателем родной страны. Разумеется, он рад был бы противостоять врагу, да сил не хватило. Им руководит проверенная историей мудрость: руку, которую не можешь отрубить, приложи к губам и ко лбу. Другого выхода нет у младшего брата Великого Мгера — ведь не может он допустить, чтобы страна была опустошена, а народ уничтожен. Но придет время, и он оседлает коня и возьмет оружие в руки и другим голосом заговорит Оган-Горлан. В итоге его опытность сыграла немаловажную роль в победе Давида. Не кто иной, как Оган-Горлан, выводит на свет из подземелья Давида, куда тот попал по своей безрассудной смелости. На черном коне молнией примчался Оган-Горлан на поле боя. Бесшабашная храбрость без мудрости и опыта далеко не уведет — так говорит нравственно-исторический опыт народа.

Сложно и противоречиво и отношение Огана-Горлана к Давиду. Он любовно растит племянника, но по настоянию окружающих отдает его сперва пасти баранту, потом стадо коров и волов и, наконец, посылает на охоту. Давид не допускает дерзости или грубости по отношению к дяде. Это отражение издавна установившейся в народе традиции почитания старших младшими, а также утверждение мысли о том, что поведение Огана-Горлана имеет историческое оправдание.

Осознав положение и встав на путь борьбы, Давид говорит с дядей и убеждающе и повелительно. В тоне

его Туманян подчеркивает и почтение младшего к старшему, и непреклонную волю.

«Дядя, дядя мой дорогой, — сказал, —  
Вот я сирота на свете на всем,  
Без отца живу, так будь мне отцом...»

А после этой трогательной и почтительной просьбы идут слова, выражающие непреклонную волю:

«С горы Марута теперь не сойду:  
Я наш монастырь опять возведу...»

Это первый шаг в борьбе Давида, за которым следует то, чего более всего опасался Оган. Деяния Давида вызывают гнев восточного владыки, и он требует с Сасуна семилетнюю дань. Здесь поэт строго следует за источниками, но ответ Козбади, главного сборщика податей, сочинен им:

«Все, что велишь, готов собрать!  
Сасун разрушу и займу,  
Жен сорок сороков возьму,  
Да в сорока тюках казну,  
Армянскую сотру страну!»

Поэт подчеркивает бахвальство Козбади, тем самым усиливая комический эффект эпизода, когда Козбади возвращается побитый, с пустыми руками. Поэт туманяновского склада должен был сделать все, чтобы сохранить юмор эпоса. Сочный, откровенный — так грубо прямодушно смеялись наши предки в отдаленные времена, — он составляет одну из непреходящих ценностей эпоса. Основой смеха являются контрасты: с одной стороны, похвальба Козбади и громкие обещания, данные женщинам Мсыра, торжественное и шумное вступление в Сасун, с другой — постыдное бегство. С одной стороны, великое предназначение Давида, с другой — его жалкое состояние. В ту самую минуту, когда глава Сасуна безоговорочно покоряется врагу, Давид ржавым полотьником опустошает огород старухи. Героя эпоса, к которому обращен клич автора: «Эй, где ты, Давид, защитник армян!», осыпает бранью старуха.

«Не репу жевать тебе, сумасброд,  
А огонь бы есть, заразу бы есть!..»

Бедному «защитнику» народа остается опять только спрашивать:

«За что ж на меня ты кричишь, нани?  
Не пойму, что ты говоришь сейчас.  
Что мсырский халиф уводит от нас?»

Старуха набрасывается на него еще яростнее:

«Что мсырский халиф уводит от нас?  
Да мсырский халиф лишит тебя глаз!  
Дурак ты, Давид! Уж послал он рать,  
Чтоб город Сасун громить, обирать...»

Удивление Давида так велико, что он не реагирует на брань и проклятия, а спешит узнать суть дела:

«Чего же меня ты клянешь, нани?  
Покажи, чего там хотят они?»

Старуха слишком разгневана, чтобы сдержать себя и спокойно объяснить положение:

«Чего? — Чтоб тебя унес мой конец!  
Таков ли ты сын, каков был отец?  
За репой пришел — набиваешь рот, —  
Козбади ж ведет вашим деньгам счет,  
Он девиц набрал, весь сарай набил.»

Отметим, что поэт не избегает бытовых красок. В характере Огана, его жены и старухи они весьма существенны и нужны для того, чтобы создать достоверный быт среды. Как в «Ануш» старик, рассказывающий о побеге влюбленных, так и здесь старуха и жена Огана придают убедительность всему повествованию, что отразится также на образах главных героев. Отчасти и благодаря этому, создавая образы Ануш в поэме и Давида в эпосе, поэт скупно использует бытовые детали, чтобы придать героям осязаемую реальность. В поэме, как и в подлинниках народного эпоса, соседство бытового и легендарного, обыденного и эпически-возвышенного представляется не только возможным, но необходимым и естественным. Благодаря обыденности и бы-

товой характерности каждое обобщение, лирическое отступление, мифические преувеличения дышат глубокой правдой.

Взаимоотношения Давида и старухи поэт сильно расширил по сравнению с первоисточниками. Он придает им большое значение: во-первых, потому, что здесь выразился решительный поворот в самосознании героя, во-вторых, здесь проявляются те самые черты, которые делают Давида одновременно и обаятельным и смешным. Да, это он, этот безрассудный сумасброд, питающийся репой, безропотно сносящий потоки проклятий, побывавший временно пастухом, сиротинушкой слонявшийся по чужим дворам, должен явиться и осуществить народное мщение.

Сознание собственного права и долга превращает Давида в народного героя, в «Светоч Сасуна». Поэт видит в Давиде «защитника нации».

Сжимаются сердца людей, когда они видят Давида в отцовском доме, вставшего против сборщиков податей.

«Ты встань, Козбади, да стань к стороне,  
Отцову казну дай ты мерить мне!»

Это уже Давид борющийся, свершающий свой второй, более славный подвиг. А поступок вполне осознанный и даже тут же поясняемый героем: «Вон мсырские псы! Не случилось, знать, сасунских вам удалцов встречать!» Схватил Давид мерку и разбил голову Козбади.

Впервые младший попрекает старшего:

«Ой, дядюшка, ой! Что-то ум неймет!  
Ведь денег у нас тут целый умет,—  
Ты же сделал меня в Сасуне слугой,  
Поставил меня у двери чужой».

Оган-Горлан еще верен своей философии, вернее, житейской мудрости слабого,— золото он копит, чтобы откупиться от тирана. Он еще не уверен в силе Давида, а над страной нависла угроза нового нашего шествия.

События развиваются с головокружительной быстротой. Если «армянский народный героический эпос — сказ действия» (Д. Демирчян), то Туманян — поэт действия. Развитие событий приобретает у него еще большую стремительность. Поэт безжалостно высмеивает бесславное возвращение исполнителей воли мсырского деспота («Эй, Козбади! А хвастал тож! Что так едва идешь? бредешь?»). Услышал царь Мсыра, рассвирепел:

«Рать собирать! — раздался крик. —  
Тысячу тысяч зеленых юнцов,  
Тысячу тысяч — без бород, усов,  
Тысячу тысяч — с пушком на губах...»

Это непререкаемая воля владыки, приказ которого столь же безоговорочен, сколь своенравен. Туманян обогатил образ владыки, созданный пылким воображением народа. Согласно эстетическому закону — впечатляет не описание явлений, а их восприятие, — поэт изображает вражеское нашествие в восприятии Огана-Гордана.

Взобрался, глядит — под горой шатры!  
От шатров бела равнина сама,  
Словно разом в ночь подошла зима.  
Словно белый снег весь Сасун застиг!

Перепуганный Оган прибегает домой. Давид, в отличие от дяди, держится спокойно и уверенно:

«Ты, дядя, постой, ни к чему тоска,  
Ты поди домой да поспи пока.  
Я встану, пойду я на поле сам,  
За всех нас ответ я Мелику дам».

Смелость есть презрение к страху, она спокойна, потому что уверена в себе. К сожалению, у Огана не было этой уверенности, иначе бы он поспешил дать Давиду отцовское оружие и скакуна. Снова приходит Давид к старухе, просит дать ему осла и кусок железа, чтобы он мог пойти воевать. Снова, теперь уже в последний раз, старуха осыпает бранью «защитника нации» и открывает ему глаза.

«Где конь отцовский голубой?  
Где меч отцовский огневой?  
Отцовский пояс золотой  
И ратный крест с его десной?..»

Поток известий так ошеломил богатыря, что он не сердится на старужу:

«Зачем же, матушка, сердчать?  
Я молод, мне откуда знать?  
Я не слышал о том словца.  
А где лежит доспех отца?»

Здесь автор эпоса подводит черту — после этого уже ни одного вопроса, ни одной просьбы, теперь герой требует. Туманян в словах самого Давида проводит четкий водораздел, отделяющий прошлое героя — гонимого — от настоящего, когда он вступает в борьбу. Посмотрите, как резко изменяется тон. «Эй, дядюшка!» — кричит Давид Огану-Горлану.

«Дай мне отцовского коня,  
Дай меч, который из огня,  
Отцовский пояс золотой  
Да ратный крест с его десной,  
Его набрюшное седло,  
Капу и булаву его».

Давид никогда так раньше не разговаривал с главой дома. Быть может, Оган-Горлан еще бы помедлил, если бы не этот властный тон племянника.

В описании облачившегося в отцовские доспехи и готового к великой битве Давида чувствуется неподдельное восхищение. Народ видел своего героя не только всесильным и непобедимым, но и близким, доступным. Мир героя, его душа увековечены поэтом в прощальной песне:

Сестры сасунские, прощайте!  
Вы были сестрами и мне.  
Матери сасунские, прощайте!  
Вы заменили мать мне

Парни-братья, счастливо вам  
Оставаться в наших краях!  
Будете веселиться в полях,  
Не забудьте вашего Давида.

Поэт расширяет подлинник, обогащая его эмоциональное содержание. В поэме Давид прощается и с природой, обращаясь к родникам («Я иду воевать, будет мучить меня жажда, оставайтесь обильными, оставайтесь студеными»), к горам («Я иду воевать, будет жарко мне, останьтесь освежающими, останьтесь прохладными»), к дому, к Огану-Горлану.

Прощальная песня Давида, состоящая из шести куплетов, показывает, как важен поэту эмоциональный образ героя<sup>1</sup>. Задушевные и сердечные слова прощания не менее существенны, чем подвиги Давида, для характеристики внутренней красоты и обаяния героя. Дело не только в победе. Важно, какой человек — победитель. Невелика ценность ратного успеха, если он не сопряжен с нравственной победой. Так судили безмянные создатели армянского героического эпоса, и так судит вслед за ними автор поэмы. Иначе какой бы смысл имело предупреждение врага о нападении. «Кто спит еще — дрему сгоняй!» — кричит Давид. В этом проявляется благородный, рыцарский характер героя.

Как в народном эпосе, так и в поэме действие достигает высшего напряжения сразу же после этого клича Давида.

Он прокричал и поскакал, —  
Огонь разящий, свет и гром —  
Он в середину войска пал,  
Сияя молнией-мечом.

До полдня он рубил, топтал,  
И к полдню — крови был поток,  
Он бурно тек, горяч и ал,  
И трупы тысячами влек.

---

<sup>1</sup> Кстати, поэт так и не закончил работу над этой песней и не включил ее в поэму. В 1938 году она впервые вошла в основной текст, хотя и вопреки «авторской воле», но совершенно оправданно, так как действительно без этой песни невозможно представить туманяновского Давида.

Как в эпосе, так и в его обработке нет пристрастия к картинам брани — прощальная песня составляет 24 строки, а эта страшная битва только 8 строк. «Сасунские удалцы» замечательны не картинами ратных подвигов, а осмыслением исторического и нравственного опыта народа. Немногочисленные батальные картины утверждают шекспировскую идею: «Чудесен меч, который обнажается во имя справедливости». Красочное, выразительное описание кровопролитного боя Давида важно для вмешательства старого солдата. Вольная фантазия народа могла изобразить, как Давид, уничтожив вражеское войско, а заодно и царя, возвращается победителем. Но она же могла и прервать кровопролитие. Прервать для того, чтобы выразить свой исторический опыт, чтобы высказать свою заповедь. Право высказать эту заповедь народ предоставляет солдату из враждебного лагеря. В этом сказался правдолюбивый дух эпоса: достоинства отнюдь не привилегия своих, и противники не обязательно являются носителями пороков. Заветную, сокровенную идею эпосеи народ доверил солдату вражеского лагеря. Эта идея была очень близка Туманяну. Поэт углубил, расширил, усилил ее. Один из «тысячи тысяч седых старцев» подходит к богатырю и, благословив его меч, говорит великую правду о всех войнах:

То царь их собрал везде,  
Согнал бичом, грозил мечом!  
Мы — бедняки, весь век в нужде,  
Перед тобой мы грешны в чем?

Твой враг — Мелик, виновник сеч.  
Коль боя жаждешь — с ним сразись.

Давид сразу смекает, в чем дело. Дурень не так уж безрассуден, умеет и прислушаться к верным словам. И сразу является он к Мелику, впавшему в семидневный сон.

«Несчастный люд согнал гурьбой,  
В крови перетопил людей!  
А сам в шатер ушел цветной,  
Спать завалился на семь дней?

Он спит иль нет — мне дела нет!  
Будите, чтобы шел сюда!  
Спать уложу тебя, сосед, —  
Так не проснешься никогда!»

Эти слова Давида, которых нет в подлинниках, своей мальчишеской непосредственностью, беспечной самоуверенностью и вдохновенной иронией так же, как и прощальное его слово, делают этот образ очень близким читателю.

В армянском эпосе «лирическая струя» тоже богата, но, пожалуй, наиболее сильно представлена драматическая стихия, — отметил С. Шервинский, переводчик и филолог, один из исследователей и переводчиков всего эпоса «Давид Сасунский». «Может быть, жизнь армянского народа, постоянно находившегося между молотом и наковальней, породила этот драматический дух?» — развивает он свою мысль и добавляет, что своей высшей точки внутреннее напряжение достигает в картине единоборства, «где используются свойственные драматическому искусству приемы»<sup>1</sup>.

Драматический дух армянского героического эпоса был близок поэтической стихии Туманяна. Его драматическое мышление выражено в «Давиде Сасунском» так же ярко, как в «Ануш».

Давид, явившийся к Мелику с вызовом на поединок, по наивности принимает приглашение коварного царя разделить с ним беседу и проваливается в подземелье. Повествование достигает здесь высшего драматического напряжения. Неизвестно, какова была бы участь Давида, если бы не Оган-Горлан, который выручает попавшего в беду героя. Поспеет ли помощь? Вопрос этот, в свою очередь, создает напряженность. Дурной сон видит Оган-Горлан и просыпается в беспокойстве. Жена тоже просыпается и крепко бранит мужа:

---

<sup>1</sup> С. Шервинский. Драматические моменты «Давида Сасунского». «Грахан терт» («Литературная газета»), 15 сентября 1939 г.

«Ой, прахом посыпь ты темя себе!  
Наверно, Давид где-нибудь в гостях.  
Ты лежишь — храпишь, а сны у тебя  
Бог знает о чем — оттого и страх».

Оган-Горлан вновь засыпает и видит второй сон, еще более мрачный. По настоянию жены он снова засыпает. Но все имеет свои границы, даже терпение Огана. Когда ему снится третий сон, еще более грозный, он решительно встает, ругая жену («Сгинь дом твой, жена! Что слушать тебя, ты умом скудна!»), и идет в конюшню выбирать коня.

Выбор коня тоже создает определенную напряженность, оттяжку — народ не хочет, чтобы событие сразу разрешилось. Первый, белый конь не оправдывает надежд хозяина, второй — также. Последняя надежда — вороной, и хозяин кладет руку на гриву коня:

«Джан вороной, когда, — сказал, —  
Меня домчишь к Давиду в бой?»

«Коль будешь крепко ты сидеть,  
Коснешься стремени ногой,  
Другую не успеешь вдеть, —  
Домчу!» — ответил вороной.

Вмиг Оган достигает цели. Сказочно чудесен здесь не только конь, но и сам Оган-Горлан, — завернувшись в семь бычьих шкур, чтобы «не лопнуть», он кричит так, что крик его достигает Давида.

Это все тот же Оган-Горлан, но уже в сказочно-героическом облики. Когда приходит время, он вооружается и мчится на поле боя на помощь светочу Сасуна. Громовым голосом он посылает мудрый совет Давиду, и тот выходит на свет божий, встав, грозный и страшный, перед врагом. Главное достоинство этой картины в том, что рассказчик повествует об этом с убедительностью очевидца, точно он сам только что явился с поля боя. Туманян и здесь верен эстетическому принципу: чтобы достигнуть желаемого художественного эффекта, нужно не описывать события, а изобразить впечатление, ко-

торое они производят. Разит Мысра Мелик, которому Давид предоставил право первого удара, и заколебался шар земной — впечатление такое, что рухнул мир или произошло землетрясение. После первого безрезультатного удара следует второй, и снова говорится о впечатлении, которое произвел он: «От вихря пыли мир ослеп... Или: «Слыша грохот тот, оглохли люди...» Третий и последний удар — на этот раз в соответствии с оригиналом: «...три ночи и три дня стоял подобьем тучи прах...» Снова раздается звонкий крик богатыря: «Мелик, — он молвил, — чей черед?» В отличие от фольклорных источников, в поэме нет ответа на этот вопрос, соперники молчат. Автор эпоса не хочет задерживать ход поединка. Хотя, собственно, вопрос Давида и не требует ответа, ответ содержится уже в самом вопросе. Мелик отвечает тем, что прячется в глубокую яму, укрывшись сорока буйволовыми шкурами и сорока жерновами. Давид идет на врага. Эпику герой представляется прекрасным, светлым, неотразимым.

И с места прынул и воззвал  
Сын-лев, достойный льва-отца.  
Сверкнул, взвыграл, забушевал  
Меч-молния в руке бойца.

Что может быть возвышеннее, чем мощь справедливости, прекраснее, чем меч, обнаженный во имя правого дела. Эта строфа — вся движение; «прынул», «воззвал», «сверкнул», «взыграл», «забушевал» — пять глаголов в четырех строках. Некогда гонимый предстал в величественном образе борца, изгнавшего врага.

Поединок тоже имеет свою «драматургию», как отметил литературовед С. Шервинский.

Сасунский богатырь не возражает, когда противник лезет в яму и прячется под сорока буйволовыми шкурами и сорока жерновами, он соглашается, чтобы первый удар принадлежал врагу. И теперь, в разгар поединка, он отводит меч, даря этот удар матери Мелика. И от второго удара он отказывается, уступая мольбам сестры Мелика. Остался третий, последний удар. Больше ни одной уступки. Дело не в том, что иссякло великодушие

богатыря, но, если он уступит еще раз, поединок не состоится.

Давид сказал: «Господь, прости!  
Не подходите, в третий раз  
Удар я должен нанести».

Именно здесь, в этом месте наивысшего драматического напряжения, Туманян вносит дополнение, которое особенно привлекает своей забавностью, перво-званным юмором. Ни в одном из источников поединок не прерывается вмешательством дяди Давида — Тороса. Говорится только, что, когда Давид нанес удар, он услышал голос Мелика и «посоветовал» ему встряхнуться. Мелик встряхнулся и сразу же развалился на две равные части.

У Туманяна же в ту минуту, когда Давид должен нанести свой третий удар, неизвестно откуда появляется дядя Торос, чтобы дать следующее приказание:

«Давид, — сказал, — должны мы прах  
На чашах выверить весов.

Две половины мертвеца  
Да будут равны, — говорит, —  
Иль больше моего лица  
Не увидеть тебе, Давид».

Смотрите, мало того, что богатырь должен сразить грозного врага с одного удара, — дядя-великан требует от юного великана, чтобы Мелик был разрублен ровно пополам, иначе, грозитя он, пусть не кажет глаз Давид. Это еще более усложняет дело «защитника нации».

Богатырь наносит удар:

Сквозь сорок буйволовых кож,  
Сквозь сорок мельничных камней  
Он пополам рассек царя  
И вглубь прошел на семь локтей.

Каждая строка — действие. Но доносится голос Мелика: «Я жив!» На мгновение Давид растерялся. Это последняя вспышка «драматургии» поединка.

«А ну, встряхнись, Мысрамелик!»  
Мелик встряхнулся, и тогда  
Распались половины вмиг,  
Одна — сюда, одна — туда.

Все разрешилось, и даже наказ Тороса выполнен. Увидя прах владыки, потрясена рать Мелика, но Давид предупреждает панику. Он не забыл слова старого солдата и сейчас, когда овладел собственным опытом и завоевал победу, обращается к ним со следующими словами. Заповедь Давида-победителя, созданная поэтом, так же близка эпическому герою, как и его создателю.

Что взяли стрелы, взяли лук,  
Пришли — в чужих полях засесть?  
У нас ведь тоже дом и плуг,  
И старики, и дети есть.

Иль опостыдел вам покой,  
И ваши сельские труды,  
И луг, и нива под горой —  
Пропашка, сев, снопы, плоды?

Это отношение всех народов всех времен к войнам и завоевателям. Отношение Давида Сасунского и оценка Ованеса Туманяна, который создаст еще «Шаха и разносчика», «Каплю меда», «Великана». Но Давид не был бы героем народного эпоса, если бы закончил свою нравственную проповедь только призывом к миру. Свободная и мирная жизнь — высшее, к чему стремится человек, но она не достается даром и завоеывается не молитвами, а борьбой.

Идите, люди, как пришли,  
В свой Мсыр родимый сей же час.  
Но если из своей земли  
Вы вновь подыметесь на нас, —

Лежи под жерновом Давид,  
Будь он в глубокой яме скрыт —  
Вас вновь меч-молния пронзит:  
Давид Сасунский вас сразит.

Свободной жизни достоин тот, кто борется за нее, — истина, выстраданная Туманяном. Его «Давид Сасунский» — народная эпопея, в которой выразился его поэтический дар, его характер, его вкус.

Туманяновский «Давид Сасунский» был не первым и не последним опытом обработки народного эпоса в нашей литературе, но он оказался самым ярким по мощи поэтического дыхания, по выразительности образов, по близости народному духу. Эта задача — сравнение с предшествующими обработками — уже выполнена с исчерпывающей полнотой<sup>1</sup>.

И когда думаешь о незаконченных черновиках Туманяна, его неосуществленных замыслах, ненаписанных прозаических страницах и драмах, о «Тысячеголосом соловье», более всего испытываешь сожаление о том, что поэт не смог обработать весь эпос «Давид Сасунский», не осуществил то, что мог сделать только художник такого масштаба и такого темперамента.

#### СКАЗАНИЕ О КРЕПОСТИ ТМУК

Многовековая армянская история породила сюжеты не только патриотического содержания, но и сюжеты, которые связаны с большим миром человеческих страстей. Туманян первый в армянской литературе своей поэмой «Взятие Тмкаберда» (1902) выразил совершенно новое эстетическое отношение к отечественной истории, отношение, которое в дальнейшем проявилось в творчестве Д. Варужана («Наложница»), а затем Л. Шанта (исторические драмы).

У Туманяна оно возникло из внутренней потребности, глубоко осознанной благодаря внешнему влиянию, которое можно определить шекспировским.

Во «Взятии Тмкаберда» — в отличие от «Стенаний» и «Ануш» и подобно «Ахтамару» и «Парване» — в центре внимания поэта не психологические переживания

<sup>1</sup> Э д. Дж р б а ш я н. Поэмы Туманяна. Ереван, 1964, стр. 342—350.

действующих лиц, а события. Разумеется, одно без другого невозможно, однако преобладание того или другого очевидно.

В 1901 году поэт слышал в Джавахке легенду, располагал он и вариантом той же легенды, напечатанной в сборнике Е. Лалаянца «Благоухание Джавахка» (1892). Какова услышанная поэтом легенда, мы не знаем, но та, что напечатана, составляет 10—12 прозаических строк, не содержит никаких исторических данных и не отличается исторической достоверностью. Здесь даже не упоминается Надир-шах. Обработывая легенду, поэт и не стремился к исторической достоверности, его заинтересовал нравственный смысл события. Дав имена — Надир-шах и Татул-ишхан — двум из действующих лиц, он вывел главную героиню поэмы безымянной. Поэт видел в ней образ женщины-предательницы вообще. Надир-шах тоже условный герой. Это обобщенный образ восточного владыки со всеми чертами, свойственными восточному тирану, а не тот Надир-Кули, атаман разбойников, который поступил на службу к иранскому шаху, затем сверг его и сам воссел на его место, захватил страны Ближнего Востока, а также Закавказье, дошел до Индии, используя при этом все средства предательства и вероломства, пока наконец не погиб от руки заговорщика Салей-бека. (Нашествие на Армению относится к 1733—1735 годам, когда он еще не провозгласил себя шахом, но был властелином Ирана.)

Изображенное в поэме событие не является исторически достоверным. Перед военной мощью Надир-шаха, конечно, не устояла бы никакая крепость армянского феодала, даже Тмук. Между тем здесь шах, потерпев поражение, вновь собирает войско, чтобы захватить крепость, сорок дней и сорок ночей ведет он безрезультатную битву и в конце концов терпит поражение от князя Татула. Было оно в действительности или не было (в данном случае это не имеет никакого значения), событие это в поэме открывает возможность яркого поэтического обобщения мира человеческих страстей и нравственного опыта народа. Не случайно поэт ведет повествование не от своего имени, а от имени «стран-

ствующего ашуга», который не скрывает «идейную тенденцию» своего слова.

Чудесен пролог, исполненный поэтической легкости и очарования.

Ашуг, устами которого говорит нравственная мудрость народа, его жизненный опыт, давно постиг, что смерть неизбежна, и не сокрушается по этому поводу.

Друзья! Мы в жизни гости все.  
Со дня рожденья — ночь.  
Вредем по суетной стезе,  
Спешим из мира прочь.

*(Перевод П. Антокольского)*

Эти строки Туманяна, как и многие другие, не вызывают у нас изумления только потому, что мы с детства знаем их. Строки эти удивительны не новизной (кто не знает этой истины), а изяществом выражения древней и вечной истины.

Мысль о бренности мира для ашуга — исходная, за которой следует нравственная заповедь:

Пройдет любовь, умрет краса.  
Всем тропам свой черед.  
Для смерти смертный родился,  
Но подвиг не умрет!

Ашуг в подтверждение провозглашенной им нравственной истины предлагает всем внимательно послушать его («...настройтесь песне в лад») и начинает повествование:

Собирает орды шах Надир,  
Слышен звон кривых мечей.  
Тучей Тымкаберд загородил,  
Что чернее всех ночей.

Тут гиперболы, свойственные народной словесности, — если уж вражеское войско, то обязательно бесчисленное, а вражеская осада подобна ночному мраку.

Народное мышление предписывает также, чтобы противники встретились лицом к лицу. Это так же неправ-

доподобно, как присутствие Надир-шаха в этом повествовании. Шах надменно грозит князю Татулу, князь спокоен и уверен. Рассказчик не скрывает своего отношения. Это усиливает, углубляет гиперболу, откровенная тенденция которой — славить любимого героя:

Вышел весь Иран и весь Туран.  
Звон мечей немилосерд.  
Бьет и бьет по крепости таран,  
Но не дрогнул Тымкаберд.

И, в победной радости клонясь,  
Возвращаясь в замок свой,  
Целовался утомленный князь  
С черноокою женой.

Здесь все сказочное — образы, сравнения, все средства выражения. Рассказчик не жалеет красок для восхваления Тымкаберда и его владельца.

Так же он относится и к княгине.

Клянусь душой,  
С такой женой  
Бойцом бы стал ашуг.  
И, не дрожа,  
Не взяв ножа,  
На шаха б встал ашуг.

Эти и следующие строки возбуждают такую веру в красоту и обаяние героини, что всякое описание становится излишним. Ни одна деталь не лишняя здесь, так как этот образ — центральный. В любви этой дочери Джавахка заключена тайна непобедимости героя.

...В ней ишхана Татула и мощь и душа.  
И от знойных, от розовых губ ошалев  
И пьянея любовью, встает он, круша,  
В гущу брани бросается он, будто лев.

Крепость Татула неприступна, пока нерушима верность княгини. Так говорят шаху, и он замышляет заговор.

Почему поэт ведет повествование не от своего лица, а от имени «странствующего ашуга»? Разумеется, не по-

тому, что в основе поэмы лежит народная легенда (ведь «Парвана» тоже легенда). Причина, по-видимому, в откровенно назидательном, нравоучительном характере повествования. Безошибочный художественный вкус подсказал поэту, что поучение это будет более естественно звучать в устах ашуга. В самом деле, ашуг может прервать повествование, чтобы напомнить совет великого поэта Востока:

Измлада мы помним реченья сии, —  
Так пел нам фарсид, соловей Фирдуси:  
«Герой, что угодно на свете снеси, —  
Не молись на жену,  
Не вверяйся вину!..»

Существующее века и проверенное веками изречение так прочно нашло свое место в «Тымкаберде», как будто Фирдоуси высказал свою мысль специально для этой поэмы.

Пока сражаются войска, ашуг-заговорщик проникает в крепость и поет княгине песню о любви шаха, о его мощи и несметных владениях.

«Слышит песню ашуга, не спит госпожа», и будоражат ее мысли тайно позор предательства и величие и слава владыки.

«Шах — повелитель всей земли,  
Могучи шаховы войска.  
Но, как и мы, душой он слаб  
И любит женщин молодых.  
Как диадема подошла б  
К тебе, владычица владык!»

Честолюбивая душа не устояла перед соблазном славы и величия. Для того чтобы достигнуть их, нужно открыть ворота крепости. Тщеславие, которое всегда жило в глубине души княгини, но не проявлялось, так как повода не было, сейчас пробудилось. Явился случай, и тщеславие, которое сокрушало и более неприступные крепости, чем Тмук, и более сильных героев, чем княгиня Джавахка, перевернуло некогда безмятежную душу героини.

Тщеславие алчно. Того, что она имеет, княгине мало,

в ее мечтах славное настоящее должно уступить место бесконечно более величественному будущему. Что такое крепость Тмук, родной Джавахк и его властелин перед могуществом и владениями шаха? От тщеславия до предательства только шаг. Драматичен он, когда совершается ценой внутренней борьбы.

Слышит песню ашуга, не спит госпожа  
Столько дней и ночей, столько дней и ночей.  
И молчит, и дрожит, и бледнеет, дрожа,  
И дремота бежит от прекрасных очей...

Поэт очерчивает внутреннюю борьбу героини, ее колебания и сомнения, но не показывает, как постепенно эта мутная страсть овладевает ее душой, не прослеживает ее путь к предательству. Верный своей поэтике, он кое-какие звенья в повествовании опускает в расчете на воображение читателя. Это тоже туманяновский прием конденсации, «генерализации» — то, что недосказано, дополняет в своем воображении читатель, который домысливает в направлении, подсказанном поэтом. С присущей всем его сказам закономерностью он и здесь пропускает именно то звено или звенья, в которых таится большой эмоциональный заряд. Отсутствие предполагаемых звеньев в изложении у Туманяна значит то же, что и проемы, арки в архитектурном строении. И как арка придает красоту строению, так и сюжетные паузы создают красоту сказа. Продолжая сравнение с архитектурой, скажем, что туманяновские сказы «не глухие стены». Они дышат легко и свободно, потому что у них есть и арки, и окна, и ризницы, и скульптурные украшения, соединенные в гармоничном соответствии и внутреннем созвучии. Поэт в применении всех средств и особенно «скульптурных украшений» строг и сдержан.

Победное ликование богатырей так же сильно, как они сами. «Тымкаберд» — красочное полотно, каждая характеристика, определение даются здесь в гиперболе. Если битва, то кровь течет, как Кура; если победитель высказывает свой восторг, то от голоса его дрожит крепость. Если сед князь пировать, вино должно литься потоком и в день обратиться ночь.

Там устроила пир госпожа. И пока  
Темнота на земле, там светло во всю ночь.  
Льются вина, как горная в пене река.  
Весь Джавахк на пиру и подвяться невмочь.

Поэт, который не углублялся в раздумья героини, связанные с ее предательством, очень зримо представляет ее поведение. Делая выбор между статикой и динамикой, Туманян безоговорочно отдает предпочтение последней. Образ, его внутренний мир, даже пейзаж у него всегда в динамике, в непрерывном движении. Поэт предоставил читателю предполагать, как княгиня Джавахка утвердилась в мысли о предательстве: он показывает лишь действие, осуществление предательства.

И обходит гостей, угощает своих,  
Наблюдает за пиршеством зорко она,  
Чтоб веселье росло, чтобы говор не стих,  
Чтобы пили глубокие чаши до дна.

Поступки выдают героиню более, чем ее слова. Что делает героиня и как делает — вот что важно. Вот княгиня устроила пир в честь новой победы мужа. Она центр и душа веселья. Вероятно, так бывало всегда, но, может быть, на этот раз она особенно гостеприимна и приветлива? И не будь Татул и его воины пьяны, может, они заметили бы, что сегодня хозяйка особенно любезна и особенно усердно потчует гостей вином? Но кому могло прийти в голову такое? Это замечает читатель и догадывается, в чем дело.

Так, притворной радостью и душевной открытостью замаскировать заговор, мнимым восторгом и чарующей улыбкой скрывать задуманное преступление может только коварная душа.

Веселье и песни звучат все сильнее, наполняют крепость голосами победителей. Поют богатыри Татула:

«Не сравнится нагорный орел с храбрецом,  
Шах пред ним растеряется, дрогнув лицом».

В этом веселье, конечно, не упоминается предостережение: «Не молись на жену, не зверяйся вину!», но оно повелительно оживает в сознании читателя. Вино

уже оказывает свое действие, но гостеприимная хозяйка все потчует и потчует гостей. Это сгущение красок нужно для того, чтобы показать, с какой последовательностью осуществляет героиня задуманное предательство, как опьянели утомленные боем витязи.

«Свидетель бог, твое вино  
Все выпито до дна,  
Мы до края полны давно,  
Мы пьяны допьяна!»

Пир наконец приходит к концу.

И стих чертог. И черен стал  
Зубцов немой венец.  
Ишхан с дружиною устал.  
Храпят. Храпят. Конец.

Не дремлют, не спят, а *мрафум* (что в буквальном переводе означает: крепко спят, дрыхнут). Удивительно смысловое богатство слова, употребляемого к месту. В нем выражена и бесконечная усталость бойцов, и львиная мощь, которая проявляется в их богатырском сне. Такой же силой обладает последнее слово следующей строфы — *отягчает*. Ужасный сон видит князь Татул:

Что не с милой женой, как бывало, лежит,  
Что *вдавчилась* драконья глава в его грудь.

В дословном переводе:

Вместо головы жены любимой  
Голова змея его грудь *отягчает*.

Не *приникла*, а *отягчает*. Это предзнаменование несчастья.

А вот и сама беда.

Стряхните сон! Всмотритесь в ночь!  
Встань за бойцов боец!  
Чья это тень метнулась прочь,  
Измучена наконец?

В этой главе (IX), за этим четверостишием следуют

еще четыре. В них есть свой драматизм — каждая новая строфа тревожнее предшествующей, что создает впечатляющее чувство катастрофы.

Иль то отчаявшийся враг,  
Победой не кичась,  
Предательски глядит во мрак  
В ночной могильный час!

Подозрение усиливается, догадка подтверждается, и звучит сигнал тревоги.

Сомкнись, дружинники, в цепи!  
Здесь бродит человек!  
Эй, стража львиная, не спи!  
Ты все проспишь навек!

Следующая строфа достигает новой, более высокой степени напряжения и одновременно полностью раскрывает существо происходящего:

Вас опоила госпожа,  
Чтоб дверь открыть врагам!..

Пятая и следующая строфы — уже бранный клич:

Встань! Там измена! Напролом!  
В бой! На коней! Вперед!  
И лязгает железный лом  
В тугой затвор ворот.

Напряжение ритма достигает высшего предела, беспокойство превращается сперва в тревогу. На этой высшей точке напряжения уверенный в силе инерции поэт обрывает развитие событий. Мощная точка опоры для очередной паузы. Эмоциональное напряжение так сильно, что дает представление о бое и трагических последствиях его, бой и не описывается. Поэт не захотел ни обеднять это изображение, ни сдерживать волнение следующих за сюжетной паузой строк.

Ясный день открывает большие глаза,  
И опять он глядится на мир, на Джавахк.  
И над крепостью отбушевала гроза, —  
Все в развалинах, в дымных густых кружевах.

Упоенные славой побед и вином,  
Крепко спят, сладко спят и войска и ишхан  
Беспобудным, навек обнимающим сном,  
Не узнав об измене, не чувствуя ран.

Действие завершилось, заключительная картина — крепость, ставшая добычей врага. То, что произошло и как произошло, оказалось за пределами повествования. Паника и переполох, и вдруг грустное затишье в разгромленной крепости.

За динамической картиной следует статичная, и это ритмически подчеркнутое противопоставление движения и покоя, в свою очередь, углубляет трагичность происшедшего и подготавливает финал.

Перед шахом, пред сумрачным взором его,  
Пир вчерашний, и чаши, и снесь на столах...  
Сиротеющий трон. Все черно и мертво.  
Кончен пир. И о бренности думает шах.

Кто-кто, а уж шах знает цену взятия Тымкаберда. Победа, купленная предательством, не имеет нравственной ценности и не доставляет радости опустошенной душе восточного владыки. Каждый человек судит о жизни, исходя из собственной психологии и собственного жизненного опыта. Ему, привыкшему к предательствам и изменам, мир представляется в самом черном свете.

Все пройдет. Все изменит. Все тщетно, как дым.  
Так же верь ничему, не зверяйся душой  
Ни счастливым часам, ни удачам своим,  
Даже чаше, что подана милой женой!

Так судит о людях и мире шах, видя в падении Джавахкской крепости подтверждение своим мрачным взглядам. Игра окончена, и маска уже не нужна.

Совесть не мучает его, смущает другое — мысль о непрочности собственной власти, собственного бытия. Вот почему, прежде чем предать смерти красавицу изменницу, он хочет увидеть ее и спросить, что побудило ее стать соучастницей в его коварной игре. Что привело к предательству хозяйку неприступной крепости, счастливую своим княжеским положением и богатырем

мужем? Разумеется, ему знакомо не знающее предела честолюбие, но слишком чудовищно предательство, слишком велика пропасть между положением некогда гордой княгини и униженной пленницы, чтобы удержаться от горького вопроса:

И горчайшее слово он молвит: «Скажи,  
Госпожа Тымкаберда! Бледна ты, как мел,  
Черноокая женщина, полная джи!  
Разве не был твой муж и прекрасен и смел?»

Немного времени понадобилось прежней владелице замка, чтобы понять, что она потеряла благодаря своему предательству. В ней говорит теперь другая страсть. Критики отмечали, что в этом месте повествования, как и там, где княгиня приходит к мысли о предательстве, ее раздумья неведомы нам. Неужели они хотели бы видеть в этих узловых моментах действия монологи? Поэт предоставил читателю вообразить, что переживает героиня, как раскаяние и разочарование мучают ее и как неожиданно пробуждается в ней чувство собственного достоинства, победившее неумемное тщеславие. Теперь ее переполняют ненависть к врагу и презрение к себе. Она знает, что ее ждет смерть, что ничем теперь не смыть позора совершенного ею, и хочет хотя бы умереть с честью.

«Он прекрасней тебя, и смелей, и честней  
Всех на свете, мой мертвый владыка и муж!  
Он предательством женским не брал крепостей!  
Никогда он обманныком не был к тому ж!»

Во всяком случае, это не тот ответ, которого ждал шах от своей беззащитной жертвы. Шах не терпит никакого умаления своего величия, никакого упоминания о собственном коварстве.

...Содрогаясь всем телом, как бешеный зверь,  
Шах поднялся и крикнул: «Позвать палача!»

Многие погибли в крепости, но ничья смерть не была такой позорной, как гибель ее владычицы, — ее бросают в пропасть.

Дрались волчица и лиса,  
В ущелье труп грызя,  
Стервятник с тучи сорвался,  
Ей выклевал глаза.

Бесславный конец бесславной жизни.

Ашугу остается сказать свое слово о происшедшем. Ведь он рассказал эту историю для того, чтобы высказать свое отношение к жизни: «Ушла из мира красавица бсз следа...», «Ушел мощный владыка...», «Ушел Татул непобедимый» — большой эмоциональный заряд аккумуляруется в этом слове *ушел*, заряд, который связывает этим словом-символом судьбы ушедших героев с живущими ныне людьми.

Друзья! Мы в жизни гости все.  
Со дня рожденья — ночь.  
Бредем по суетной стезе,  
Снесим из мира прочь.

Но нас дела переживут,  
Худой ли, злой молвой.  
Блажен, кто безупречно тут  
Весь путь проходит свой!

В мысли этой, пусть и не новой, выражена глубокая истина, выражена в стихах, которые звучат непосредственно, печально и афористично. Величие Туманяна не в открытии вечных истин, а в глубоко человеческом и поэтически совершенном их выражении.

Корни этого совершенства — в народной словесности и в творчестве предшествующих поэтов.

Поэма — удивительно органичное сплетение изысканного литературного языка и народной речи. Одна языковая стихия — это голос самого поэта, другая — рассказчика, ведущего повествование. Они — поэт и ашуг — сменяют друг друга в ходе повествования. Так что присутствие ашуга — чистая условность, художественное оправдание нравоучительно-назидательной тенденции народной стилистики.

Мысль о том, чтобы вывести ашуга в роли рассказчика, подсказал Туманяну эпос Рафаала Патканяна «Кероглы». В литературоведении справедливо отмечалась общность речи этих двух ашугов. Но очевиден и каче-

часть третья



**ДАЛЬ**





Хроника жизни Туманяна свидетельствует: после необыкновенного подъема в начале нового века следует творческая пауза, которая, однако, не должна удивлять, если иметь в виду два обстоятельства: во-первых, подъем истощил в какой-то мере творческие ресурсы поэта и нужно было время для новых замыслов; во-вторых, в эпоху революции 1905 года и армяно-тюркских столкновений поэт целиком отдался делу установления мира между этими двумя народами.

В 1904—1906 годах созданы только «Братец-барашек», «Лиса» и разные переводы.

Начиная с 1907 года как из рога изобилия посыпались детские стихотворения и сказки. Это счастливое время в жизни Туманяна, которое он с тоской вспоминал несколько лет спустя<sup>1</sup>. Правда, «абастуманская осень» осталась неповторимой<sup>2</sup>, но и после нее — в 1908-м и в последующие несколько лет длилась

<sup>1</sup> «Вот это было время! В 1907 г. в очень короткий срок я исследовал около 600 сказок, а сколько сказок я написал!.. Как я работал!..» (Н. Туманян. Последние беседы Туманяна. «Советская литература», 1938, № 3—4).

<sup>2</sup> Об этой осени поэт писал в 1909 году в одном из писем: «Сколько воспоминаний и незабываемых мгновений связано с милыми, уютными, мирными уголками Абастумава. Здесь я много мечтал и написал несколько своих удачных вещей. Тут я обработал «Акуш», тут я написал «Парвану» и др. вещи — да, еще «Взятие Тмкаберда».

ственный взлет, совершенный Туманяном. Обращаясь к тому же слогу, к той же фразеологии, к тому же приему повторения определенных слов, Туманян использует другой ритм, другие интонации и несоизмеримо меньшими средствами достигает большей художественной выразительности, нового эстетического качества. Истоки совершенства, достигнутого Туманяном, — в поэзии предшественников, как вообще истоки всего его творчества — в национальной культуре прошлого.

В первые годы нового века Туманян создал произведения, которые, как сказал Аветик Исаакян, «составляют бессмертную славу нашей письменности и блистательную вершину, выше которой мы никогда не взлетали».

часть третья



**ДАЛЬ**

творческая пора. Волна вдохновения, нахлынувшая на него в 1907 году, влекла его за собой вплоть до 1914 года. Это бурное течение творческой жизни не смогли нарушить даже такие тяжелые обстоятельства, как аресты и тюремное заключение. Ни арест 1909 года (в Метехской тюрьме написаны «Спуск с перевала» и «Капля меда»), ни вторичное заключение в 1911 году и судебный процесс в Петербурге в 1912 году. К этим годам относится ряд первоклассных статей Туманяна, сказка «Храбрый Назар», легенда «Голубиный скит».

Первая мировая война и великие бедствия, которые она принесла Армении, в корне изменили и жизнь, и творчество Туманяна. Все отошло на задний план, и поэт выступил как патриот и политический деятель (публицистика и поэтический сборник «С родиной»).

Война еще не закончилась, как в 1917 году произошла Февральская, а затем Октябрьская революции. В Закавказье наступило еще более сложное и запутанное время, пока наконец и здесь не утвердилась советская власть. Туманян, который, как всегда, был «с родиной», продолжал свою деятельность, но мысль его была занята поэтическим осмыслением бытия, и он вел беседы со звездами, с бесконечностью. Этими раздумьями — «Прощальным взглядом Сириуса» (1922, июнь) — поэт прощался с искусством и жизнью.

## ПРИРОДА, ЧЕЛОВЕК, МИР

Писателей, которые сопровождают человека с его первых детских шагов до глубокой старости, оставаясь при этом для него мудрым и близким другом, немного.

Среди этих немногих — Ованес Туманян.

Каждый возраст имеет своего Туманяна.

Мы знакомимся с Туманяном в раннем возрасте, но его мудрость и мастерство постигаем всю последующую нашу жизнь. Можно вспомнить, в каком возрасте мы познакомились с Дуряном, Теряном или Исаакяном, но вряд ли это можно сделать, когда речь идет о Туманяне, потому что знакомство с ним относится к такому раннему возрасту, когда человек едва помнит себя.

Знакомство начинается с удивления. Поэт с улыбкой рассказывает ребенку удивительные вещи о природе и людях, раскрывает перед ним какой-то волшебный мир, полный восторга и очарования, раскрывает не только перед ребенком, но и перед собой. Он не надевает на себя маску ради того, чтобы изобразить перед детьми изумление, а в самом деле испытывает неподдельное изумление и восторг перед миром. Поэтому без тех «удивительных вещей», о которых рассказал Туманян детям, будет неполным наше представление об отношении поэта к природе, человеку, миру.

В связи с этим возникает вопрос: какие произведения Туманяна являются детскими? Разумеется, легко определить, что четверостишия не адресованы детям, как «Маленький земледелец» — взрослым. Но чем более мы удаляемся от этих крайних полюсов к сердцевине творчества, тем более усложняется вопрос, и получается, что в творчестве Туманяна провести такую разграничительную линию, к счастью, совершенно невозможно.

Возможно ли и нужно ли в самом деле выяснять, для какого возраста предназначены «Гикор», «Орел и дуб», «Ахмат», «Шах и разносчик», «Капля меда», «Храбрый Назар», «Великан», «Аист», «Охотник-врун», «Иллюзия», «Сверчок»?.. И невозможно и не нужно. В этих произведениях то же мастерство, тот же взгляд на мир, те же общественные и нравственные мерила, и поэтому невозможно отделить «детские» произведения от «взрослых». Вероятно, этим и объясняется то обстоятельство, что Туманян, сочинявший детские произведения, не стал «детским писателем», как не стал «деревенским», хотя писал преимущественно о жизни деревни.

Сочинял Туманян также и специально для детей. На этом поприще особенно усердно он работал в период с 1907 по 1914 год. Вопрос о том, почему так получилось, немаловажен, тем более что причин тут несколько.

Прежде всего вспомним, что еще с юношеских лет у поэта было пристрастие к детям, — после легенды «Пес и кот» и «Злосчастных купцов» (1886) он написал легенду «Солнце и Луна» (1887), которую Г. Агаян опубликовал в журнале «Родник» (1890). Это было первое

произведение Туманяна, которое увидело свет. В 90-е годы он сотрудничал в детских журналах «Родник» и «Тараз», хотя и не так часто и усердно, как с 1907 года в «Колосьях».

Любовь к природе, к народным преданиям, где часто действуют животные, к своим детским впечатлениям, где родились многие образы его героев-детей, щедрая фантазия, а также ясный и прозрачный слог — все это создавало достаточно прочную основу для связи поэта с детским миром.

Если к этому добавить любовь к детям и постоянное общение с ними — тут достаточно было собственной семьи, а в 1907 году у Туманяна уже десять детей, — то станет понятно, почему так естественно было обращение поэта к произведениям для детей.

Сказки, легенды, собственные и переводные стихотворения — это была программная работа, та самая, которую завещали его предшественники — Абовян, Патканян, Агаян.

Туманян воспринял и продолжил их художественные традиции, шел по пути, проложенному ими.

Почему была прервана эта работа, объясняет нам само время — 1914 год, первая мировая война. А начало этой деятельности относится к 1907 году, когда Туманян, совместно с Левонем Шантом и Степаном Лицианом, создает учебник «Светоч», а также завязывает прочные связи с основанным Ст. Лицианом детским журналом «Колосья».

«Светоч», который тщательно обрабатывался и шлифовался, переиздавался в течение нескольких лет. Это был первоклассный школьный учебник, сыгравший большую роль в просвещении народа. Такую же роль играл ежемесячник «Колосья».

Работу, связанную со «Светочем» и «Колосьями», Туманян считал служением общенациональному делу — осуществлением высокой миссии просвещения и воспитания народа, так же как в 1908 году составление, совместно с Г. Агаяном и В. Папазяном, школьной хрестоматии «Армянские писатели», как создание детских игр, обогащающих сведениями об отечестве, как организация товарищества кавказских армянских писателей,

как тысячи других дел, которыми была заполнена эта большая жизнь.

В армянском фольклоре и литературе других народов мира он ищет и находит то, что считает важным, нужным обработать, перевести, преподнести детям. Он так тщательно и с таким безошибочным вкусом отбирает материал для «Светоча», что книга становится одновременно и учебником и увлекательным чтением. «Создавая «Светоч», мы очень широко пользовались материалами народной словесности... И черпали не только из своих, но и из чужих источников — русского, французского, немецкого, польского, но особенно английского и американского, однако приноравливая их к нашей самобытности и нашему образу мышления» (IV, 100).

Он не довольствовался находящимся под рукой фольклорным материалом, заводил «собственных корреспондентов» в провинциях, чтобы они присылали ему все, что знают и что слышали<sup>1</sup>.

Одновременно Туманян изучает труды естествоиспытателей, чтобы быть точным в описании жизни природы. Серьезно и основательно подходил поэт к своему заветному делу — воспитанию и просвещению народа. Поэт в разных формах (обработка, перевод, переложение) приобщал армянских детей ко всему тому, что давало им знания и эстетическую радость — одно без другого в его глазах не имело цены.

Туманян говорил с детьми о красоте и чарах природы. И как ясно и просто говорил!

Эй, зеленый брат!  
Эй, знакомый брат!

В этом зове восторг, который действительно переживает человек при общении с природой. И никакое мастерство не способно заменить его, как невозможно заменить истинное чувство притворством, даже самым искусным.

<sup>1</sup> На последней странице публикации «Гикора» 1909 года помещено такое объявление: «Автор просит тех, кому известны наши народные сказки, содействовать записать их, как они есть, не изменяя язык и содержание... указать свой адрес и где слышали сказку и выслать: Тифлис, Вознесенск. ул., 18. Ов. Туманяну».

Поэт передает детям свою страстную привязанность к природе, дарит им всю полноту своих ощущений природы. Они исполнены глубиной и величием, поскольку в них отразилась личность великого поэта. Потому-то стихи эти пробуждают нечто большее, чем просто любовь к природе, — трепетное ощущение зримого мира, ибо то, что изображает поэт, живет, дышит, движется по тем вечным законам жизни, которым подчиняется все его творчество.

Если это весна («Май — зеленый брат», 1908), то должны быть «журчащий ручей», «звонкие песни», «блеянье овец». Если картина осени («Конец осени», 1908), воды должны рокотать и роптать.

Если рассвет («На рассвете», 1907), все должно пробуждаться:

«Кукареку!» —  
Петух проснулся на шесте.  
«Чик-чик, чирик!» —  
Запела птичка в темноте.

«Кукареку!» —  
С рассветом вновь поет петух.  
«Но-но, но-но!» —  
Погнал овец в луга пастух.

«Кукареку!» —  
При солнце в третий раз поет.  
«Ох-ох, ох-ох!» —  
С постели бабушка встает.

*(Перевод Л. Горнунга)*

Сколько голосов и движения в двенадцати строках, каждая строка — действие. Родная картина деревенской жизни — крики петухов, пастух, угоняющий стадо, аханье заспавшейся крестьянки. И все это освещено улыбкой, придающей покоряющую привлекательность и тем строкам, которые поэт взял из фольклора и которые прозвучали у него как слава жизни и природе.

«Ваш-виш, ваш-виш!»  
Где же вы, где?  
В росах трава,  
Розы, листва,

Шатер в горах,  
Свирель в устах.  
(Перевод Л. Горкунга)

Легко и свободно льются строки из-под пера поэта,  
вызывая улыбку не только у маленького читателя. Мо-  
жет ли быть иначе, когда читаешь:

Тучу к утесу  
Ветер принес.  
Туча жалеет  
Седой утес,  
Шепчет утесу:  
«Слушай, дед,  
Дней твоих лучших  
Нет как нет.  
Близко зима,  
Холод и тьма».  
Так и сбылось:  
Старый утес  
Накинул покров  
Из белых снегов.

(Перевод Л. Горкунга)

Когда маленький землепашец, очень трудолюбивый  
и старательный, уверяет, что с наступлением весны

В плуг журавля я запрягал,  
Гусей помощниками брал,  
Пахать воробушка позвал,  
А куропатке вожжи дал.  
Так поде я свое вспахал,  
Ячень, пшеницу раскидал.

(Перевод Л. Горкунга)

Когда рыжая лиса бродит голодная вокруг деревни:

На стог соломы села, и, слегка  
Хвостом вильнув, она издалика  
Так ласково глядит на петушка..  
Лиса ловка, и хвост у ней пушистый.

(Перевод Л. Маляцева)

Даже чисто анималистические рассказы Туманяна —  
«Волк», «Воробушек», «Мать», «Собака» — таят в себе  
нечто большее, чем данные зоологии: «...меня очень

интересует жизнь животных и растений — я смотрю на них уже как на людей — живые и безыскусные существа. И как хорошо, что это так» (V, 322).

«Чрр... чррр...

Слышали ли вы это заунывное стрекотание, которое, смешиваясь с благоуханием цветов и свежестью зелени, течет над весенними полями?»

Так начинается рассказ, настраивая читателя на поэтический лад. Это глубокое и тонкое ощущение природы, тоска человека, который спустя много лет, в тяжкий 1916 год, скажет:

Сверчки родной страны, кто будет слушать  
И восхищаться вами кроме нас?

Как ни эмоционально и лирично отступление, поэт не упускает из виду свою задачу: тема рассказа — сверчок. Безупречный вкус помогает поэту удержать равновесие. И вы узнаете столько о сверчке, сколько не могло бы представить самое пылкое воображение — как обращались со сверчком древние греки, как он, сверчок, «поет» — голос то издали доносится, то слышится вблизи, как строит свое гнездо, как живет и заводит потомство. И здесь вроде ненароком возникают такие юмористические строки: «Так же, как и все артисты, сверчок презирает толпу и любит одиночество. Он живет один в своем красивом доме и очень ленив, как и все певцы». Это шутка, но только ли шутка?

Затем снова идут анималистические подробности. Но вот мы встречаемся со знакомыми мыслями поэта, вновь задумавшегося над смыслом жизни: «Таков закон природы. Родился, жил и умер, оставив после себя потомство...» Это потомство следующей весной начнет новую жизнь, «...и снова под тем же радушным синим небом, в заново цветущих полях весело и шумно продолжается та же жизнь и та же песня — чрр... чрр.

Как будто ничего не изменилось».

Таков порядок мироздания, закон вечного обновления природы.

Читатель этого «рассказа натуралиста» и других историй и не подозревает, какой научный и фактический материал накопил писатель, чтобы сочинить это.

Кому придет в голову, что поэт, прежде чем написать очерк «Собака», прочел около 33 названий научных и художественных книг о животных, в частности о собаках, собрал из сборников словесности и устных источников характерные слова, выражения, обороты речи, сведения о породах и повадках собак. Все это бесследно растворилось в произведении, где познавательное выступает в единстве с эстетическим, а любовь к природе и ее очарование проникнуты идеей бесконечности жизни. Вспомним «Волка», самое развернутое из прозаических произведений Туманяна (первая публикация была в 1913 году в «Колосьях»). Рассказ начинается так:

«Глубокой осенью вечер настиг меня в одной из лорийских деревень в горах, и я попал в гости к дяде Андриасу, старому и бывалому пастуху.

В горах есть обычай: если к кому-нибудь пришел гость, его собираются проводить все соседи. Расспрашивают обо всем, что делается на свете, обмениваются впечатлениями. Так и на этот раз крестьяне собрались у дяди Андриаса.

Хозяин разжег в камине большой огонь, а мы удобно устроились на широких и удобных тахтах и завели было разговор, но в это время деревенские собаки начали беспокойно лаять.

— Волк!.. — хором воскликнули крестьяне».

Поднимается суматоха, крестьяне бросаются в погоню за волком и спустя некоторое время возвращаются. Разговор заходит о волках. Начинают вспоминать разные истории, одна другой удивительнее, порой юмористические, иногда грустные. И не замечаешь, как постепенно узнаешь, что за зверь волк, какие у него повадки, как он похищает животных, как нагоняет страх на пастухов, почему волки собираются в стаи, чего они боятся. Эту познавательную нацеленность не замечаешь, потому что все, что говорится, очень естественно, привычно для тех, кто рассказывает. Тем более что истории эти ведутся на языке, обильно сдобренном лорийским наречием (из всех произведений Туманяна здесь и еще, пожалуй, в рассказе «Охота на медведя» наиболее широко использован диалект).

Рассказ построен так естественно, так достоверно, как будто на самом деле все именно так и было — однажды в осенний долгий вечер Туманян услышал все эти истории. Эта импровизационная легкость, видимость экспромта — иллюзия, скрывающая колоссальный предварительный труд. Филологи по бумагам Туманяна установили, что поэт для рассказа «Волк» собрал десятки страниц свидетельств, цитат, выписок из письменных и устных источников, использовал целый список литературы, где можно найти многочисленные книги европейских и русских зоологов и армянских историографов — начиная с Туснеля и Брема, Лазаревского и Лонга и кончая дьяконом Захарием и историком Аракемом.

Это редкое и потому особенно ценное свойство искусства называют «преодоленный труд». У Туманяна оно проявилось и в его сказках для детей. Объемом всего в две-три страницы, эти произведения требовали огромной предварительной работы. «Лиса», «Козленок», «Воробушек», которые воспринимаются так легко и свободно, — результат большого труда.

Немалую роль играла здесь и та широта взгляда, которая была присуща Туманяну. Сказки тоже несут в себе следы воздействия традиций не только армянской литературы, но и других литератур.

Для маленькой сказки «Воробушек» ему недостаточны оказались варианты, помещенные в ежемесячнике «Школа», в книге Г. Тер-Александряна «Интеллектуальная жизнь тифлисцев», в «Армянских народных сказках» Т. Навасардяна. Туманяна интересовали также украинские и русские варианты этой сказки. Для сказки «Царь Чахчах» вместе с вариантами Т. Навасардяна он изучал татарский, имеретинский, русский, французский, аварский, чеченский варианты. Еще более внушительное число составляют источники сказок «Райский цветок» — двадцать один подлинник и сверх того целый ряд научных трудов относительно мифологии древних народов. И в «Храбром Назаре» наряду с армянскими вариантами используются германские, русские и др. То же самое и в других сказках и баснях.

Туманян не брался за перо, пока не изучит все до дна, пока ему остаются неизвестными какие-то вариан-

ты — вдруг именно в них-то и есть яркие детали, краски. А ведь когда-то ему достаточно было единственного варианта, чтобы создать новое произведение. «Пес и кот», «Капля меда» и др. созданы на основе одного источника!

И тем не менее нашлись критики, которые сочли возможным публично (и не один раз) осуждать поэта за недобросовестность и обвинять его в том, что он якобы зарабатывает славу за счет народной словесности.

Даже всегда снисходительно относившийся к несправедливым упрекам Туманян на этот раз не выдержал. Кипя от негодования, он бросил автору статьи «Великие писатели — плагиаторы» гневные слова: «...остановитесь, обуздывающие литературные величины, необузданные ничтожества. Встаньте перед нами и слушайте. Вот так. Я узнаю вас. Вы — это не один, не какой-то Р. Драмбян. Вас много. Вы — тип. Вы — та мелкая, темная, желчная душа, тот вечный безымянный прокурор, который везде, где ни появится, судит о любом деле и деятеле только понаслышке, ничего не зная о нем и ничего не стыдясь» (1909, IV, 95).

Поэт был, как никогда, суров и беспощаден, ибо имел дело не со случайным невеждой, а с заведомым недоброжелательством критиков, которое многие годы отравляло его жизнь и работу. «Вы так невежественны, что не понимаете, что сказки сочиняют не писатели, а народ, писатели их пересказывают», — пишет Туманян и приводит многочисленные примеры, неопровержимо доказывающие мысль, которая была вовсе не нова для каждого сколько-нибудь сведущего человека. Но невежество не умеет молчать, норочит вновь вылезти вперед и преподать поэту уроки такого уровня: «...обрабатывающие народный материал должны выбрать из существующих вариантов только один-единственный — подлинно и чисто народный»<sup>1</sup>. Поэт не ответил. Но дело этим не кончилось.

В 1913 году Туманяну приходится снова защищать свою работу. Если для Р. Драмбяна поводом была сказка «Воробушек», то для С. Г. поводом явился «Братец-барашек»<sup>2</sup>. Туманян снова объясняет, что его сказка —

<sup>1</sup> «Мшак», 1909, № 187.

<sup>2</sup> «Овит» («Долина»), 1913, № 22.

не перевод, не списывание, не плагиат, а обработка фольклорного материала, опирающаяся на изучение многочисленных источников. И заканчивает гневными словами: «...знайте и всегда помните о том, что, если бог и дал вам рот, то вовсе не для того, чтобы так бессмысленно и неприлично разевать его, говорить вещи, недоступные вашему разумению, и критиковать писателей, а для того, чтобы хлеб есть» (IV, 255). Ответ может показаться грубым несведущему читателю, но поэт знал, с кем имел дело: обвиняющий его в «литературном разбое» не замедлил выступить в том же журнале с ответом, еще более разнузданным, чем статья «Известный поэт или безвестный плагиатор».

Но и этим дело не кончилось.

Снова появляется Драмбян на страницах того же «Мшака»: «Я обвинял и обвиняю О. Туманяна, как плагиатора...», «...я утверждаю публично, что он действительно ничего не сделал, кроме крохотных частичных языковых изменений»<sup>1</sup>. Это вынудило поэта написать статью («Армянский драмбязизм и я», 1913), которую история армянской литературы должна хранить, как памятник печальной славы своих недалеких хулителей.

Теперь, много лет спустя, эти блестящие полемические статьи Туманяна интересуют нас не тем, как поэт опроверг наветы своих противников. Гораздо важнее, что он сказал о своих истоках, как понимал и оценивал свою работу: «...хочу показать, что я еще больший преступник, еще больший плагиатор, чем они думают. Я и легенды свои взял у народа, и все сказки и рассказы взял у народа и всегда стремился и стремлюсь быть как можно ближе к народной словесности. Я поступал так же, когда создавал «Давида Сасунского» и «Тымкаберд» и «Ануш» и другие; и во всех остальных случаях, когда хотел, я использовал народный материал и часто именно, как они говорят, «дословно».

Приходится только поражаться, что находились люди, которые угрожали Туманяну судом истории, вызывая его удивление: «Это я должен бояться истории?» (IV, 243).

<sup>1</sup> «Мшак», 10 октября 1913 г.

Что хотел сказать Туманян своей «Лисой» и «Аистом», своими написанными, переведенными, переложенными сказками, легендами, притчами? Он говорит о вечной борьбе добра и зла, о правде и несправедливости, о таинстве и радости бытия. Но ведь все это было в оригиналах. В чем же тогда заслуга Туманяна? В том, что умудрились не заметить безымянные критики, — темы и мысли, взятые из фольклора, под его пером приобрели несомненную эстетическую ценность. Поэт хочет, чтобы дети увидели мир светлым и прекрасным, чтобы воспринимали жизнь как радость. Есть заботы и огорчения в этом мире, но и они не властны омрачить радость бытия. Украд у старухи молоко, лиса лишается хвоста, но в конце концов получает свой хвост обратно. Рассказ о том, каким образом лиса получает свой хвост, и составляет сюжет сказки. Старуха отдаст хвост только в том случае, если лиса вернет ей молоко; а для этого лиса должна дать зерно курице, чтобы та дала яйцо, которое она должна обменять у коробейника на бусы; а бусы нужно дать девушке, чтобы получить у нее кувшин; кувшин же дать ручейку, чтобы получить воды; водой надо напоить поле, которое даст взамен траву; травой же накормить корову, которая даст за это молока; молоко отдать старухе, чтобы вернула она лисе хвост, а не то подружки при встрече засмеют лису: «Где ты, бесхвостая, пропадала?» Связь здесь не такая уж наивная — благодаря этой цепи обменов ребенок, сам не замечая того, познает жизнь и вместе с этими знаниями усваивает представление о мире, как взаимосвязанном целом, где каждый помогает, поддерживает другого и все живут друг для друга. Таков конечный смысл сказки, написанной к тому же звонким, чистым, пленительным языком. Сказки Туманяна — образцы выразительных возможностей армянского языка.

Находчивость и изобретательность героев сказок не знает границ — им удается все, что они ни задумают. Вот задумал воробей и стал играть на сазе («Воробушек», 1907).

Вот задумала лиса сделать мельника царем и сделала-таки («Царь Чахчах», 1907). Великое дело подстроить так, чтобы царь принял мельника за несметно бога-

того царевича из другой страны и выдал за него замуж свою дочь. Правда, молодой зять растерялся во дворце и вызвал сомнение у царя — «почему он, как невидаль какую, оглядывает все вокруг?» Но лиса нашлась и здесь: мол, «оглядывает и оценивает, что стоит все это по сравнению с его собственными владениями».

Так лиса обделывает все дела и даже Шах-Мара заставила прятаться от страха в стоге сена. Молодожены и кума-лиса поселяются во дворце Шах-Мара. «А испуганный Шах-Мар и по сей день, говорят, спасается бегством» («Царь Чахчах», 1907).

Можно отметить одну закономерность: в произведениях, обращенных к совсем маленькому читателю, злые силы или вовсе отсутствуют («Воробушек», «Лиса»), или легко побеждаются («Козленок», «Братец-барашек», «Говорящая рыба»). В произведениях, предназначенных для более старшего возраста, зло приобретает большую силу, но побеждается и здесь неминуемо и безоговорочно («Конец зла», «Безрукая девушка»). Читателю взрослому Туманян представляет зло и добро, свет и тени совсем в ином соотношении. В сказках же он как будто мстит злу за то, что не может одолеть его в других произведениях.

Ребенок встречает мир улыбкой, в ней выражаются его первые соприкосновения с действительностью. Он легко верит, что зло обязательно будет наказано. И сказки и легенды Туманяна — написанные, переведенные и переложенные им — рассказывают о победе над злом. Название «Конец зла» может служить заглавием для них всех. Поэт хотел, чтобы ничто не омрачало восторженный взгляд ребенка, обращенный в мир, и чтобы он верил, что если и есть в жизни злые силы, то они обязательно будут побеждены. Приходит конец страданиям сирот — брата и сестры:

Уж не грустят  
Сестра и брат,  
Ии — трон до окончанья дней,  
И снова мир,  
И жизнь, как пир,  
А зло на озерном дне.

(«Братец-барашек». Перевод В. Звягинцевой)

Как ни преследует злой Лис глупую Кукушку, но и ему приходит конец:

«Да, сударь Лис, ты злой хитрец,  
Но должен быть и злу конец.  
Таков закон. Судьба мудра...»  
(«Конец зла». Перевод В. Звягинцевой)

Так говорит Ворона попавшему в ловушку Лису — в этих словах выражена ведущая идея всех сказок. Таков закон: зло должно быть наказано, добро — вознаграждено, и в мире снова должна установиться гармония. Когда чудовище приходит к бедняку, чтобы исполнить страшную угрозу, незнакомец, появившийся незадолго перед этим в доме бедняка, прогоняет его. Кто этот незнакомец? Та самая говорящая рыба, которую когда-то спас бедняк. «Сотворив добро, хоть в воду его кинь — оно не пропадет», — говорит незнакомец.

С 1908 по 1915 год Туманян перевел множество сказок: индийские («Золотой город», «Женщина, спустившая со звезды»), японские («Воробушек с отрезанным языком», «Маленький рыбак»), арабскую («Бесценный камень»), итальянскую («Дочь людоеда и таинственный мастер»), русские («Василиса Прекрасная», «Красный цветок»), ирландскую («Кошелек волшебника»), немецкие («Невидимое царство», семь сказок братьев Гримм). Все они объединяются единством идеи, общностью морали: как бы ни свирепствовало зло, как бы ни нарушало гармонию мира, все равно оно будет побеждено, потому что против него действует высший закон жизни — его побеждают добро и великодушие, благородство и красота.

Это идейное единство, соединяющее сказки разных времен и разных народов, производит такое впечатление, как будто все они появились из одного источника. Здесь важно отметить, что Туманян очень придирчиво и тщательно отбирал сказки для перевода. По поводу переводов сказок братьев Гримм он сделал оговорку: «Я не буду переводить все. Я переведу только те сказки, которые нравятся мне или которые я считаю важными».

Отобранное поэтом должно отвечать его вкусу, эстетическим требованиям и восприятию мира. Поэтому пе-

реведенное или переложенное им мы воспринимаем и как оригинал автора, и как выражение мыслей Туманяна.

Чего бы ни касалось его перо, все превращалось в явление туманяновского искусства, а значит, и отечественного искусства, как, скажем, вольный перевод Лермонзовым стихотворения Гейне («На севере диком стоит одиноко») стал явлением русской литературы. Так же пушкинские «Зимний вечер» и «Утопленник» в переводах Туманяна стали явлениями армянской литературы.

Немногие знают, что с детства знакомые «Жалобы котенка», «Ручка», «Первый снег», «Школа жука», «Самый лучший дом» — переводы и переложения из других литератур, настолько они близки по духу и звучанию армянскому читателю.

Сколько народных песен и легенд остались забытыми в многочисленных фольклорных и этнографических сборниках, тогда как, извлеченные на свет Туманяном, эти же произведения живут и сегодня. Потому что их коснулся животворящий дух поэзии.

Достоинно восхищения не только мастерство, благодаря которому засверкали по-новому взятые у народа сюжеты, но и то искусство, с которым поэт отобрал подлинные жемчужины народного творчества, сохранив их почти в неприкосновенности.

Мысль об угнетении человека и борьбе проникает все творчество Туманяна. Она присутствует и в его произведениях для детей, только здесь победа всегда остается за добром и в финале утверждается всеобщая гармония. Но победа приходит не сама, ее добывают в борьбе. Преследуемая Лисом Кукушка («Конец зла») так до конца и страдала бы от зла, если бы не Ворона, которая разъяснила ей ее права:

«Ведь этот Лис бесстыдно врет,  
Коль гору он своей зовет...»

И призвала ее к сопротивлению:

«И если он придет опять,  
Скорей спеша его прогнать».

Без сопротивления, без борьбы нет свободы. Свобода принадлежит борющемуся, как благо тому, кто его заработал, — не Комару, который умеет только пользоваться им, а Муравью, который создает его («Комар и Муравей»). У него поэтому и право наказать бездельника.

В творчестве Туманяна сильнее всего звучит любовь к свободе и ненависть к насилию.

«Любая власть — зло» — древняя мудрость, легшая в основу «Бездомной Кукушки», обработка которой не была завершена поэтом, могла бы обозначить тему всего творчества Туманяна, где все жертвы — жертвы власти, насилия, принуждения и все герои — герои свободы. Свобода — гармония жизни. Насилие противоестественно, безнравственно. Песня жаворонка легко лилась на свободе, в неволе же, пусть в золотой клетке, она угадает. А бывало —

Взлетев,  
Ее напев,  
Свободен, смел,  
Хвалой звенел  
Весенней заре,  
Как в чистую лазурь она  
Нырнула, словно в море,  
Которому нет ни конца, ни дна.

*(Перевод Д. Бродского)*

С неизменной последовательностью поэт вновь и вновь проводит свою идею. Это не повторение, а углубление и обогащение ее. К тому же 1908 году относится «Великан», который, как указано в подзаголовке, является обработкой одной из кавказских легенд. В необычной для него манере, близкой к свифтовской фантазии, поэт выражает здесь мысль об относительности власти и силы (первоначальное название «Сила»). Во владениях князя, обладающего сказочной силой и богатством, появляется Великан — море ему доходит до колен, голова теряется в облаках. Люди князя грозят ему, но он, не обращая на них внимания, сует руку в море, достает огромную рыбу и подставляет солнцу, чтобы испечь.

Князь разгневался, грозится, кричит: «Не признаю никого сильнее себя, нигде и никого».

Войска князя нападают на Великана, а он не защи-

щается, даже не замечает, что они совершают нападение. Часть войска он уничтожил, поднимаясь с места, а другую сунул себе в карман и унес домой. Мать Великана, добрая женщина, сочувствует пленникам сына:

«Сынок, не надо пленников страдать!  
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!..

Умеют все страдать и наслаждаться,  
Одни сильнее, а другой — слабей...  
Не надобно гордыней упиваться:  
Мол, я непобедимей всех людей —  
Всегда сильнее сильного найдется,  
А смерть, сынок, могущественней всех...»

*(Перевод Дм. Голубкова)*

Здесь отвергается убеждение князя и утверждается истина, которую исповедует поэт. Сын еще молод и лишен жизненного опыта и мудрости, мать — воплощение мудрости и опыта. И в ее советах звучит голос поэта, как он звучал в словах старого солдата в «Давиде Сасунском», или старца в «Стенаниях», или старого курда в рассказе «Пари», или матери армянского пастуха. Через них Туманян выражает свою нравственную заповедь, потому что эта заповедь неотделима от нравственного опыта и мудрости народа, — нет монополии на силу и мощь, как нет ничего неизбежного и постоянного. Сила и мощь тоже относительны.

Мысль, выраженная в легенде «Ничто не вечно на земле», проникает все творчество Туманяна:

Преданье это или быль?  
Наш мир уносится как пыль;  
Одно неизбежно во мгле:  
«Ничто не вечно на земле».

*(Перевод Б. Брика)*

Сын бедняка своим умом и усердием добивается все более и более высокого положения. Но на каждой ступени своего восхождения, как бы ни был он доволен своим положением, он говорил отцу: «Да, я на прочном корабле, но... что же вечно на земле?» И действительно, ничто не остается неизменным. Сын становится наконец

царем, но и он смертен. Эпитафией ему служат все те же слова:

Спешат года, летят года,  
И нам не счастье их никогда.  
Твердит одно сказанье мне:  
«Ничто не вечно на земле!»

И действительно так, все приходит и уходит бесследно, если не вечна даруемая природой человеку жизнь, нужно дорожить этим единственным и бесценным даром:

О ты, клянущий все кругом, о жадный человек,  
Ты, может, и велик умом, но очень мал твой век.  
Здесь многие уже прошли, и свой двухдневный путь  
Пройди, стараясь отличить, где суета, где суть.

*(Перевод Н. Гребнева)*

Так скажет поэт позднее, в 1919 году, после неслыханных бедствий, а в 1908-м, в год, когда те же раздумья вылились в легкие и пленительные легенды, он написал «Смерть мышонка».

Воробушек и Мышонок побратались. Однажды Мышонок упал и протянул ноги. Если Воробушек просто горевал бы, в его поведении не было бы повода для иронии и насмешек. Но Воробушек доходит до самоистязания:

— Вай,— Воробушек запел,—  
Братец мой скончался,  
Мир вокруг осиротел,  
Я один остался!

*(Перевод Н. Гребнева)*

Эта логика показалась очень убедительной Перепелке:

Закричав: «Беда стряслась!»,  
Перепелка-птица  
Громко плакать принялась  
И о землю биться.  
Так она о землю билась,  
Что крыло переломилось.

Примеру ее последовало Дерево и осталось со сломанными ветвями. Камни с горя бросаются в воду, и воды замутились, узнав о горестной вести. Речка доносит это известие до старухи:

— Боль куда как велика —  
Опочил Мышонок.  
Не было у нас в краю  
Горя столь тяжелого.  
Воробей землей свою  
Посыпает голову.  
Перепелка так страдала,  
Что крыло себе сломала.  
Ствол дубовый убивался  
Так, что без ветвей остался.  
Даже камни огорчились,  
От печали с гор скатились!

Старуха, бия себя в грудь, приносит весть в деревню. Деревенские жители оказались не умнее и единственного выход видят в том, чтобы погибнуть вместе.

«Вай», — запричитали люди,  
«Горе нам, — сказали люди. —  
Как на свете жить мы будем  
Без Мышонка своего!»  
Все помчались торопливо,  
Плача бросились с обрыва.  
Не осталось никого,  
Не осталось ничего!

Ничто не было так противно жизнеощущению поэта, как это бессмысленное отрицание жизни. Его жизненной философии была созвучна мысль, так ярко выраженная в сказке «У пирующего всегда будет пир». Для сказки характерны краски фольклора народов Востока. В восточных сказках багдадский царь Гарун-аль-Рашид — символ безграничной мощи. Была у него привычка объезжать свои владения переодетым. Однажды ночью, обходя свой город, переодевшись дервишем, он услышал пение и музыку, доносившиеся из темной, невзрачной лачуги. Вошел внутрь и остановился в изумлении. «Пустая комната, голые стены. Перед огнем на разостланном коврике сидят за скудным ужином хозяин и музыканты. Все они играют, поют и веселятся».

Оставшись как-то наедине с хозяином дома, дервиш

хочет узнать его секрет и спрашивает Гасана, чем он занимается и сколько зарабатывает, что позволяет себе проводить время за пирами. Секрет Гасана кроется в двух словах: «Для пира много денег не надо, дервишбаба... Человек может весело жить и на самый маленький заработок». И рассказывает, что он за мизерную мзду чинит обувь, но живет радостно и весело. Халифу приходит мысль проверить на деле слова Гасана. «А если вдруг халиф запретит твое ремесло?» Гасан не допускает этого. На следующий день по указу халифа ремесло Гасана запрещается. И каким бы ремеслом ни вознамерился Гасан заняться, тотчас же оно оказывается под запретом. Но Гасан не унывает и находит способ пировать.

Однажды назначили Гасана придворным, а он стальной клинок от сабли продал, положил вместо него кусочек дерева и снова пировал. На следующий день царь повелел Гасану отрубить голову преступнику. Гасан хочет как-нибудь увильнуть, но халиф-то знает, в чем дело, и приказывает: «Если еще минуту помедлишь, твоя голова слетит!»

«При этих словах несчастный Гасан подошел к преступнику, поднял руки к небу и закричал:

— Господи боже, ты ведаешь, кто прав, а кто виноват! Если этот человек виноват, дай мне силу одним ударом отрубить ему голову, а если он прав — пусть моя сабля станет деревянной.

Сказал и выхватил саблю... Деревяшка!..

Тут халиф Гарун-аль-Рашид громко засмеялся и рассказал обо всем придворным.

Долго смеялись придворные, осыпали похвалами и Гасана, любящего веселье, и халифа...

Халиф даровал преступнику жизнь, а потом объявил о своей благосклонности к Гасану и дал ему хорошую должность, чтобы он не нуждался ни в чем, жил весело и других бы учил весело жить на свете».

У Туманяна обыкновенно счастливые концовки относятся к сказкам. И самый радостный среди всех, наверное, финал этой сказки. Сколько доблестных героев совершают подвиги, спасаются от настигающей их бе-

ды, пользуются славой и почетом, но ни один из них не вызывает такого восхищения, как починщик обуви Гасан, подвиг которого только в том и заключается, что он умеет весело жить. Поистине великое достоинство уметь прожить свою быстротечную жизнь мирно и весело. Радостный смех, который звучит в конце сказки, это и смех самого Туманяна — смех восхищения.

Смех был неразлучным спутником творчества Туманяна начиная с 1886 года («Пес и кот») и до самого заката его жизни («Бездомная кукушка», 1922). В «Бездомной кукушке» рассказывается о том, как Лиса наслаждалась курдюком, выпавшим из капкана, потому что Волк угодил в него. Ест Лиса курдюк и поучает сидящего в капкане Волка. Но стоило показаться вдали толпе людей, как Лиса поспешила удрать, а на упрек Волка, что оставляет его одного, заявила:

«Почему же одного,  
Смотри сколько твоих друзей и защитников идут!  
Вот я, бедняжка, одна должна  
Идти, скитаться по полям».

Это был последний смех Туманяна. Улыбка застыла на его лице только тогда, когда он видел бедствия народа. Впрочем, если внимательно взглядеться, можно было обнаружить улыбку и смех и в этом мраке.

«Сколько мы смеялись в тот вечер...» — так начинается «Веселый вечер» (первая публикация в 1911 году). Беженцы, преследуемые турками, прибыли в Тифлис. Им предоставили в качестве убежища огромный зал. Этот теплый зал, пожертвованный им сочувствующими благотворителями, наполняет блаженством сердца обездоленных. Они начинают петь, шутить, в особенности молодые. Хохот сотрясает зал, и жизнь не кажется уже такой страшной:

«Все были там, и все были веселы... И сколько смеялись все в тот вечер, смеялся вместе со всеми и Зано...

Какой был веселый вечер, какой веселый вечер!..» (III, 91), — говорит поэт, завершая картину. Ни в одном произведении Туманяна так часто не упоминаются слова «смех» и «веселый». Это как раз и выдает, что смех тут особый, «смех горя», трагический смех.

Но если даже здесь поэт мог рассмеяться, что же уди-

вительного в том, что смех в «мире Туманяна» звучит со всех сторон: то радостный, когда дело касается победы «мастера веселья» Гасана; то уничтожающий, когда изображается помещик, унижающий крестьян; то презрительный, возникающий при виде глупцов, скорбящих по поводу сочиненной ими самими беды; то одобрительный, когда находчивый слуга поставит в затруднительное положение алчного хозяина, то добродушный — при воспоминании о дядюшке Хечане; то скорбный смех, когда раскрываются взаимоотношения Поэта и Музы, то веселый хохот, сопровождающий армянского Мюнхаузена — охотника-вруна.

Смех вызывает то, что выходит за пределы нормы, что нарушает привычную закономерность, в сторону ли положительную — одобрительный смех, или в сторону отрицательную — осуждающий смех.

В том, что относит Туманян к категории комического, что вызывает сочувственный или осуждающий смех, так же ясно проявляются его взгляды и характер, как и в скорби и печали. И, пожалуй, именно здесь и обнажается истинная суть человека.

Легко заметить, что безжалостный смех Туманяна направлен против богача, угнетающего себе подобных, жадного, алчного, готового содрать семь шкур с человека, будь то царь или просто хозяин. И наоборот, его сочувственный смех на стороне тех, кто своей находчивостью и хитростью умеют поставить этого царя или хозяина в трудное положение.

Это, конечно, продиктовано теми сказками и преданиями, которые дали основу многим его произведениям. Но что же вело писателя к этим именно сказкам и легендам, если не его собственные взгляды и жизненный опыт? Здесь мы наблюдаем то же явление — слияние нравственного опыта народа и личного жизненного опыта Туманяна.

Отрицательное и ироническое отношение к богачам отразилось в его творчестве еще в конце прошлого века. В годы увлечения «национальными мотивами» он написал наивные стихотворения, явно обнаруживающие влияние Патканяна. Молодой поэт изображает корысто-

любивого невежественного буржуа, который просит у бога побольше не ума, а денег («Молитва», 1887). Тема написанных несколько позднее стихотворных фельетонов<sup>1</sup> — взаимоотношения национальной буржуазии и деятелей национальной культуры. Они представляют исключительно филологический интерес, тем более что их содержание вобрала в себя поэма «Поэт и Муза», переработанная в 1901 году. Так что создатель народных сказок и легенд 1907 года, несущих в себе так же и социальное содержание, был подготовлен к этому не только личным жизненным опытом, но и своим творчеством.

Один царь объявил: «Кто придумает такую небылицу, что я скажу: «Это ложь», тому дам полцарства» («Лжец», 1907). Приходит пастух, плетет несусветную небылицу, но царь в ответ наговорил с три короба. «Почесал пастух в затылке и ушел. Такая же участь постигла и второго лжеца — портного. Но вот явился бедняк-мужик, с мешком под мышкой. Его ложь совсем не мифическая — он требует меру золота в счет уплаты долга. «Это ложь! Я не должен тебе золота!» — кричит царь, забыв от жадности свое условие.

— А коли это ложь, отдай мне полцарства.

— Нет, нет, это правда! — хотел вывернуться царь.

— Если правда — отсыпай меру золота».

Преимущество лжи, придуманной мужиком, кроме всего прочего, и эстетическое — соль ее не в чрезмерном преувеличении (мешать явезды дубиной или штопать небо — как у его предшественников), а в простом и неподдельном остроумии. Мужик благодаря этому одержал верх над царем, как и тот петух, что одолел царя и возвещает свою победу криком «ку-ку-реку» («Непобедимый петух», 1909). Позиция Туманяна проявляется в этой его безоговорочной симпатии к мужику, обошедшему царя.

И наоборот, его антипатия всегда обращена к царям и богачам, потому что они — хозяева положения — алч-

---

<sup>1</sup> «Изумление армян» (1897), «Жалобы армян», «Боль армян», «Литературная такса» (1898), «Падушие звезды», «Завещание» (1899).

ны и корыстолюбивы. Когда мужики находят кувшин золота («Золотой кувшин», 1908), они не только уступают находку друг другу, но даже затевают по этому поводу ссору. Такое бессребреничество, бескорыстие — тоже нарушение обычной нормы, однако в противоположную сторону — в сторону прекрасного, возвышенного, благородного. Как нарушение нормы это смешно, но смех тут сочувственный. Люди эти спорят и препираются, пока наконец дело не попадает к царю, чтобы он их рассудил. Царь, прослышав о том, что спор идет о кувшине с золотом, заявляет: «Зачем вам спорить? Кувшин с золотом добыт в моей земле, — значит, мой!»

Но подходит царь к кувшину и видит — он полон змей. Другие заглядывают в кувшин — в нем полно золота. Что за чертовщина? А секрет в том, объясняют мудрецы, что «этот кувшин, полный золота, дарован бедным землепашцам за их трудолюбие и честность. Когда идут они — находят золото... А когда идешь ты, хочешь похитить чужую долю — вместо золота находишь змей».

Отношения между корыстолюбивым богачом и бескорыстным бедняком, между бесчестным хозяином и честным работником очень занимали Туманяна. Самое яркое и забавное отражение они нашли в сказке «Хозяин и работник» (1908), тоже основанной на материалах народной словесности.

Жадный, ставший жертвой своей алчности хозяин и находчивый, поставивший своей хитростью хозяина в безвыходное положение работник — что могло быть более заманчивым для Туманяна-сказочника? Это сказка, но воспринимается она как быль, настолько психологически мотивировано поведение хозяина и его двух работников. Комическое, смешное возникает из условия, которое ставит хозяин работнику: «...коли ты рассердишься до срока... то ты заплатишь мне тысячу рублей, а ежели я рассержусь — заплачу я». Если же у работника нет тысячи рублей, десять лет работай на хозяина даром.

Старший брат принимает условие, решив про себя: что бы ни делал хозяин, сердиться не буду. Он с самого начала избрал неверный путь, заняв пассивную, страда-

тельную позицию. Старший брат — герой, не умеющий сопротивляться, бороться. И вот вам результат — целый день, «пока светло», он косит, но, когда возвращается домой, хозяин снова гонит его работать в поле: «Солнце зашло, зато вышел... месяц. Разве он хуже светит?» Хочет работник возразить, да выходит, что он сердится. В конце концов старший брат вынужден дать расписку, что должен хозяину тысячу рублей, и ни с чем вернуться домой.

Младший брат, выслушав рассказ старшего, является к хозяину наниматься в работники. Условие то же, только работник, к радости хозяина, увеличивает размер штрафа вдвое. Как принялся за дело младший брат, видно с первого дня. Это герой активный, борющийся. Свою задачу он видит не в том, чтобы не рассердиться, а в том, чтобы рассердить хозяина. «Слушай, паренек, вставай, уже полдень!» — беспокоится хозяин. Уж не сердится ли он? Нет, не сердится, только время уже идти работать в поле. «А это другое дело. Если так — пойдем, спешить некуда». Работник наконец встает и начинает медленно и вяло возиться с лаптями: «Пошевеливайся ты, парень!» Уж не сердится ли хозяин? «Да нет же... что ты». — «Ну, это другое дело, а то ведь у нас договор...» Смех вызывает последовательность, с которой работник донимает богача, и беспомощность хозяина, ставшего жертвой собственной жадности. Смешно, как богач пытается скрыть свой гнев, пока наконец не выдерживает больше и признается: «Да, да, братец, сержусь. Довольно. Давай кончим это дело. Возьми, что с меня следует, и освободи мою душу. Условие было мое, я и должен поплатиться. Теперь я понял старинную поговорку: «Не рой другому яму, сам в нее угодишь!»

Справедливый суд — народная фантазия — находит жадному богачу достойное наказание и награждает презрительным смехом жертву собственных козней и восторженным смехом находчивого работника. Сказка эта близка Туманяну не только утолением «справедливой мести». В сказке есть еще один мотив, который отразил туманяновскую оценку сущности человека: противопоставление братьев — покорного и бездарного и непокорного и одаренного. Было бы упрощением, если бы мы

понимали дело таким образом, что смех Туманяна (одобрительный или осуждающий) определяется тем, богат ли человек или беден. Ирония Туманяна не имеет такого примитивного, чисто социологического характера. И в жизни и в творчестве он не выносил тупиц. Он не жалсет и не сочувствует невежественным, бездарным, глупым людям, в каком бы отчаянном положении они ни оказались — ни старшему брату («Хозяин и работник»), ни глупым супругам («Масленица»), ни скорбящим беднякам («Смерть Кикоса»). Поэт согласен со старым и устойчивым определением сатиры: глупость — главный объект осмеяния. Глупцов всегда преследует его презрительный смех, беспощадная ирония, в то время как люди острого ума и дерзкого характера вызывают у него одобрительный, восторженный смех — будь то младший брат в «Хозяине и работнике», или мужик, одержавший верх над царем, или охотник-врун.

Что привлекает поэта в охотнике, сочинявшем небылицы? Сила воображения, острый ум, одаренность. «Охотник-врун» (1910), который является, быть может, единственным примером беззаботного и беспечного смеха не только в творчестве Туманяна, но вообще в армянской литературе, и есть это восхищение острым умом и словом.

Удивительно удачливый охотник сам знает, что его рассказ — ложь, он и не пытается выдать его за правду, а, наоборот, щеголяет своим искусством сочинять небылицы. Его интересует, так сказать, артистическая сторона дела. Туманян взял у народной сказки и эту тенденцию и стилистику — народный строй речи. Имея перед собой несколько вариантов сказки, он создал новое произведение, которое может быть произнесено на одном дыхании. Именно произнесено, а не прочитано. Слова в «Охотнике-вруне» как будто не хотят оставаться «немыми», производимыми мысленно, а стремятся вылиться в звуки. Здесь сказались народная стилистика сказки в ее совершенном выражении, исчерпывающе использованные ритмические и звуковые возможности слова, темперамент писателя, чье изустное слово, искусство рассказчика так пленяли современников.

«На отцовы крестины, на мамашины родины собра-

лись мы как-то, пять-шесть душ, с ружьями, шашками — на охоту пошли. Было нас: Ади, Юди, Чати, Мати, отец мой да я.

По горам, по долам прямехонько шли. Где дичь была — молчком-молчком, где боязно было — ползком-ползком.

Шли, шли, долго ли, коротко ли, видим — три озера: два сухих, одно совсем без воды. Глядим, в том озере, что без воды, три белые утки плещутся, крикают, обе подохшие, одна неживая...»

Слово играет, переливается все с большим и большим блеском, потому что рассказчик, этот беспутный враль охотник, дал волю своему воображению. Негодник даже и не стремится быть убедительным, напротив, его цель — пылкая ложь, которая удается ему с первого слова. Происходит кристаллизация юмористических возможностей народного языка (автор взял за основу вариант сказки, распространенный в Лори, сохранив колорит лорийского наречия). Сказка эта — каламбур, игра слов, однако только ли игра слов? В ней есть своя мысль, свой смысл — отрицание бахвальства посредством бахвальства, согласно поговорке: клин клином вышибают. Герой сказки вовсе не лжец и не обманщик, а скоморох, хорошо знающий цену шутки и обладающий остроумием. И Туманян смеется вместе с ним, а не над ним. Другое дело, если бы он был глуп и не понимал, что говорит. Над такими людьми он уже смеется в назидание другим.

Что нужно глупцу, чтобы он мог наслаждаться данным ему богом счастьем, — только немного ума, но его то как раз не хватает, и становится он добычей голодного волка («Глупец», 1894).

Человек бедный и безгрешный, всегда пользующийся симпатией Туманяна, мучается, а у автора — ни тени сочувствия! Только ирония. Почему? Потому что писатель не видит в герое ничего достойного, как и в неудачнике Паносе. Правда, и он беден, но беден от глупости, а не глуп от бедности. «О таланте и тупости» — так озаглавил Туманян одну из статей 1898 года. С его точки зрения, тупость, невежество, глупость — общественное зло, которое способно вызвать такие бедствия, как бес-

смысленная кровавая вражда из-за капли меда («Капля меда») или процветание Храброго Назара.

Совсем другое дело, если причина ошибок человека в характере его среды, в объективных условиях жизни. И тут Туманян смеется, но не безжалостно, а сочувственно, снисходительно, как, например, над дядюшкой Хечаном.

Смысл сказки «Глупец» в том, что люди не замечают счастья, которое идет им в руки, полагая, что оно где-то далеко. Что нужно было человеку, чтобы воспользоваться счастьем, которое ему досталось? Только чуть-чуть разума. Но если его не оказалось, пусть пропадает! Бог в состоянии дать человеку все, что угодно, кроме ума. А глупец, какое бы счастье ни выпало на его долю, останется убогим. Продолжением этой сказки 1894 года явились следующие друг за другом юмористические миниатюры 1907 года о человеческой глупости и беспомощности — «Братец топор» (1907), «Умный и глупый» (1908), «Масленица» (1910), «Бездельница Хури» (1911), «Смерть Кикоса» (1913), «Сказка о неудачнике Паносе» (1914), а также самое могучее выражение смеха Туманяна — «Капля меда» (1909) и «Храбрый Назар» (1912).

Разве вина топора, что люди не умеют с ним обращаться? Топор — счастье, находка для людей, надо только уметь с ним обращаться. Люди увидели, как хорошо топор с работой справляется, решили сами попробовать. Кто первый? Конечно, староста. Стал колоть дрова, ударил себя по ноге и завопил: «Эй, люди, сюда, сюда! Братец топор взбесился, он укусил меня за ногу!» Что делать с виноватым? Бить. Видят, от битья толку мало, подожгли. Топор раскалился, стал огненным. Решили: значит, сердится, как бы беды не накликать. Судили-рядили, решили засадить топор в темницу. Кинули раскаленный топор в старостин овин, набитый соломой. Пламя взвилось до неба.

«Перепуганные крестьяне бегут к мужику:

— Поди, ради бога, угомони топор!..»

Комизм в том, что люди считают себя умными. Поведение комических героев у Туманяна, как бы оно ни было абсурдно, нелепо, субъективно всегда оправдано. Как правило, каждый бессмысленный поступок строго

обоснован и сам герой не замечает комичности своего положения.

Вот закупил один человек много масла и риса и привез домой. Жена ругает его, зачем так много добра привез. Муж говорит — это для масленицы. Жена и отдала все это случайному прохожему, назвавшемуся Масленицей. Муж негодует и обзывает жену дурехой, точно сам умнее ее. А посмотрите, как он сам себя ведет с вором. Настигает он его в пути и спрашивает, не видел ли тот человека на дороге. Видел.

« — А что было у него на спине?

— Рис да масло.

— Вот его-то мне и нужно. А давно ли он прошел?

— Да уж порядочно».

Вот здесь-то и проявляется сила его ума.

«Коли подгоню лошадь, сумею догнать?» Хитрый негодяй и не задумывается над ответом:

« — Где тебе? Ты верхом, а он пеший. Пока твоя лошадь будет переступать четырьмя ногами — раз, два, три, четыре, — он на своих на двоих — бегом — раз-два, раз-два, тебе не угнаться за ним.

— А что же делать?

— Делать нечего. Если хочешь, оставь у меня своего коня и беги, авось догонишь.

— Верно ты говоришь».

Сказал он и побежал. Бегал, бегал — не нашел никого, вернулся — и коня нет. Пришел домой — и началась у них с женой новая ссора. «Так до сих пор они еще грызутся: муж честит жену дурехой, а жена мужа — дураком, а Масленица слушает да хохочет».

Над чем хохочет? Над глупостью человеческой. Смех над глупостью человеческой лежит и в основе сказки «Храбрый Назар». Глупость эта живуча, и определить границы ее так же невозможно, как установить предел человеческому разуму.

Сатирические эти миниатюры менее всего похожи на сказки — совершенно обычные события, никакой фантастики, обоснованность причинных связей между событиями. Никакой сказочной условности — люди косят, жнут, колют дрова, охотятся, несут бремя обычных забот.

Здесь мы видим то же явление — соединение сконцентрированного в фольклоре народного опыта с личным жизненным опытом писателя, безукоризненное знание народной жизни. Здесь господствует то же эстетическое начало, которое присуще всему творчеству Туманяна: с одной стороны, наблюдаемая им реальность приобретает рельефность и обобщенность, присущие легендам (скажем «Дядя Хечан»), с другой — сказка, легенда приобретают осязаемую достоверность, подобно наблюдаемой им реальности (например, «Масленица»).

Что делает крестьянин Панос («Сказка о неудачнике Паносе»)? Запрягает волов и едет в лес за дровами. Обычное для крестьян дело. И среди этой удивительной обыденности на диво обыденно выглядит его глупость. В лесу Панос начинает размышлять: «Ведь вот подрублю я дерево, а там все равно придется мучиться, валить его на телегу. Уж лучше запряженную телегу подставить под дерево, чтобы оно, как подрублю его, так в телегу и свалилось». Сказано — сделано.

Смешно то, что беда стряслась не потому, что он не подумал, а от слишком глубоких раздумий. Результат этих раздумий — разбитая телега и раздавленные волы. Взял Панос топор и побрел домой. Проходя мимо пруда, увидел диких уток. С глупого человека станет, чтобы, забыв о своих больших потерях, броситься в воду за утками. Но субъективно его поступок обоснован: «Черт с ним, не вышло там, попробую здесь, авось убью уточку да снесу жене». Точно так же логически обосновано и его решение не явиться нагишом в деревню. Так что туманяновские глупцы в отдельных звеньях своего поведения рассуждают и действуют вроде бы разумно. В существенных же моментах они ошибаются и продолжают идти вперед без оглядки. В «Смерти Кикоса» нет ни одного нелогичного, неразумного действия, кроме исходного — не было никакого Кикоса, который упал с дерева и умер, все же остальное вполне естественно и логично.

Отец посылает одну из дочерей за водой. Пришла она к реке и видит на берегу дерево, взглянула на дерево, и в ее глупую голову пришла такая фантазия: «Вот

выйду замуж, родится у меня сынок, назовем его Кикосом. Полезет Кикос на это самое дерево, сорвется, ударится головой о камень и умрет...»

И завопила:

«Вай, Кикос-джан, вай!» И начинаются траурные причитания по деревенским обычаям. Все остальное совершенно естественно. Естественно, что при появлении кого-то из близких она стала голосить сильнее:

«— Иди сюда, несчастная тетушка, полюбуйся, что стало с твоим Кикосом!

— С каким Кикосом?

— Неужто не знаешь? Вышла я замуж, родила я сына...»

И начинает рассказ о несуществующем Кикосе, заражая сестру неутешным горем. Теперь они голосят в два голоса. И третья сестра оказалась не умнее, и мать. Отец, не дождавшись дочек и жены, приходит сам. При появлении несчастного деда причитания и вопли усилились. И самое смешное — отец семейства «оказался умнее женщин»; побранив их за глупость, он делает такое серьезное предложение: «Эй, дурехи!.. Чего сидите тут да сокрушаетесь? Как ни причитай, сколько ни плачь, все равно Кикоса не воротить. Вставайте — да и домой: позовем соседей, отслужим панихиду и справим поминки. Слезами горю не поможешь. Уж такова наша жизнь: как пришли, так и уйдем».

Смотрите, как по-разному может звучать одна и та же мысль — и мудро и юмористически. Конечно, совет главы дома принимается — из дома продают единственного вола и последний мешок муки, справляют панихиду и на этом успокаиваются.

В основе этой неслыханной глупости, если разобраться, лежит преобладание чувств и совершенное отсутствие разума — каждый заражается печалью, но никто не удосужился спросить, кто же умер. Только услышали весть о смерти, сразу начинают голосить и причитать. Разве этим не утверждается, что глупость заразительна?

«Капля меда» и «Храбрый Назар» говорят большее — глупость не только заразительна, она бедствие. Если

предыдущие сказки высмеивали глупость одного или нескольких, то эти два произведения — глупость толпы. Если глупы один или несколько человек, черт с ними, они сами страдают от нее, но если разум покидает многих, это уже эпидемия глупости, если хотите, всеобщая глупость, и потому она не только комична, но и трагична. Это трагикомедия.

По иронии судьбы создание этих двух произведений, высмеивающих человеческую глупость, связано с заключением поэта в тюрьму. «Капля меда» написана в феврале 1909 года в Метехской крепости. «Храбрый Назар» написан в 1908 году. В конце того же года в связи с арестом производится обыск в доме поэта, в числе прочих бумаг в руки жандармов попадает и эта рукопись и исчезает бесследно. Туманян пишет сказку вторично в 1912 году<sup>1</sup>.

И действительно, было бы странным, если бы поэт обошел «Храброго Назара», настолько близка эта сказка туманяновскому представлению о человеке и обществе.

Царство Храброго Назара воздвигнуто на человеческой глупости. Уничтожь эту опору, найдись хоть один, кто сказал бы, что «король гол», и царство это рухнет, как карточный домик. Но, к великому несчастью народов, эта опора существует, существует и страх, который мешает тому, кто видит, что король гол, сказать об этом.

Если комическое заключается в отклонении от нормы, в нарушении естественного состояния вещей, то здесь — самое яркое его проявление.

Пока Назар в своей деревне, в естественных обстоятельствах, он славится как ничтожный и трусливый человек. В деревне его даже прозвали «Трусливым». Известно, люди любят хвастать тем, чего не имеют. Назар не исключение. «Жена, ну и ночь же! Только караваны грабить...» — эти его слова стали поговоркой. «Так и тя-

---

<sup>1</sup> В 1922 году в письме, адресованном в Комитет народного просвещения Советской Армении, Туманян ставит армянскую сказку «Храбрый Назар» выше сказки братьев Grimm «Весстрашный портной» и делает такое признание: «По-моему, я только одну сказку обработал хорошо (хотя, может, в ней и есть незначительные недостатки) — это «Храбрый Назар».

нет меня ограбить караван, что идет из Индостана в город шаха, и набить добром наш дом». У жены лопнуло терпение от этого бахвальства, выгнала его из дому. Просидел Назар всю ночь у порога. Лежит разобиженный Назар утром на солнышке и мух бьет. Хотел сосчитать, сколько он одним ударом ухлопал, да сбился со счета. А сдается ему, что не меньше тысячи. Пришел он к попу и просит, чтобы тот записал его подвиг. Поп, видимо, любил шутку — написал на тряпочке:

*Непобедимый герой — Храбрый Назар  
Тысячу бьет за один удар!*

Поп не подозревал, что кладет этим основу головокружительному успеху земляка. Будущий царь привязал эту тряпочку к шесту, подвесил к поясу обломок ржавой сабли, сел на подвернувшегося осла и отправился в путь, куда глаза глядят.

Это единственная инициатива, которую проявляет герой, все остальное совершается само собой, даже против его воли. Вот почему Туманян высмеивает не столько героя поневоле, сколько толпу, которая его возносит. Картина свадьбы — гвоздь сказки, в ней раскрывается туманяновское толкование темы глупости толпы, эпидемии глупости. Едва появляется Назар в доме, где идет свадьба, все хотят узнать — кто он, что за человек? «Гостям любопытно было узнать, кто этот странный незнакомец. Гость, что сидел с краю, подтолкнул и спросил о том соседа, тот — другого, и так по порядку, толкая и спрашивая друг друга, добрались до попа, что сидел на самом почетном месте». Тот кое-как разобрал, что написано на знамени. Если поп, писавший на тряпочке, был остряк, то этот — трус и глупец. Ему и невдомек, что перед ним жалкий и ничтожный человек; поп верит тому, что написано на знамени, и проникается ужасом. Происходит взрыв глупости, а затем и страха. Как это получается? Очень просто: людям подвыпившим, с распаленным воображением поп читает похвалу Назаровой храбрости, и начинает разматываться клубок глупости и трусости, которому нет конца. Вылезают вперед лгуны и хвастуны. «Ах, да ведь это сам Храбрый Назар! — воскликнул какой-то бахвал. — Как он изменился! Сразу не узнать!..» Другой рассказал о подвигах Наза-

ра, третий вспомнил о своем давнишнем знакомстве с ним и проведенных вместе днях... Снежный ком лжи растет. Необычное совершается обыденно. Правда, в захватившей всех эпидемии глупости раздаются и трезвые голоса, но разве слышен когда-нибудь голос разума в суматохе. Спрашивают: «Как же у столь знатного человека нет слуги?» Глупость, которая гибка и последовательна, находит ответ: «Таков у него нрав, не любит он ездить со слугами. Раз спросил я его об этом, говорит: «На что мне слуги, весь мир прислуживает мне». Спрашивают: почему нет у него приличного меча? За этим следует еще более впечатляющий ответ: «В том-то и молодечество, чтобы такой вот заржавленной железкой раз хватить — тысячу сразить. С хорошим-то мечом всякий воевать горазд». В сгустившемся мраке глупости теряется последняя искра разума. «И удивленные гости поднялись и выпили за здоровье Храброго Назара».

Любое, самое ограниченное общество имеет своего оратора. И на свадьбе один умник произносит: «Про твою громкую славу мы слышали давно, жаждали узреть твой лик, и вот сегодня мы счастливы, что видим тебя среди нас».

Пьяное воодушевление (это немаловажное обстоятельство для понимания психологической стороны явления) завершает всегда готовый на льстивые дифирамбы художник, из числа тех, кто доводит культ героя до кульминации. Глупость олицетворяется в льстивых виршах местного ашуга.

Эти панегирические строки столь знакомы нам, что поражаешься мудрости поэта: «Ты — могучий горный орел, венец и гордость нашего края». Ашуг хорошо знает, что объект культа должен славиться как защитник обездоленных и вообще спаситель: «Ты — слабых опора, целитель больных... Спасаясь ты нас от насильников злых». Знает также: чем щедрее восхваления, тем лучше для него самого.

Да будем мы жертвой тебе одному,  
Знамени, сабле, коню твоему,  
Гриве коня, и хвосту, и уму.

Пьяные гости, разойдясь, разнесли всюду молву о невиданных подвигах Назара. И стали именем его на-

рекать новорожденных. Человеческая глупость не знает предела. Смех народа не знает пощады даже к самому себе. В этой сказке народ подсмеивается над собственной слабостью, и Туманян солидарен с ним. Он иронизирует не над бедным Назаром, а над толпой, вознесшей его на пьедестал легендарного героя. Ведь горемыка этот ничего не делает — абсолютно ничего — для того, чтобы добиться власти. Сама толпа приписывает ему суровый лик и создает ему всемогущую славу.

Назар трясется, дрожит, теряется от страха — вот и все, что он совершает после выезда из деревни. Ведь трусость — сущность его характера. Значит, суть не в поступке, а в его восприятии, в том, какое впечатление он производит и как оценивается. А это — дело случая, удачи. Комичность заключается в неверном восприятии поступков Назара, но это не обычная ошибка — восприятие поступка диаметрально противоположно его смыслу.

Получается парадокс: чтобы покорить мир — нужна трусость.

С перепугу Назар поднял в лесу такой дикий крик, что крестьянин, приняв его за разбойника, бросил коня и спрятался в чаще. В результате Назар завладел конем. Увидя богатырей, он побледнел и задрожал от страха, а они решили: гневается сильно, сейчас уничтожит на месте. Услышав об объявившемся в окрестностях тигре, он хочет спастись бегством, а люди решили, что он кинулся безоружным за зверем, остановили его, сунули в руки меч. Спасаясь от тигра, залез он на дерево, а тигр возьми и ляг под то дерево. Со страху Назар ослабел и свалился на спину зверю. Несется разъяренный тигр с обезумевшим от ужаса Назаром на спине, а люди дивятся: Назар тигра, как коня, оседлал. Царь соседнего государства объявил войну. Назар хочет бежать в родную деревню, страх — его естественное состояние, а люди останавливают его: как же он один, без оружия и войско. На поле боя, почуяв неумелого ездока, конь понесся во весь опор. Со страху Назар схватился за дерево, чтобы укрыться на нем, а дерево оказалось трухлявое, и огромный сук остался в руках у Назара. Вражеская рать,

уже слышавшая про удачу Назара, как увидела это собственными глазами, совсем голову потеряла: «Спасайся, кто может! Несется Храбрый Назар, вырывает деревья с корнем!» В результате — победа, слава, а затем и царская корона. Он и не стремился к этому — все само идет ему в руки. «И увидел он: мир у него в руках».

Туманян и здесь доводит идею произведения, это противоречие до предельного выражения — Назар делает все зависящее от него, чтобы развенчать себя, но получается обратное.

Правда, Назар не так беспросветно глуп, как неудачник Панос, и дважды способствует утверждению собственной славы: один раз, когда его славил, он вздохнул и потряс рукой, что показалось людям весьма многозначительным; другой раз, когда убили тигра, Назар, придя в себя от страха, заявил:

«Жаль, зачем вы его убили? С трудом я укротил его. Был бы у меня вместо коня... Поездил бы вволю». Но что стоят эти два незначительных случая перед потоком славословия. Назар делает все, чтобы обнаружить себя, но воспринимается он в облике, прямо противоположном его сущности. И создатель этого легендарного образа не он, а толпа — всеобщая эпидемия глупости. Со всем не случайно, что единственное существо, которое прозревает суть Назара, — животное, потому что привыкший к хорошим седокам и лишенный каких бы то ни было предубеждений боевой конь, «почувяв, что ездок дрянной, заржал, закусил удила и во весь опор понесся прямо на вражеские ряды»<sup>1</sup>. Но и прыть коня ведет Назара к победе, славе, а затем и к царскому трону.

«Говорят, и по сей день царствует и владычествует Храбрый Назар. А когда заходит при нем речь о храбрости, таланте и уме, он, посмеиваясь, говорит:

— Какая там храбрость! Какой там ум! Какой там талант! — все это пустое! Дело в счастье. Если ты счастлив — пируй!..

---

<sup>1</sup> Этот эпизод Туманян взял из армянского фольклора: «Конь понял, что ездок неумелый, сорвался и повесился» («Армянские народные сказки», 1960, стр. 393). Эта сказка была опубликована в 1904 году Г. Срванцтяном. Филолог А. Ганалаян считает, что она легла в основу «Храброго Назара» Туманяна.

И говорят, и по сей день пирует Храбрый Назар и смеется над миром».

Имеет ли право это жалкое и ничтожное существо потешаться над миром? Разумеется, оценивая себя — не имеет, но, глядя на славословящий народ, — может. В согласии с народной<sup>1</sup> иронической самооценкой Туманян не отвергает это его право. Поскольку народ достоин своего владыки, поскольку народ сам поставил Храброго Назара править, а тот поневоле признается, что обязан всем только удаче, то виновен во всем не он, а толпа, всеобщая глупость. А Храбрый Назар и его многочисленные предшественники и преемники смеялись и будут смеяться над миром, пока существуют человеческая глупость и страх.

И нет андерсеновского мальчугана, который сказал бы: «Король гол», и нет тех мудрецов, которые разоблачили бы алчность царя («Золотой кувшин»), и нет расправившегося с царем Непобедимого петуха («Непобедимый петух»), и нет крестьянина, который сказал царю: «У тебя такой громкий голос, что, когда ты говоришь, люди глохнут» («Громкоголосый царь»). Насилие, трусость, слепое почитание, алчность, подхалимство, безудержное восхваление... много их, страстей, затемняющих человеческий разум, разрушающих гармонию мира.

Между тем всё во власти человека, всё дело рук человеческих.

Когда мудрый и благочестивый Таарната достиг Бога и попросил у него счастья для людей, он услышал такой ответ: «Я не могу дать людям счастья, потому что источник счастья и несчастья в людях».

Совсем не случайно в трудные годы жизни эта индийская мудрость привлекла внимание Туманяна<sup>2</sup>. Жизнь такова, какой делают ее люди, добро и зло — дело рук человеческих, как и все человеческое общество со всеми его светлыми и темными сторонами. Люди сами определяют свою судьбу и в «Золотом городе», и в

<sup>1</sup> Туманян имел в виду около 20 вариантов, среди которых были также русские, немецкие, сказки кавказских народов.

<sup>2</sup> Черновик перевода легенды, как предполагают, относится к 1918—1919 годам.

«Храбром Назаре», и в реалистических произведениях — в «Ахмате», в «Пари».

Люди — причина бедствий и в легенде «Капля меда». В основе ее лежит притча Вардана Айгекци «Война из-за капли меда»<sup>1</sup>. Мысль легенды не является открытием поэта. В мировой литературе, начиная с древнейших времен, идея бессмысленной войны или бессмысленности войны возникала неоднократно и в сатирических произведениях.

«Капля меда» занимает свое место в ряду лучших из них. Мощная фантазия, ясное внутреннее видение, разительный смех придают вечное дыхание средневековой притче, которая представляла собой прозаическую запись и осталась бы «немым кладом», как многочисленные другие ценности, которые известны только филологам. Истинно туманяновское создание — сочетание обыденного и необычного, противопоставление стихии чувства и разума, легкость, стремительность стиха. Это фантастическая история о том, как разрушается гармония мира, история, в которой нет ни одной неестественной краски или детали.

Один купец в селе своем  
Торговлю всяким вел добром.  
(Перевод В. Ходасевича)

Что может быть обычнее, обыденнее.

Однажды из соседних сел  
К нему с собакою пришел  
Пастух — саженный молодец.  
«Здорово, — говорит, — купец!  
Есть мед — продай,  
А нет — пропай».

Пастух, хоть и верзила, настроен миролюбиво. Еще более любезен, как ему и пристало быть, хозяин лавки.

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

<sup>1</sup> Н. Марр. Сборники притч Вардана. С.-Петербург, 1899.

В повадках купца, «подогревающего покупателя», чувствуется хватка «делового» человека. Но почему бы ему и не быть приветливым, ведь люди они, и каждый занят своим делом.

Все по-хорошему идет,  
За словом слово — тот же мед.

Это гармония в человеческих взаимоотношениях, но вот

...как алмаз,  
На землю капля пролилась.

И мирное, естественное течение жизни нарушено. Роковые последствия этого случая начинают разворачиваться с головокружительной быстротой.

Муха села на каплю меда, кот хозяйский, как положено коту, крадется за мухой, и... хлоп ее лапой. И пес пастуший не медлит проявить свой собачий инстинкт:

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

Разумеется, сожаление купца о погибшем коте естественно. Но разве этого достаточно, чтобы пастух из «друга» и «брата» превратился сразу в злейшего врага и чтобы пес бездыханный лег рядом с котом? Первый, кто подчиняется голосу инстинкта и превращается в животное, — купец. Если он не мог примириться с потерей кота, который только и может, что мышей ловить, то пастух, для которого собака действительно кормилец, тем более не прощает гибель собаки.

«Пропал мой лев, пропал, конец!  
Кормилец, друг мой!..»

Здесь нет преувеличения — потеря велика, но стоит ли убивать человека? Но и пастух подчиняется инстинкту, а не разуму:

«Ты смел собаку бить мою, —  
Отведай же, как сам я бью!»

Борьба непродолжительна, противник слаб. Удара дубиной пастуху-великану достаточно, чтобы уложить купца. Два человека, поддавшись слепому чувству, повздорили, беда — в затмении разума толпы.

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

Никаких вопросов, никаких раздумий, — крики и восклицания, инстинкты и страсти. Низвергается поток, которому противостоять невозможно — необузданная стихия массы, воссозданная стремительным ритмом поэтической речи.

С нагорных улиц, из низов,  
С дороги, с пастбищ, от станков,  
Крича, кляни,  
Воля, стена,  
Отец и мать,  
Сестра и зять,  
Жена и брат,  
И хум, и сват,  
И все дядья,  
И все друзья,  
И с тещей тесть,  
И как еще их там — бог весть —  
Бегут, бегут, бегут, бегут...  
И чем попало бьют и бьют...

Разнузданная толпа против одного пастуха — ударила разом и уложила рядом с псом. Ослепленная жаждой мести толпа не задумывается над тем, что же будет дальше: «Ну, постояли за купца. Бери, кто хочет, мертвеца!» Это несколько иное, чем в «Храбром Назаре», выражение того же явления — неразумия толпы. Конечно, молва об убийстве доходит до односельчан пастуха, и они теряют рассудок. Вопрос о том, кто прав, кто виноват, никого не трогает — убит, и все тут.

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

Здесь тоже ни проблеска разума, — только злоба и месть. Человек в таком состоянии мало чем отличается от существа, лишённого разума.

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

Суть дела в том, что каждая из сторон со своей точки зрения права. Здесь источник смеха, закон комического — действия комического персонажа должны быть субъективно обоснованы, логически оправданы. Совершившие самосуд над пастухом говорят:

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

Напавшие на село крестьяне имеют не менее основательный мотив:

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

«Обосновывают» свое поведение, но действуют так же «разумно», как кот, бросившийся на муху, или пес, придушивший кота. Никакой разницы.

И каждый бил, и бил, и бил,  
Рубил, и резал, и громил,  
И всяк, чем больше порубил,  
Тем больше в ярость приходил.

Соседа бил сосед,  
Соседа жег сосед,  
И кто где жил —  
Простыл и след.

Об этом в оригинале сказано одной строкой: «устроили большую войну между собой, и было великое избивание между ними». В «Капле меда» Туманян развернул эту фразу в грандиозную картину побоища народов. Все ширятся и ширятся масштабы бедствия — дело доходит до царей, каждый из которых владеет одной из сражающихся деревень. В манифестах цари призывают к чувству патриотизма и преданности вере, как это и водится в правительственных декларациях.

В безумном водовороте событий давно забылась причина войны. Хотя царей, людей, вершащих судьбы народов, это, собственно, и не интересует, они рассуждают не лучше своих подданных.

«Да знает верный наш народ,  
Отчизны общей каждый сын,  
Рабочий, воин, дворянин,  
И наш совет,  
И целый свет,  
Что дерзкий вероломный враг,  
Забывши честь и божий страх,  
Нас подлой лестью усыпил,  
В цветущий наш предел вступил  
И граждан мирную семью  
Предал железу и огню...»

Ясно, что «во имя праведной и святой мести» нужно вторгнуться во вражью страну. Столь же основателем манифест царя страны, «подвергшейся агрессии»:

«Пред господом и всей землей  
Мы возвещаем: хитрый, злой  
Сосед попрапал небес закон  
И между братских двух племен  
Посевл злобу и раздор...»

Этот тоже считает необходимым постоять за отечество и веру. Никаких преувеличений, никаких нарушений «причинных» связей — события развиваются стремительно, с неотвратимой закономерностью. Каждая из сторон считает себя правой и обиженной, мучениками, а не мучителями, защищающимися от агрессии, а не агрессорами. Отсюда и неутолимая страсть к уничтожению противника. В результате, как во время любой большой войны, поля остаются не возделанными, свирепствует голод. Вот заключительная картина:

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?»

Это напоминает картины, которые рисуют современные писатели-фантасты в своих произведениях об атомной войне — немногие люди, уцелевшие в опустошенном войной мире, задают друг другу этот вопрос.

В финале «Капли меда» уже не слышно больше ни возгласов, ни криков. Только после того, как люди истребили друг друга, пробудился их разум — чтобы задать вопрос, который ни разу не возник перед ними до катастрофы. Рассудок вернулся поздно, когда уже невозможно предотвратить бедствие.

Произведений, высмеивающих бессмысленную вражду и войны, написано очень много, но немного найдется среди них таких, которые могли бы соперничать с «Каплей меда» яркостью и экспрессией. В таком сжатом объеме (168 строк) Туманян заострил идею и сказал свое слово о самом трагическом бедствии для людей — о войне. Горький смех поэта обращен против человеческой глупости. Это трагикомедия, самое яркое художественное выражение раздумий художника о войне и человеческой вражде.

Беззаботный смех — редкое явление в творчестве Туманяна. У Туманяна есть ряд юмористических произведений, в которых изображены люди из народа, — «Шелководство дяди Габо» (первая публикация — 1899), «Охота на медведя» (1890, литературный вариант — 1909), «Каменная баня» (1910), «Дядя Хечан» (1910). К ним следует добавить «Жалобу» и «Сторожа Матоса». Среди них только в «Охоте на медведя» звучит беспечный смех, в остальных — сочувственный смех, грустная ирония, озабоченная улыбка, в зависимости от того, кого видит перед собой поэт. По тому, как и кого высмеивает он и что видит смешного в каждом из героев, раскрывается сущность его юмора, вообще его отношение к своему народу.

Снисходительна улыбка Туманяна, когда он вспоминает бывшего пастуха Матоса, которого назначили сторожем после открытия железной дороги Тифлис — Карс. Наивное дитя природы мается: тесно ему здесь. Когда бы ни пришел поезд, Матоса нет на месте. Бранят его,

грозят, что выгонят. Он и старается быть внимательным — не выходит.

Автор с улыбкой смотрит на незадачливого земляка, но сколько сочувствия в его улыбке! Смех — это так же и оценка поведения и сущности человека.

Справедлив и тонок смех Туманяна, в нем есть чувство меры «вины и наказания», которое не дает высмеять «виновного» более, чем тот заслужил, и быть снисходительным без оснований.

Вот дядя Хечан, герой одноименного рассказа. Приехал в город навестить автора-рассказчика. Об этом прямо не сказано, но хорошо известно, как часто посещали односельчане Туманяна и обращались к нему с тысячью дел, даже таких, к которым он не имел ни малейшего касательства. Каждый знает, что значит для нашего крестьянина иметь земляка в городе, тем более известного человека — он кажется им всемогущим, способным помочь в любом деле. Известно так же, как много заботился поэт о своих земляках, он делал для них все возможное. Об одном из этих бесчисленных случаев и поведано в «Дяде Хечане».

Гостеприимный дом с любовью встречает неожиданного гостя. Что привело его в город? «Что ж могло случиться? Стосковался по вас, ну и подумал: всяко бывает, сегодня живы, завтра умрем — пойду-ка проведаю их».

Наивная хитрость крестьянина. Ведь ясно, что он приехал с определенной целью. Но выясняется это несколько позднее, когда после угощения дядя Хечан закуривает трубку.

«Вдруг он вынул чубук изо рта и сердито спросил:  
— А что же теперь будет?»

Это тоже средство воздействия, начать дело неожиданно, чтобы произвести впечатление.

«— Что именно дядя Хечан?

— То, что дитё в солдаты берут.

— Что же я могу сделать?

— То есть как что, когда у твоей тетки глаза не сохнут от слез!

— Скажи — все, что могу сделать, сделаю.

— Вот я и говорю. Пойдем получим метрику, посмотрим, что нам делать.

— Хорошо, пожалуйста, пойдём».

Заметим, совсем не обязательно, что Хечан — родной дядя автора. Хечан называет свою жену тетей, чтобы подчеркнуть близость и усилить моральное давление. Свидетельство о рождении должно находиться в Тифлисской духовной консистории, там, где в молодости работал Туманян. Это была единственная и тяготившая его служба. В рассказе — реальная бытовая основа.

В консистории свидетельство о рождении сына Хечана не находят.

«— Нету, священник не записал.

— Как же теперь будет?

— Ну, раз нет, что же поделаешь... Пойдем, дядя Хечан...

— То есть как пойдём! Ведь твоя тетка сидит и плачет.

— Ну что же делать — раз нет».

Крестьянское упорство трудно сломить. Писатель подчеркивает это, создавая почти легендарный тип без малейшего авторского нажима. Типизация без преувеличения — одна из особенностей мастерства Туманяна.

Вышли они из консистории, идут домой:

«— А ну-ка погоди.

— Что случилось?

— Зачем мы ходили и куда мы идем?»

Дядя Хечан очень недоволен. Его не убеждают никакие объяснения.

«— Как же это нету? На всех сыновей есть, только на моего нету.

— Раз так — что же делать?»

Кажется, упрямство достигло уже своего предела. Но нет, когда их спросили дома, как дела, дядя Хечан спешит с ответом: «Еще посмотрим». Это психологическая подготовка к последующим атакам. Когда хозяин дома говорит, что смотреть уже нечего — дело ясное, гость сердится.

«Дядя Хечан вздохнул.

— Вот и все, вот и все; с чем пришел, с тем и вернись домой, — отрезал дядя Хечан, пригорюнившись уселся и стал усиленно дымить чубуком».

Дело как будто кончилось, но гость думает иначе. Садятся обедать — опять тот же вопрос: «Домой вернусь, что я скажу твоей тетке?» Снова и снова ему объясняют, что сделать ничего нельзя. Тут гость вздыхает и берется за чубук, — значит, осерчал дядя Хечан. Но это и средство усилить нажим. Хозяин хочет заснуть, гость является к нему в кабинет с теми же вопросами.

« — Спишь?

— Да.

— Разве сейчас время спать?

— А что же мне делать, дядя Хечан?

— Да ведь я же пришел сюда и застрял, а ты что делаешь?»

На этот раз хозяин не выдержал: «Удивительный ты человек, тебе армянским языком говорят — нет, дядя Хечан». Гость расстраивается еще больше:

« — Ну хорошо, хорошо, чего ты обижаешься! Раз нет — пойду к себе домой. Будьте здоровы! — И, бор-моча, вышел».

Комичность в том, что каждый раз кажется — все, упорство сломлено. Но не тут-то было. Все начинается сначала. Так и на этот раз. Утром, когда хозяин идет на работу, гость предпринимает еще одну атаку.

« — Куда же ты идешь? — закричал вслед мне дядя Хечан. — Что ты мне скажешь?

— Ничего не скажу.

— Уходишь?

— Да.

— А метрику не поищешь больше?

— Нет, не могу».

Дядя Хечан возвращается в деревню, исчерпав последнюю каплю своего упорства и убежденный, что ему могли помочь, но не захотели. Здесь вновь — самый обыденный случай, а характер встает перед нами, как живой. Герой характеризуется через собственную речь, а в ней нет ни единого слова, которое не выражало бы его манеру поведения, мимику, интонации. Не менее выразительно и его молчание. Основное свойство характера героя, которое проявляется в рассказе, можно определить одним словом — настырность. Однако эта настырность вынужденная, за нею стоит судьба крестья-

янина, видевшего много горя и мало радости, человека, попавшего в беду. В этом причина, надоедливость — только следствие, так же как традиционная крестьянская непонятливость, которая приобрела репутацию закоснелой и неистребимой. Это тот же Несо или дядя Габо в других бытовых условиях. Вторя друг другу, они создают единый образ, глубокое художественное обобщение.

Туманян хоть и отмечает их слабости, не осуждает их, смех его добродушен. Он лучше, чем кто-либо другой, знает причину этих слабостей.

Может ли автор не быть снисходительным к бедной старухе, которая пришла в духовную консисторию и требует, чтобы первосвященник помог ей — зять бросил ее дочь и скрылся невесть куда («Жалоба»). Сохранившийся в черновиках поэта 90-х годов, этот рассказ — небольшая сценка из народной жизни. По характеру описываемой среды она далека от цикла «Наши» (наши — это лорийцы, а здесь изображен Тифлис), но близка ему по содержанию. Вместе с «Гикором» и главами из «Старой войны» она свидетельствует о мастерстве Туманяна в обрисовке городской среды и образов городских обитателей. Здесь взят тоже реальный случай, который произошел, когда Туманян работал писарем в духовной консистории.

Приходит как-то раз женщина и жалуется, что зять сбежал. Выясняется, что она не знает ни фамилии зятя, ни откуда он родом, ни места, где он работает. «Но как же тогда ты впустила его в дом?» — удивляется переписчик и объясняет, что первосвященник такими делами не занимается и ничего сделать не сможет.

«А кто же поможет?.. И для кого он тогда сидит здесь?.. Что же нам, к туркам податься?»

Автор, улыбаясь, вспоминает этот случай. Образ этот близок дяде Хечану. Совсем иная оценка самозванного врача — дядюшки Несо («Каменная баня»). Здесь и ирония, и осуждение, и глубокая озабоченность автора.

В черновиках Туманяна 90-х годов сохранился рассказ «Как соседи вылечили дядю Киракоса от лихорадки». Добрые соседи долго думали, как излечить дядю

Киракоса от лихорадки. Вспомнили, что несколько человек вылечили испугом, и решили обратиться к тому же средству. Но человек от испуга умирает.

Из этого написанного на диалекте и во многом несовершенного рассказа родился позднее рассказ «Каменная баня». Если в черновом варианте крестьяне составляли индивидуально не дифференцированную единую человеческую группу, то теперь выделяется образ Несо — горе-лекаря. Это он подает идею каменной бани, которую поддерживают все остальные. Пока готовится баня, крестьяне вспоминают людей, которых вылечили таким способом. Рассказ носит трагикомический характер. Та совершенная уверенность, с которой крестьяне осуществляют задуманное дело, и веселая беседа, которую они ведут, усевшись на тяжелобольного, носит фарсовую окраску. Несо, дымя трубкой, длинно рассказывает разные случаи благополучного исцеления больных. Когда он кончил рассказ и крестьяне откинули одеяло с больного, тот был мертв.

« — Как же так, братцы, а? — растерянно промолвил дядя Несо.

Глухое молчание».

Точно холодной водой окатили крестьян. Нужен был трагический конец, чтобы эти невольные убийцы вспомнили многочисленные жертвы каменной бани — «...всех не перечесть». Может быть, хотя бы сейчас, под действием этого тяжелого случая, пробудится в них голос разума. Но нет:

« — Это уж как кому на роду написано. Не Несо же ведь их всех прикончил.

Несо, понурясь, молча слушал и сосал свой чубук».

О чем думает Несо? Можно только догадываться. Вероятно, он верит в судьбу, и Киракос не последняя жертва каменной бани. Иной крестьянин ужасающе невежествен, и самое страшное — упрям и самоуверен в своей косности. Как дяде Габо не пришло в голову, что причиной гибели шелковичных червей может быть его собственное невежество, и он поносит ученых людей, так и безымянные лекари даже не задумываются над тем: а не они ли виновны в смерти человека?

Вот почему смех Туманяна здесь осуждающе горек.

«Деревенский» писатель Арутюн Чугурян назвал деревню — «забитый мир», другой «деревенский» писатель — Азарий Адеян — назвал крестьян «жертвами невежества». Туманян — их единомышленник — показал и то, и другое, однако не ограничился критикой деревенского мира, а создал такие художественно законченные образы, которые продолжают жить и после того, как этот мир вышел из забвения и невежества.

Лаконичная проза Туманяна — пусть это даже отдельная картина, оценка, воспоминание — весома и художественно значительна.

Юмористические страницы охватывают более широкую сферу человеческих чувств, чем их представляет старая армянская деревня, чем деревня вообще и даже вся армянская действительность. Дядя Хечан и дядя Габо будут всегда смешны, один — как олицетворение крайнего упрямства, другой — крайней самоуверенности, а крайность уже есть «отклонение от нормы» — источник комического во все времена.

Неоспоримо познавательное и художественное значение этих произведений, отразивших давно ушедшие в прошлое времена: они и сегодня рождают смех.

Многое обусловило непреходящую ценность творчества Туманяна, но основа основ, определившая величие художника, — то, как он выразил нравственный исторический опыт своего времени и народа.

Все остальное — выразительные средства, мастерство, язык, стиль — производное. С этой точки зрения творчество Туманяна — от крупных полотен до небольших произведений — выдерживает самый высокий критерий. Нравственный опыт своего народа он переживал как свой личный и, наоборот, свой жизненный опыт он осмысливал как нравственный опыт народа.

Вот почему созданный на основе повествования Аракела Даврижеци «Шах и разносчик» или взятая из сборника притчей Вардана Айгекци «Капля меда» в творчестве Туманяна столь же отражают его «личный жизненный опыт», сколь «Пари» и «Железная дорога» — исторический опыт народа. В произведениях, созданных

на основе повествований отдаленных времен, Туманян предстает таким же очевидцем, как и в изображении действительно виденного и пережитого им. Здесь сказался не только дар перевоплощения, но и необычное слияние мышления личности и народа. Что же удивительного в том, что корни рассказанных им «самых простых» случаев — будь то «Ахмат» или «Железная дорога» — уходят в самые глубины нравственно-исторической жизни народа.

Этические заповеди Туманяна основаны и на народно-историческом опыте, и на его собственном жизненном опыте. Он и в самом деле был моралистом и учителем, в том смысле, как понимал это Гораций («учить, развлекая») и каковыми были все великие художники, и прежде всего любимый им Шекспир.

Вот рассказ «Пари», в основе которого пережитое поэтом. В рассказе авантюрный, как мы теперь говорим, сюжет: горцев-армян и тюрков разделяет ущелье, которое называют Темное. Между обеими сторонами вечная вражда, бесконечные войны и разбои. Нет жизненной гармонии, нет мира под чистыми горными небесами. Поэт не говорит, кто виноват, и не ищет виновника. Его интересует другое.

Тюркское кочевье принимает своих обычных гостей, которые «были... самыми отъявленными разбойниками». Один из них удивляется, что тюрки не расправились с армянами на той стороне.

«— Ты не думай, что это так легко», — объясняет хозяин. Это задело самолюбие курда-разбойника:

«Что ты дашь, если сегодня ночью я сделаю так, чтобы утром дым на той стороне не поднялся?»

— Голубую лошадь — пешкеш.

— Руку!

Ударили по рукам. Пари было заключено».

Неспокойно проходит эта ночь в армянском кочевье: «Собаки поднялись, залаяли, заблеяли овцы, умчались лошади, разбежался скот. Пастухи стали сзывать отары, гремели ружейные затворы. Звуки эти, сливаясь в темноте с шумом дождя и раскатами грома, превратили ночь в ад...»

Во главе армянского кочевья — «пастух великан Чати». Всю ночь идет битва. Пастухи возвращаются домой на рассвете, издали слышны их веселые голоса и смех. Значит, битва закончилась победой. Пастухи убили курда и принесли с собой его колпак, щит и кинжал. Они радуются своей победе, но их веселье не по душе автору — убийство есть убийство, даже если убитый — недруг. Поэтому автор предоставляет слово матери Чати, которая готовит еду для пастухов и тихонько напевает:

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...

Это слово матери, песня-плач, которой, покачивая в такт головами, вторят другие женщины. В ней выражено отношение народа к происшедшему, а также отношение автора к этой бессмысленной, несущей бедствия вражде.

А в шатре тем временем Чати рассказывает о том, что произошло ночью: когда курд выхватил кинжал и бросился на Чати, тот ударил его дубиной — «вот это был удар!..

— Ай, дай! — закричали кочевники.

— С грохотом растянулся, — закончил Чати свой рассказ.

— Ха-ха-ха-ха, — весело гоготали кочевники».

Рассказ еще не окончен, потому что идея его — не только осуждение убийства, и заповедь его — не в призыве к непротивлению злу. Миновало несколько недель, в армянском кочевье появляется старый курд. Он приходит в шатер Чати. Хозяин сперва угощает, как принято по законам гостеприимства, а потом спрашивает: кто он и зачем пришел? Старик отвечает, что он отец убитого курда.

« — Пришел простить тебя за пролитую кровь его. Ты его не на дороге убил, не при его стаде убил, не у него в доме убил... Сколько раз я говорил ему: сынок, сойди с этого нечистого пути, держись подальше от этих друзей — люди не для тебя трудились... Не

послушался. Видно, такая смерть ему суждена была, — сказал курд и, понуриив голову, умолк.

— Будь тверд в своей вере, раз так справедливо судишь, — со всех сторон подали голос кочевники и тоже умолкли».

Это народная оценка трагического происшествия. И автора тоже. Туманян именно потому и является народным художником, что понимает и оценивает события, как народ. Его нравственная заповедь выражена в словах старого курда, как в «Давиде Сасунском» в словах старого солдата из вражеского лагеря. Старый курд выражает народную философию справедливой и несправедливой войны: его сын был убит на пути разбоя, он нападал, грабил, разорял, поэтому пасть Чати прав. Он не мог поступить иначе, этого требовали от него обстоятельства. Но грусть не рассеивается, крепнет наше сочувствие к потерявшему сына старику. У рассказа такой финал: старик просит одежду сына — «пусть мать поплачет над нею, сердце успокоит, тоску утолит...»

«Чати принес и подал старику окровавленный колпак, щит и кинжал. Дал ему с собой овцу, провел мимо собак и вывел на дорогу.

— Ну, прощай, сынок, — сказал старик.

— Доброго пути, кирва!»

Где же голос автора, он как будто исчез в безмятежном тоне повествования? В чем выразилась его нравственная идея? Выразилась в словах матери убившего и отца убитого, в отношении народа к случившемуся. Бессознательная, бессмысленная вражда приводит к убийству, которое не дает удовлетворения и победителю. Цена человеческой крови — одна овца и родительское горе. И хотя Чати вынужден был совершить убийство, он не рад своей победе, как не был рад и Моси («Ануш»).

В рассказе «Пари» Туманян исходит из жизненного опыта своего народа, которому исторически и географически суждено было жить по соседству с азербайджанским и грузинским народами. В то время, когда политика братства между народами еще не была

провозглашена, Туманян призывал свой народ жить в дружбе с соседними народами. Для поэта это сама его сущность, естественное проявление его жизни и деятельности, которая нашла выражение и в его художественном творчестве.

О грузинском народе он писал в стихах<sup>1</sup>, об азербайджанском — в прозаических произведениях. Всякое выражение враждебности отзывалось глубокой болью в его душе.

Когда мне люди говорят,  
Что ялбой Грузия кипит,—  
Я, изумлением объят,  
Испытываю боль и стыд.

*(Перевод О. Румера)*

Вражда народов — великий позор человечества, потому что она противна человеческому естеству, она отвергает жизнь. Иначе и не мог судить поэт, который всю жизнь жаждал человеческой гармонии.

«Пари» — нарушение гармонии бытия бессмысленной враждой. К тому же 1908 году, когда был написан этот рассказ, относится рассказ «Ахмат», где царит гармония бытия, утверждаемая через мудрое братство. Как и во многих других произведениях, незначительный жизненный случай под пером Туманяна приобретает большую эмоциональную силу.

Поэт вспоминает дни детства, которые он провел в горах. Как все мальчишки, он любил «бабушкин дом», любил дядей-пастухов. Больше всего он был привязан к младшему дяде — Ахмату. Он брал с собой мальчика в горы, приносил детям ягоды с поля, по вечерам играл им на свирели. «В звездные, лунные ночи вся семья собиралась вокруг огромного костра. Дедушка, бабушка и дядюшка хлопали в ладоши, а я плясал и порхал между ними, точно бабочка». Ничто не омрачает идиллическое воспоминание. Правда, еще ребенком он слышал, что Ахмат — тюркское имя, и помнит, когда в доме ели свинину, посмеивались, шутя: «Ахмат

---

<sup>1</sup> «Грузии (вместо статьи)» (1916), «Дух Грузии» (1918), «Поэтам Грузии» (1919).

стал армянином». Но стоило войти в дом и увидеть, как держится Ахмат, чтобы угадать в нем любимца семьи». Он мог привести в дом и угостить, кого хотел, мог давать указания детям и миловать и наказывать их, как другие дядья.

Повествование разворачивается естественно, как привычное течение жизни. Может показаться, что здесь нет особого мастерства, между тем в этом маленьком, в две странички, рассказе — три части, которые следуют друг за другом по законам истинно драматического искусства.

Однажды проснулся мальчик и видит: все в доме грустные — прощаются с Ахматом. Эта часть — пронизывающая рассказ вторая эмоциональная волна.

Говорит глава дома — дед, который так же представляет народную истину, как старик в «Стенаниях», старый курд в «Пари», дядя Уганес в «Железной дороге»: «Помоги тебе бог, сынок. Пусть голые камни зазеленеют под твоими ногами, пусть радостью будут полны твои дни... Ну, вставай, сынок, день короток — путь долог. Вставай, сынок, благослови тебя господь, пусть легок будет твой путь...»

Конечно, дело не обходится без слез. Ахмат потихоньку утирает глаза краем чухи, и дед прослезился, произнося свои последние напутственные слова: «Да будет нам на благо твой труд, Ахмат-джан, а тебе — наши хлеб и соль, как молоко материнское. Не забывай нас. Если будет тебе удача, пошли весточку, чтобы и мы порадовались; если постигнут лишения — сообщи, поможем...»

Здесь нет ни тени преувеличения — именно таковы были лучшие страницы дружбы армян и тюрок, когда они приходили друг другу на помощь в годы голода или бедствий. Носителем идеи братства является в рассказе дед, и не случайно он в центре повествования.

Приняв благословение деда и расцеловав недоумевающих малышей, Ахмат пустился в путь, «погоняя перед собой пару коров, теленка, вола, овец и нагруженного осла. Две собаки сопровождали его.

Дядюшки пошли проводить Ахмата.

— Да пошлет тебе бог добрый путь, Ахмат-джан.

Счастливо, сынок! — приложив руку ко лбу, кричал ему вслед дедушка».

Главу завершает мастер народной правды — дед — характерным стариковским жестом.

Третья часть окончательно раскрывает эмоциональный заряд рассказа. Мальчик еще не знает суть дела: «...почему плакали домашние? Куда ушел дядя Ахмат?» Бабушка, не понимая недоумения внука, отвечает: «К себе, домой». Ответ не рассеивает недоумения.

«— А где же его дом?

— В другом месте.

— Кто же тогда Ахмат?

— Ахмат тюроч, наш слуга. Э-э-э, сколько лет прожил он у нас... Сейчас получил свою долю и ушел...

— И не вернется больше?

— Нет, сынок, ушел...»

Вот и все.

«Ахмат» — антитеза «Пари». Один рассказ говорит о человеческой вражде, другой — о дружбе, родстве; в одном — люди обогащают, украшают жизнь, в другом — обедняют, уродуют; один показывает гармонию жизни, другой — разрушение ее. Оба отражают личный жизненный опыт писателя и вековой опыт народа. В основе рассказов лежит реальный случай. И, как всегда у Туманяна, отражение реального, конкретного события приобретает обобщающую силу. В данном случае диаметрально противоположный характер взаимоотношений армян и тюроч воспринимается как истолкование и оценка *вообще* человеческих взаимоотношений. Благодаря этому идея рассказов поднимается над конкретным фактом (взаимоотношения двух народов) и конкретным содержанием (добро в братстве и зло во вражде) и приобретает более глубокий смысл — размышление о жизни вообще.

Творчество Туманяна — это целый мир, в котором бесчисленное число героев и который наполнен гомоном множества человеческих голосов. Все художественное наследие Туманяна составит не более одной объема-

стой книги, а сколько в нём голосов, какое множество героев, которых мы слышим и видим, как живых! У Туманяна есть одна особенность, которой нельзя забывать, если мы хотим понять созданный им мир. Все произведения Туманяна — прозаические или стихотворные легенды или четверостишия, реалистические рассказы или волшебные сказки, публицистика или письма — имеют внутреннее единство, составляют сферу мировоззрения, мироощущения крупной личности. Отсюда необыкновенная цельность его такого разнохарактерного, пестрого, богатого небольшими произведениями (зарисовками, портретами) творчества. Не только среди напечатанного, но и в сохранившихся черновиках и черновых набросках, произведениях, в письмах нет ни одной строки, которая будучи даже написана под влиянием внезапных, минутных впечатлений, оказалась бы вне этой сферы познания человека и мира. В каждой строке его можно узнать голос автора (это признак художественного, стилевого единства), по любому отрывку из его произведений можно точно определить круг мыслей Туманяна (а это признак идейного единства, единства содержания). Такова особенность великих художников. Никакая намеренная, предумышленная последовательность не даст такого результата. Это, очевидно, неизбежное отражение цельности человеческого характера, его природной самобытности в созданных им творениях. Все, что он написал, и он сам, с его деяниями, беседами, рассказами, — это единое творчество, имя которому «Ованес Туманян».

Отдельные произведения Туманяна, как бы они значительны ни были сами по себе, не только связаны между собой, но представляют как бы продолжение друг друга, точно звенья единой цепи, имя которой «Мир Туманяна». Продолжением друг друга являются даже такие разные произведения, как «Гикор» и «Стенания», «Ануш» и четверостишия, «Храбрый Назар» и «Капля меда», «Сако Лорийский» и «Шелководство дяди Габо», «Горный пастух» и «Голубиный скит». «Парвана» и воспоминание об Адамяне, «Мой товарищ Несо» и статья «Обиженный народ», «Воробушек» и «Олень», «Иллюзия» и «Железная дорога» — этот спи-

сок можно продолжать, пока не будет перечислено все, созданное Туманяном.

Каждое из произведений не очередное выступление автора, а вехи, обозначающие границы созданного им мира. Рассказы «Гикор», «Ахмат», «Железная дорога» или стихотворения «Иллюзия», «В армянских горах» — каждое из них уникально-неповторимо. Это — вехи мира Ованеса Туманяна, которые расставлены в достаточном удалении друг от друга, чтобы успеть охватить все пределы. Поэтому в творчестве зрелого Туманяна почти нет произведений, похожих друг на друга, каждое из них открывает новую сторону мировосприятия поэта, новый ряд нравственных проблем.

В опубликованном в 1908 году рассказе «Железная дорога» Туманян воспроизводит реальное событие — постройку железной дороги Тифлис — Карс<sup>1</sup>.

Однажды вечером, сидя во дворе у дяди Уганеса, крестьяне завели спор о том, будет ли им польза от железной дороги или вред.

«Да, много чего пропадет», — вздыхают некоторые из крестьян. Во время спора появляется незнакомец, работающий на постройке железной дороги, и просит продать ему меру муки. Дядя Уганес интересуется, откуда незнакомец.

« — Из Си-ва-за? — с многозначительным видом повторил он услышанный ответ.

— Что он сказал, дядя Уганес?

— Из Сиваза...

— Пах! Чтобы не разрушился твой дом... — хлопали в ладоши и смеялись крестьяне».

В этих словах, жестах, смехе — истинные лорийцы. Их удивление достигает предела, когда они узнают, что до Сиваза три месяца пути.

«Па-хо!» — хором воскликнули изумленные крестьяне».

Это, собственно, психологическое вступление к рассказу. Содержание рассказа сводится к тому, чтобы по-

<sup>1</sup> Как выяснил литературовед Эд. Джрбашян, первый вариант этого рассказа написан не позднее 1897 года, когда он был переведен с рукописи и опубликован в русской тифлисской газете «Новое обозрение» («Историко-филологический журнал», 1964, № 3).

казать отношение крестьян к железной дороге, те изменения в их психологии, которые приносят с собой новые экономические отношения. Писатель не высказывает своего мнения, хотя и является участником беседы.

« — Дочка, принеси меру муки, — крикнул со двора дядя Уганес, — да поверх краев насыпь». Незнакомец не дает насыпать муку в свой мешок, пока не узнает цену.

« — Что стоит?..

— Ты насыпь, насыпь сначала в свой мешок.

— Нет, сначала цену скажите.

— Ты насыпь сначала, потом цену узнаешь, — если будет дорого, опорожнить нетрудно...

Незнакомец вынужден согласиться.

— Ну, сколько мне теперь заплатить? — спросил уста<sup>1</sup>, доставая из-за пазухи кошелек.

— Ничего, уста, ничего не надо — это тебе пешкеш. В наших краях с пришлых людей за хлеб денег не берут, нет такого адата, — ответил ему дядя Уганес и снова взял в свой рот чубук.

Уста смутился, начал отказываться, но потом взял муку и ушел».

Каждый раз, читая эти строки, испытываешь волнение. Не происходит ничего необычного, и подарок-то не бог весть какой дорогой. Но разве дело в цене? Дело в душевном богатстве, в благородной традиции народа, носителем которой является дядя Уганес.

После ухода незнакомца спор принял другое направление, но суть его осталась та же: что — пользу или вред — дает крестьянам железная дорога, которая олицетворяет новые экономические связи?

Кто-то рассказывает, что он точно так же поступил, когда у него какой-то незнакомец поел мацун и спросил о цене. Но раздается и другой голос:

« — 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? — вмешался в разговор младший брат дяди Уганеса.

<sup>1</sup> Уста — мастер.

— Если придет, еще раз дай, — подняв голову, спокойно ответил дядя Уганес.

— Да будет полон твой очаг, — отозвались несколько стариков».

Это не только благословение, это стенание.

Туманяновское искусство — выразить «простыми», «незначительными» словами значительную мысль. Со всем не случайно Уганес — старший брат, а сторонник новых отношений — младший. Старики благословляют слова дяди Уганеса, которые есть и нравственная заповедь автора. Как бы ни скрывал он свои симпатии, ясно, что он на стороне стариков и дяди Уганеса.

Означает ли это, что Туманян идеализирует патриархальные нравы армянского крестьянства, как это часто приписывали автору «Ануш», «Маро», «Сако Лорийского»? Разумеется, нет. Или — да, если признавать накопленные народом духовные ценности, значит идеализировать его. Мог ли Туманян не быть с ним — стариком из «Стенаний», дедом из «Ахмата», дядей Уганесом, — если он видел в них олицетворение векового народного опыта, мудрости и душевного величия? Туманян, который ненавидел человеческие взаимоотношения, основанные на меркантильном интересе, на принципе купли-продажи, рожденные новыми, буржуазными отношениями! Его нравственная заповедь — быть выше этих отношений, поработавших человеческую душу, подчиняющих все его чувства материальному расчету, уничтожающих красоту жизни. Он видел олицетворение ее в народных мастерах правды, в их образах он и выразил ее. Он находил решение своей идейной задачи в правде жизни, не нарушая ее естественной закономерности.

Поэт хотел сохранить и уберечь ценности, выкристаллизованные жизнью и мудростью народа, красоту его духовного мира. Но он видел и обратное: многие привлекательные стороны патриархального быта разрушаются под давлением нового хозяйственного уклада. И разве могло быть иначе? Мог ли Туманян отдать свои симпатии не старшему брату, человеку щедрой и доброй души, а младшему, который с расчетливой го-

товностью подчиняется диктату нового хозяйственного уклада?

Симпатии Туманяна безоговорочно на стороне старшего брата, ход времени — на стороне младшего. Сохранив за собой право выразить собственные симпатии, писатель показывает правду исторического развития: в ответ на заповедь старшего брата («Если придет, еще раз дай») младший кричит: «...Кто ни придет, начиная с Сиваза, отмеривай, давай, точно я для них трудился!.. Кто ни придет: здравствуй, тысячу раз здравствуй, а если нужно что, плати деньги и бери...»

«И начали спорить. Дядя Уганес разгорячился, шум усилился.

— У-у-у! — гудел поезд.

Впервые ворвался он в наши ущелья».

Крестьяне спорят, но спор уже решила железная дорога — вестник новых хозяйственных и человеческих отношений. Этого не знает дядя Уганес, наивный и, возможно, последний защитник стародавних нравов, не знает даже младший брат — невольный сторонник и, быть может, первая жертва нового железного века. Один — выражение человеческого идеала, другой — реальных экономических связей. На стороне второго — правда исторического развития, но высшая человеческая правда на стороне старшего брата. Это известно автору, который верен и той и другой правде. Конец рассказа — победный свисток паровоза возвещает бесповоротный перелом в старом течении жизни.

Верность исторической правде придает значительность этому небольшому рассказу. Крохотная картина благодаря глубокому историческому содержанию с большой силой выразила переворот в человеческих взаимоотношениях.

Здесь проявилось туманяновское восприятие и осмысление жизни и человеческой сущности — характер человека определяется не свыше, а условиями его бытия. Люди — добрые и злые, благородные и бесчестные, великодушные и низкие — не рождаются таковыми.

«Мой товарищ Несо» — ответ Туманяна на древний и вечный вопрос: заложено ли зло в самой природе человека или порождается условиями его жизни? Ответ,

который и сегодня имеет актуальное звучание. Иначе трудно объяснить, почему этот написанный в 1914 году рассказ вошел в шведский школьный учебник 1964 года, чем он мог заинтересовать людей, живущих в совершенно иных условиях и среде<sup>1</sup>.

Первая глава рассказа «Мой товарищ Несо» — предыстория.

«У нас была кучка дружной детворы. Детворы деревенской. У нас не было ни школы, ни уроков, ни воспитания. Предоставленные самим себе, мы только и делали, что играли. И как играли! И как любили друг друга».

Это — идеальное общество абсолютного равенства. Счастливая гармония, которая если и возможна, то только в детстве. Здесь нет хозяев и слуг, богатых и бедных, нет и того, что именуется «классовое сознание». Это приходит позднее, со всеми его последствиями. А тут лишь игры и «детское творчество».

«Среди нас был один паренек по имени Несо. Сколько сказок он знал, сколько сказок — конца-краю не было им!»

Ему по праву принадлежит пальма первенства. Первенство это признается безоговорочно всеми ребятами.

Вторая глава: в деревне открыли школу, плата — три рубля в год. Кто не может внести, остается вне школы. «Вне школы осталась большая часть моих товарищей по играм, в их числе и Несо». Тот, кто более всех имел право на образование. Несо поневоле теряет свое превосходство.

«Разлучали нас впервые, и разлучали школа и учитель. Впервые мы поняли, что одни из нас имущие, другие — бедные.

До сих пор все еще раздаётся в моих ушах плач Несо, катавшегося по земле во дворе своего дома и вопившего:

— Я тоже хочу в школу!

И все еще звучит в ушах голос его отца:

— Нету, нету же, чтоб тебе пусто было! Где мне

---

<sup>1</sup> Рассказ «Мой товарищ Несо» вызвал большой интерес у шведского читателя. «Перевод рассказов Туманяна на шведский язык необходимое дело», — писал шведский поэт Элоп Свенинг («Ереван», 8 июня 1964 г.).

взять? Будь у меня три рубля, купил бы хлеба для вас — вот сидите, разинув рты. Нету!»

Ничего значительного не происходит, просто один мальчик остался вне школы, но голоса Несо и его отца звучат с трагической силой. Социальная несправедливость попрадала мечту Несо. Это больно отозвалось в сердце мальчика, отравило горечью душу, так щедро одаренную природой.

Третья глава. После школы рассказчик учится в уездном городе. На каникулы он приезжает в ученической форме в родную деревню. Старые друзья встречаются. С ними Несо. Но это уже не тот Несо.

«Несо даже сострил, намекая на мою коротенькую ученическую блузу:

— Точно сорока бесхвостая!

Все засмеялись. Это меня сильно задело, но я не показал виду. Потом Несо провел рукой по моей одежде, а вслед за ним и остальные, удивляясь, что одежда такая мягкая. В тот день я впервые обратил внимание на их платье — впервые я заметил, как оно было грязно и изодрано. И вообще все наше село показалось мне бедным и грязным».

Так растет дистанция, отделяющая рассказчика от его былой среды. Куда делся Несо с его пылкой фантазией! Свой дар он использует сейчас, чтобы высмеять товарища.

Четвертая глава. Проходит время, все повзрослели. Рассказчик, который уже учится в большом городе, снова приезжает в деревню. Вновь встречаются товарищи детства — разговоры, беседы.

«...Заговорил и Несо:

— А помнишь, как мы сказки рассказывали по ночам, сидя на бревнах у ваших ворот?..

— Как же не помнить! Неужели я могу забыть? Ведь это одно из лучших воспоминаний моего детства, — ответил я.

Несо, казалось, обрадовался, но все же продолжал оставаться чужим и далеким».

Пропасть углубляется. Связь окончательно обрывается после следующего случая: чтобы отправить сына обратно в город, отец рассказчика просит лошадь у роди-

телей Несо. Несо должен сопровождать его, чтобы привести лошадь обратно. Всадник смущается, видя товарища, следующего за лошадью в лаптях и рваной одежде.

«Проехав немного, я сказал, что предпочитаю идти пешком, и сошел с лошади. И дальнейший путь мы шли вместе пешком или поочередно садились на лошадь. Несо был этому рад, но тут же я заметил, что поступок этот он приписывает не моим хорошим чувствам, а моей глупости. Я огорчился, но еще большее огорчение ждало меня впереди».

Путники остановились перекусить. У рассказчика пропал нож. «Собираясь снова в путь, я заметил, что ножик исчез. Несо уверял, что он вернул мне ножик и что я его положил в карман. Я был уверен, что он присвоил ножик, — впоследствии его видели у Несо. И, продолжая путь, я испытывал тяжелую душевную боль, — не оттого, что я потерял нож: в эту минуту я лишился более дорогого и ценного, чего не мог понять Несо».

Когда они прибыли на место, рассказчик расплачивается с Несо за лошадь и дает ему сверх того деньги на архалук, но тот просит еще «на чай». «Мне стало стыдно. Дал я ему и на чай. Но впоследствии всякий раз, когда я вспоминал дни моего детства, лунные вечера на бревнах среди деревенской детворы и Несо, рассказывающего сказки, сердце мое наполнялось болью и жалостью».

Откуда в Несо, когда-то чистом мальчике, эти дурные черты. Неужели он родился со склонностями к зависти, воровству, неблагодарности? Совсем наоборот. И писатель, в творчестве которого так скудны, если не вовсе отсутствуют, элементы публицистики, здесь обращается непосредственно к читателю. Слова его могли бы звучать даже риторически, если бы не глубоко эмоциональное чувство, пронизывающее их. «Несо беден... Несо неуч... Несо подавлен невзгодами деревенской беспроблемной жизни... Будь он обучен, воспитан и обеспечен — вышел бы из него хороший человек, быть может, и лучше меня...» — так начинается последняя, пятая глава.

Горечь... Это слово Туманян употребил за несколько лет до публикации «Моего товарища Несо» (1914), ког-

да говорил о нравственных пороках своих соотечественников («Огорченный народ», 1910). Публицист объяснял их исторической судьбой, прибегая к сравнению: «Что такое грядка обыкновенных огурцов, но известно, если плети его топтать ногами, плод становится таким горьким, что его невозможно есть. Так же горкнет и ожесточается человек, его душа, сердце, мысль, и внутренняя горечь выходит наружу, проявляется во взгляде, в облике, в словах, в делах... на каждом поприще, делая жизнь горькой и суровой». Туманян-рассказчик повествует об истории нравственного падения простого человека. Как ни хочет автор оправдать, поднять Несо, воскресить прежний его ясный образ — не получается! «Сразу же возникает другая картина — постыдная и гнетущая».

Наконец последняя встреча. Рассказчик, достигший уже зрелого возраста, вновь посещает родной уголок. Бродя по деревне, он выходит к сельской площади. «Там было очень шумно илюдно. Посреди площади стоял Несо с поникшей головой, крепко привязанный веревкой к столбу». Это позорный столб, у которого судят преступника. «На мой вопрос ответили, что он наказан за воровство... В нашем селе и воровство, и привязывание к столбу, и порка были обычным явлением, но все же случай этот не выходит у меня из памяти, как незабываем и образ маленького Несо, рассказывающего сказки в лунные вечера, — Несо чистого, простодушного, Несо — товарища моего детства».

Известно, что писатели, изображавшие людей из народа в идеализированных образах, были весьма далеки от народа. Для этих писателей и их читателей существенной, важной была не правда жизни, а то, чтобы легко и приятно было смотреть на жизнь и людей из народа, чтобы в них не было ничего грубого, невежественного, словом, беспокоящего. Писатели народные, наоборот, не скрывали уродливое, дурное в народе. Они не только прямо смотрели в лицо горькой правде, но и, обнажая мрак жизни, противостояли этому мраку. Не случайно в произведениях великих реалистов есть очень тяжелые картины народной жизни.

Туманян был в числе этих реалистов. И в его твор-

честве наряду с благородными и прекрасными образами людей из народа есть и непривлекательные, явно отрицательные. В его поэмах, рассказах, очерке «В Борчалу», в незаконченной драме «Во мраке» немало таких образов и мрачных картин народной жизни. Они свидетельствуют не только о верности Туманяна действительности. В них выражен взгляд писателя на народ. Трагедию народа Туманян видел в незрелости его сознания, в его горькой участи. Он любил свой народ, но не считал себя вправе закрывать глаза на его теневые стороны. Еще в 1897 году Туманян, давая отпор клеветнику, объяснил свое отношение к народу. В этом объяснении — программа жизни и деятельности поэта.

С непривычной даже для армянских газет грубостью анонимный автор «Мшака» дискредитирует целый ряд писателей и пишет о Туманяне: «Он, этот сын черни, облачившись в аристократические одежды, начинает поход против черни»<sup>1</sup>. Молодой Туманян с достоинством ответил: «...да будет вам известно... что, если потребуется, я со спокойной совестью и чистым воодушевлением начну поход против той самой черни, чьим сыном я являюсь и которую люблю. Я служил и буду служить не в угоду черни, а тем идеям, которые должны поднять ее. Пусть мое заявление удивляет вас, это — моя клятва черни, смысл жизни которой для меня так дорог и свят».

Туманян всю жизнь был верен этой клятве.

Еще в ранней молодости он выразил те же мысли в драме «Во мраке» (1890), сохранившейся в черновике. Герой драмы Сурен — сельский учитель-идеалист, который горит желанием поднять своих соотечественников, говорит им горькие, осуждающие слова.

Сын народа не мог не ведать, что его соотечественник-крестьянин для того, чтобы покрасить одну чоху (армяк), может снять кожу и погубить вековое ореховое дерево. Нужно носить в душе великую любовь к народу, чтобы сказать: «Древний, проживший столько веков народ до сих пор не постиг еще внутренний смысл жизни. Он прошел сквозь бесчисленные испытания и

<sup>1</sup> «Мшака», 1897, № 40.

бедствия и не вник, не осознал весь свой опыт, не со-  
здал индивидуальный, чисто национальный закон —  
адат, чтобы передать его своему сыну».

От близких людей Туманян не скрывал глубокой  
горечи, которую испытывал в минуты разочарований.  
«Нелегко выправиться и облагородиться испорченно-  
му народу» (1908), — писал он одному из них. «Разве  
это нация, разве это народ!..» (1913) — писал он дру-  
гому. Это с одной стороны, а с другой — восторг и  
гордость за свой народ, его нравственный и духовный  
облик: «...велика наша вера в культурную силу армян-  
ского народа и его светлое будущее, которое сам армян-  
ский народ в своем национальном эпосе уподобил веч-  
но горящему светильнику, который с небесной высоты  
сияет над священным Арагацем, и ни одна рука не до-  
стигнет его и никакая буря не погасит его» (1912); «Уди-  
вительна жизнеспособность нашего народа, — я полон  
веры в эту неистребимую жизнеспособность. Я говорю  
о жизнеспособности в высоком и благородном смысле  
слова» (1916).

И те и другие высказывания, казалось бы противо-  
речащие друг другу, продиктованы сыновней любовью  
к народу, просвещению которого он отдал всю свою  
жизнь.

Поэт видел трагедию жизни народа и беспощадно  
развевал буржуазную иллюзию о благополучии этой  
жизни. Крайняя нищета, которая толкает на бесчестный  
путь мальчика Несо, одаренного светлым умом и бога-  
тым воображением, губит маленького Гикора, обрушива-  
ет на старика из «Стенаний» море горя. Беспросветная  
темнота, жертвами которой становятся исполин Сако и  
маленькая Маро. Невежество, которого не замечают  
страдающие от него Габо и Несо. Стихия страстей, ко-  
торая замутняет лучший из даров человеческих — ра-  
зум, и превращает простодушного пастуха в невольного  
убийцу, порождает преступления («Пари»), всена-  
родные бедствия («Капля меда»).

В зле, совершаемом человеком из народа, поэт ви-  
дит не вину его, а беду, но от этого зло не перестает  
быть злом, порок — пороком, трагедия — трагедией.  
В чем же их корень? По мнению Туманяна, в вековом

насилии. В нем первопричина. И поэт всем своим творчеством восстает против насилия. Эта мысль, точно молния, пронзает все его творчество, начиная с «Колыбельной» и до «Бездомной кукушки».

Насилие — источник всех зол, насилие — причина всех трагедий, а также переживаемой им величайшей трагедии — трагедии родины. Насилие — во всех его проявлениях. Идея гонения и противоборства, составляющая стержень всего творчества Туманяна, — это идея, восстающая против насилия. Не будь насилия, не блуждали бы по небу гонимые бурей две черные тучки, армянские горы не были бы горами скорби, крестьянин Амбо не повез бы своего сына в город, и Несо не встал бы на бесчестный путь, и не погибла бы Ануш, и пастух Чати не стал бы убийцей, и сам поэт не сказал бы таких горьких слов: «Сколько цветов должны были расцвести на этой земле и не расцвели...»

Когда мы говорим о нравственных уроках Туманяна, невозможно не отметить великую заповедь, которая была освещена его жизнью и творчеством, — насилие и свобода несовместимы; пока есть раб и господин, не может быть ни вольного слова, ни жизни, ни любви.

Легенда «Шах и разносчик» — один из последних поэтических взлетов Туманяна.

Тут мы вновь сталкиваемся с фактом, подтверждающим глубокую связь Туманяна с традициями армянской литературы. Вдохновенные строки, написанные как будто на одном дыхании, между тем каждая деталь обусловлена историческими источниками.

Разносчик кричит, подзывает народ, —  
Таких постоянно встречаешь у нас.  
Но этот?.. — змеей по базару ползет.  
Торговцем одетый властитель Аббас.

*(Перевод С. Шервинского)*

Поэт взял это у историка XVII века Аракела Даврижеци<sup>1</sup>. По его свидетельству, в 1620 году шах Аббас появился в персидской провинции Фариа, где поселил

---

<sup>1</sup> «Рассказ дьякона Аракела Даврижеци». Вагаршпат, 1896, стр. 163.

армян-переселенцев. Историк утверждает также, что у шаха была привычка появляться в народе переодетым. Выражение «змеей... ползет» поэт тоже взял у историка. Историк не говорит, что шах был переодет в коробейника. Но и эта дегаль не сочинена поэтом, она взята из рассказа дьякона Захария<sup>1</sup>.

Шах Аббас у Даврижеци не коробейник, но и у дьякона Захария шах Аббас не совершает поступок, который лежит в основе легенды Туманяна. Поэт соединил данные двух различных источников. Его интересовала задача сохранить как можно больше фактов, деталей, стиль, даже слова источников и по возможности ограничить собственные домыслы. От дьякона Захария идет эпизод, где армянская женщина торгуется с чарчи. Желая ублажить женщину, недовольную дороговизной, чарчи говорит:

Не спорь, сестрица, о грошах,  
Коли тебе твой дорог шах!

Слова эти есть в обоих источниках:

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

Этот ответ тоже идет от Даврижеци. Шах хочет опровергнуть слова женщины:

И зла же у людей в сердцах!  
Что вам дурного сделал шах?  
Отвел от турка меч лихой,  
Вас вывел из Джульфи сухой,  
В богатый край переселил,  
Заботой всякой окружил...

Туманян не упрощает вопрос, — в словах шаха есть правда: действительно Джуга (Джульфа) — сухое, пустынное место, действительно шах дал привилегии переселенцам-армянам. Эти слова шаха тоже опираются на источники. Шах говорил совершенно искренне. Мысль же Туманяна заключается в следующем: было немало

<sup>1</sup> «История дьякона Захария». Вагаршпат, 1870, стр. 15.

властителей, которые совершали преступления, искренне полагая, что они вершат добрые, достойные признательности народа дела.

Но представления о правде, добре и зле у властителя и народа разные.

Закрой, разносчик, грешный рот.  
О шахе толки прекрати!  
Нагрязнул он, угнал народ —  
Хоть ногу бы сломал в пути!

И женщина — человек из народа — говорит свою правду: воскрешает страшную картину переселения. Здесь тоже поэт с благоговением отнесся к данным, упоминаемым историком. У Даврижеци он взял строки о том, как переселенцы, оглядываясь в последний раз, видят церковь, как бросают в родной Араз ключи от домов, и страшную картину перехода через реку.

Только к концу легенды, начиная с шестьдесят седьмой строки, поэт отклоняется от источников, чтобы сказать свое слово, основанное на прочном фундаменте исторической правды и данных, почерпнутых у историков. По Даврижеци, шах, возмущенный недовольством женщины, уходит и, взяв у телохранителя клинок, убивает священника, отказавшегося стать вероотступником.

Замысел произведения (насилие и свобода несовместимы) диктовал Туманяну, независимо от историков, необходимость создания впечатляющей картины бедствия народа, — на голос женщины-изгнанницы собираются другие «изгнанники, плененные армяне».

Мятежный нарастает крик:  
«Будь проклят шах и шахов трон!»

Слушает мнимый коробейник и наполняется гневом, но сдерживает себя — хочет узнать, почему этот же народ перед шахом славил его и его престол. Это была ложь — в один голос признаются они, как могли они быть чистосердечны перед грозным тираном?

Доколе шах и пленник есть,  
Хозяин и наемник есть,  
Не могут на земле процветать  
Ни счастье, ни любовь, ни честь.

Кому принадлежат эти слова, поэт не говорит. Это всенародная правда, отношение народа в целом к тирану и деспотии.

И когда шах, считая уже ненужным скрываться, сбрасывает абу и убивает старика переселенца, поэт повторяет эти слова уже от своего имени. Сгусток векового нравственного опыта народа звучит как подкрепленная жизненным опытом и раздумьями поэта истина, как его заповедь.

## С ОТЧИЗНОЙ

В 1916 году, в самое тяжелое время в армянской истории, Туманян выпустил в свет книжечку «С родиной». Небольшая по объему, внешне непритязательная, какой только и могла быть публикация трудного военного времени, эта книжечка вобрала лучшие патриотические стихи поэта. Но заголовок «С родиной» имел и более широкий смысл — он выражал суть всей жизни и деятельности Туманяна, его символ веры. Это относится и к гражданской деятельности поэта.

Бросается в глаза прочное внутреннее единство того, что делал и что писал Туманян.

Никто из армянских писателей не говорил с таким горьким сожалением о своих оставшихся неосуществленными замыслах, как Туманян, и никто не покидал с такой готовностью, как он, свой письменный стол, когда нужно было помочь народу. Рассказывают, что даже в часы вдохновенного творчества он прерывал свою работу, чтобы принять крестьянина-просителя. Прерывал, конечно, с сожалением, но и с сознанием выполненного человеческого долга. Для него не существовало противоречия между гражданственным и поэтическим. Принцип «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» стал ведущим в 10-е годы, отозвавшись в каждом его слове, за которым стоит подлинное величие человека.

Поэт взял на себя трудное дело: указать народу путь перед лицом надвигающихся на него бедствий. В 1912 году, когда усилились доносящиеся с той сторо-

ны границы вопли о том, что «в Турции режут армян!», прозвучал голос поэта: «Снова кошмары кровавой бойни тяготеют над нами, и снова холодеет сердце у старого страдальца Востока — армянского народа».

Он видит только одну опору для своей многострадальной родины — русский народ, с его великой исторической миссией на Востоке. Для Туманяна не существовало вопроса: *русская* или *западноевропейская* ориентация, его симпатии безоговорочно отданы России. Крупнейший после Абовяна и Налбандяна мыслитель в армянской литературе, он, так же как и они, не представлял существование армянского народа вне союза с Россией. По своим эстетическим и политическим убеждениям Туманян был продолжателем традиций Абовяна в новых исторических условиях. Поэт не уставал вновь и вновь утверждать свои взгляды: «Такой я знаю нашу кровавую историю; об этом повествует мне трагическая летопись Малой Азии и Кавказа; об этом говорится в армянской литературе, такова армянская действительность; так диктуют мне мое представление, моя совесть».

Туманян не усыплял себя тщетными иллюзиями: «Я не мечтаю об образовании армянского царства — это не соответствует моему мировоззрению. Мне вполне достаточно свободного культурного развития армян в братстве с культурными народами». Когда в 1908 году в черновиках Туманян писал: «Если независимость станет веревкой, чтобы удушить Армению, — мы отвергнем ее», он опирался на свой жизненный опыт и исторический опыт народа. «Безусловно, найдутся люди, которые возражат нам, доказывая, что Россия действовала и будет действовать так лишь во имя своих интересов. На это я отвечу...

Тем лучше, если интересы могучей России совпадают с интересами армянского народа».

Бывало и так, что та или иная буржуазная петербургская газета брала под сомнение русскую ориентацию армянского народа. Нашелся, например, пожелавший проверить это<sup>1</sup> и вызвал тем гневную отповедь поэта:

<sup>1</sup> «Дела армянские». «Новое время», 16 июня 1913 г.

«...кто вы и по какому праву собираетесь нас испытывать?» «Назад, сегодня не твой день! Пусть выступит вперед тот, кто может представлять великую Россию в ее великодушии, с добрым сердцем, ту, которая своей мощью завоевывает страны, а добродетелями — сердца народов».

Не будет ни малейшего преувеличения, если мы скажем, что деятельность Тумяна в последние два десятилетия его жизни была деятельностью борца. И сегодня, спустя многие годы, жизнь Тумяна двух последних десятилетий — 1903—1923 — представляется нам не только поэтическим, но и политическим подвигом.

В годы тюремного заключения в Тифлисе (1909) и Петербурге (1911—1912), в годы, когда он посещал поля сражений на Кавказе (1914 и 1915), когда он осуществлял заботы о беженцах в Эчмиадзине (1916) или призывал к борьбе против турецкого наступления (1918), когда он прибыл в Ереван, чтобы положить конец распрям, раздирающим страну, или посетил Константинополь по делам Комитета помощи Армении (1921), — Тумяном всегда руководило стремление защитить права народа, закалить его боевой дух.

Поэт действительно был с отчизной, это не метафора, а реальность.

В самые тяжелые времена своей истории армянский народ действительно проявил волю к борьбе, что, судя по всему творчеству Тумяна, в его понимании было высшим свойством человеческого характера. Выражение этой воли он видит в героическом участии армянской молодежи в боях на турецком и немецком фронтах, в тех беспримерных усилиях, которые прилагает народ, чтобы защитить беженцев и сирот, а также в основании содружества всех отечественных искусств, в развитии духовной культуры.

Май 1917 года. Весь Кавказ и особенно Армения потрясены до основания. В Тифлисе шныряют турецкие лазутчики, турецкие погромщики вынашивают программу опустошения и Восточной Армении, опасность становится очевидной. Тумян среди множества других дел поднимает вопрос о создании научного общества «Айкарян», Армянской академии, Армянского универси-

тета. Но о какой академии или университете может идти речь в это смутное время? Туманян не игнорирует реальную действительность, но и не видит препятствий задуманному:

«Не будем забывать: все великое, что совершил армянский народ, он совершил вопреки трудным и горьким временам.

В этом величие нашего племени и великая драма нашей жизни.

То, что ожидает нас, пусть постигнет вместе с нами и наш Университет».

Разумеется, это не могло быть осуществлено в те суровые годы, но слова поэта остались свидетельством его боевого духа, дерзких и светлых стремлений. Как и «Посвящение» 1918 года, обращенное к западно- и восточно-армянским писателям: «...несокрушимы стремление и тяга нашего народа к культуре, и непобедимы в нем страсть и жажда творчества». Как и призывы председателя Комитета помощи Советской Армении к армянам всего мира в 1921 году:

«Итак, слушай, армянин, где бы ты ни был, от Европы до Индии — всюду.

Слушай голос зовущей тебя родины и спеши помочь любым способом, чем можешь, чтобы иметь то, о чем ты мечтал веками, — свободную и благоденствующую родину».

Патриотическая деятельность не могла не отразиться в поэзии Туманяна. Если начало этой деятельности, охватывающей двадцатилетие с 1903 по 1923 год, вызвало к жизни знаменитые «В армянских горах» и «Армянское горе», то завершением ее было мощное дыхание стихотворений «С родиной» (1915) и «Оплакивание» (1916). Это было завершением той патриотической темы, которая зазвучала в поэзии Туманяна начиная с 80-х годов прошлого века. Содержание «национальных мотивов» того времени было унаследовано им от Патканяна — глубокое осознание национальной трагедии и воля к освобождению родины силой оружия. Этот воинственный дух уступил место созерцательности, с той же логикой, с какой бесплодные надежды, не найдя себе исторического оправдания, породили отчаяние. Уже на-

чиная с 90-х годов и в начале XX века в патриотических стихах Туманяна нет былого эпического дыхания: «О боже! Я обессилел от страданий. Ужели час спасенья не настал?» Эти и другие строки из «Псалмов скорби» (1898) выдают отчаяние поэта. Ему остается только вопрошать: «О, скоро ли утро вспыхнет зарей в армянских горах, в зеленых горах?!» — и с грустью признаваться: «В армянских страданиях на черном просторе душа моя скорбью живет» (1903). Он знает: «Мы поклялись стремиться к свету, и нас с дороги не свернуть» (1903), но путь этот трагичен и пристанище далеко.

Последующие годы внесли новые краски в скорбные патриотические стихи Туманяна. То было преклонение перед подвигами предков.

У нас есть дары, хранимые под землей,  
У нас есть надежды, хранимые в нашем сердце,  
Неужели быть нам вечно опустошенными,  
разграбленными,  
Неужели быть нам вечно печальными.

Это стихотворение, как все в творчестве поэта, имеет реальную основу. Строки эти родились в связи с посещением (24 июня 1904 года) развалин древней столицы Армении Ани.

А пребывание в одном из исторических сел Армении — Ошакане, где находится могила создателя армянской письменности Месропа Маштоца, поистине вдохновило поэта:

Здесь живет высшее таинство,  
Степенно, величаво опустившееся с небес.  
Здесь витает священный дух,  
Поднимает нас над земной жизнью.

Дух — великий, прекрасный,  
Слившийся с глубокой армянской душой.  
Идут и идут века —  
Мы всегда с верой, мы всегда непоколебимы.

Позднее из этих строк родилось стихотворение «В руинах» (1909): поэт, одинокий и растерянный, бродит среди развалин когда-то цветущего города и мысленно восстанавливает давно ушедшие в прошлое картины.

Шумный город, улиц движенье  
И дворцовый сияющий вход.

Под кронами башен  
Даже в полночь ясно, как днем.  
Зал большой озарен, разукрашен  
Серебром, хрусталем.

Будто здесь неведомы беды,  
Будто радость в отчем краю,  
Будто празднуют праздник победы,  
Победив оружием в бою.

Встающая в воображении красочная и радостная картина наполняет сердце поэта скорбью — так разителен контраст с реальностью:

Я стою над жилищем печали,  
Как развалин обломок живой.  
(Перевод В. Державина)

О том, как представлял поэт настоящее, он сказал в стихотворении «Рагодіа». Это пародия на стихотворение И. Иоаннисиана, в котором идилически изображалась современная армянская деревня. У Туманяна нет ни одного светлого луча — кровь и слезы: крестьянина жестоко эксплуатируют, женщина-крестьянка несчастна и бесправна.

Именно в это время поэта увлекли народные мотивы, вобравшие горе родины. «Плач куропатки» создан на основе обработки двух, совершенно разных народных песен. Куропатка — символ «великой скорби» — оплакивает свою судьбу: птенца ее похитили и убили.

«Да где же, горемычная, найдешь другой ты дом?» —  
«На старом тополе сухом...» —  
«А если сгонят с тополя, тогда тебе как быть?» —  
«С плакучей ивы слезы лить». —  
«А коль прогонят старики, куда уйдешь, скорбя?» —  
«Огнем тоски сожгу себя...»

(Перевод В. Корчагина)

Этот образ печальной судьбы разоренного народа нашел отражение и в музыке Комитаса («Бездомный»), и в романе Вардгеса Суреньянца «Дитя изгнания». Ра-

зоренный народ, народ скитальцев. «Горе тебе, несчастный армянский народ!»

Так же скорбит соловей («Скорбь соловья», 1910). Залетная птица спрашивает соловья:

«Скажи мне, зачем меж ветвей  
Ты плачешь кровавой слезой, соловей?»

И слышит в ответ:

«О чем говоришь ты, чужак-сумасброд? —  
Ответную речь соловей ведет. —  
Не видишь — осела зима в горах,  
Воду она сковала в ручьях,  
Запах она отняла у цветов,  
Щебет моих отняла птенцов, —  
Как же не лить мне кровавых слез?»

(Перевод М. Шагинян)

Залетная птица утешает: скоро вновь настанет весна, растает снег, вскроются ручьи. «И, окруженный птенцами, опять будешь навстречу цветам щебетать!» Эти общие отвлеченные слова утешения не отличаются от тех, с которыми поэт обратился к своему народу в стихотворении «Раздумья над армянским вопросом» (1913)<sup>1</sup>. Как два предыдущих, оно имеет форму диалога. Вспоминая картину, нарисованную в 1894 году в «Двух черных тучках», поэт вопрошает:

Рассеянная, гонимая ветрами,  
Бьющаяся об утесы, измученная и изможденная,  
О чем она молит бледными устами,  
Бесконечным роптаньем, немощными просьбами?

Верно, хочет сохранить свою жизнь и достоинство. Поэту, сочувствующему этому желанию, остается лишь уповать на какие-то неведомые, таинственные, «мудрые силы», которые

Из мрака ведут человека  
К свету любви, братству...  
Любое зло имеет конец,  
И каждому делу есть воздаяние.

---

<sup>1</sup> Стихотворение это полностью было напечатано впервые в книге Ованеса Туманяна «Публикации и исследования». Вреван, 1964, стр. 306.

Еще на родине царил относительный мир, и все-таки он не находил в себе других, более оптимистических слов. Оптимизм пробудится позднее, в самое тяжкое время бедствия, ничего не оставив от былых созерцательных утешений. Воистину, мужество проявляется в минуты бедствия.

Гуманист, сторонник естественных человеческих взаимоотношений, жаждущий гармонии жизни, тяжело переживал первую мировую войну. Еще до начала войны, в предчувствии надвигающихся невзгод, он сочинил стихотворение «Ружья разряжаются в мое сердце», которое в свое время не было напечатано и сохранилось в черновике. Та же судьба постигла стихотворение «Добрый вечер, скорбные матери», которые было создано уже во время войны. Туманян воспринял войну, как разрушение гармонии жизни, как явление бессмысленное, как грубое опровержение своих иллюзий о том, что есть в мире «какая-то разумная сила, которая ведет человека из мрака к свету, к любви, к братству...». Разочарование было так сильно, что поэт сразу отвернулся от просвещенного Запада, породившего войну («Нас больше не обманут их машины и искусства»).

Туманян не мог оставаться обычным наблюдателем событий. В ноябре 1914 года он вместе с Ал. Ширванзаде и другими писателями отправился на Кавказский фронт, в Алашкертскую долину<sup>1</sup>. Видя поражение врага, Туманян считает, что это конец тревогам народа. Он видит, что против врага

Со всех сторон из пучин  
Встают на дыбы до седых вершин  
Армян древние надежды и вековое возмущение.

Вместе со всеми и он надеется, что победа не только реальна, но и окончательна.

В следующем году совершилось самое страшное — с апреля 1915 года началось массовое уничтожение армян. Еще в 1913 году Туманян предполагал, что Турция «...не перестанет обращаться к самым чудовищным

<sup>1</sup> Здесь, по свидетельству Ширванзаде, Туманян нашел крестьянина-сказителя, который рассказал ему чуть ли не шестьдесят второй вариант сказки «Тысячеголосый соловей» (Ал. Ширванзаде. Собрание сочинений (на арм. яз.), т. IX. Ереван, 1961, стр. 172).

средствам для того, чтобы уничтожить армянский народ, для того... чтобы раз и навсегда покончить с проблемой армянских земель и национальных прав этого народа».

Каким трагически точным оказалось это предвидение; злодеяния турецкого правительства превзошли даже самые мрачные предсказания. В эти черные дни поэт делал все, что мог, — оповещал весь мир о том, что совершается неслыханное преступление. Председатель содружества армянских писателей обращается ко всему миру с призывом, который заканчивается словами:

«...Турецкое правительство начало великую резню от Эрзерума до Киликии, от Черного моря до Месопотамии.

В этот страшный критический час Товарищество писателей-армян обращается к совести народов в лице их лучших сыновей и просвещенных учреждений и просит их поднять свой голос против этих беспримерных преступлений во имя человеколюбия, христианства и культуры».

Как ни глубоки были представления Туманяна о турецкой деспотии, он не мог предвидеть, как далеко идут корни кровавого сотрудничества турецких и германских преступников. Эта деспотия, как заявил об этом Энвер-паша, «должна играть в Азии точно такую же роль, какую играет Германия в Европе»<sup>1</sup>. Прошло время, и Гитлер, призывая к уничтожению других народов, в качестве примера ссылался на турецких палачей: «Кто помнит сейчас, что турки вырезали армян?»<sup>2</sup>

Туманяну не суждено было узнать, во что обошелся народам последующий разгул фашизма, но он видел страдания первых жертв варварского национализма и бросился на помощь народу. Поэт отправил своих детей служить делу защиты народа, которое стало отныне его личным делом. С Кавказским фронтом он попал в Ван, где написал стихотворение, свидетельствующее о том, с какой непреклонностью и верой выступал он против всенародного бедствия.

<sup>1</sup> «Из истории турецкой интервенции в Закавказье в 1918 г.». «Вестник Академии наук Армении», 1958, № 7.

<sup>2</sup> Эльза Триоле. Незванные гости. ИЛ, 1958, стр. 315.

Он видит:

Сдвинулся тяжелый камень  
С груди нашей матери-страдальцы,  
Встает наша земля  
Из бесчисленных развалин... —

и говорит с прочувствованным восхищением:

Смотрите, какой величественный образ,  
Достойный восхищенья, —  
Столько веков под камнем —  
И она жива и дышит!  
Глаза, хоть и заплаканные,  
Полны жизни и надежды.  
И надежды благородные,  
Полные добра и света...

В глазах поэта рубище бездомного народа — царственный пурпур, в каждом его движении видится стремление ввысь, к свету.

Поэт был со своей родиной, когда летом того же 1915 года с дочерью Нвард появился в Эчмиадзине среди тысяч беженцев. В голодающей массе беженцев вспыхивают болезни, ежедневно сотни человеческих жертв. Поэт переходит от одной группы беженцев к другой, утешает, поддерживает, помогает чем может. Сохранилась фотография, на которой запечатлен рано состарившийся, поседевший Туманян среди сирот... Поэт был всегда с отчизной, всюду, где он чувствовал, что может быть полезен, даже если это место напоминало ад. «Ованес Туманян в этом аду, он работает и, к счастью, не сходит с ума», — вспоминает известный армянский историк Лео. Он не помешался, но на несколько месяцев слег в постель от истощения.

«Недели и месяцы, днем и ночью, без передышки работал Ов. Туманян среди беженцев, — рассказывает очевидец. — Однажды, когда начался дождь, поэт распорядился открыть двери всех церквей и монастырей. Католикос так и поступил, только двери в новые Патриаршие покои оставил закрытыми. «Что? — дрожащим от гнева голосом закричал Ов. Туманян, — сейчас же вернись и скажи Католикосу всех армян, что Поэт всех

армян требует открыть также и новые Патриаршие покои и дать укрытие беженцам».

Никогда, ни раньше, ни позднее, я не видел Туманяна таким разгневанным».

Туманян был со своей родиной; безропотно, мужественно, вместе со всем народом переносил он трагические муки и более, чем кто-либо другой из поэтов, имел моральное право прочесть «Отпевание» (в другом переводе «Панихида») его жертвам.

Я встал над вами для того, чтоб тихо молвить слово.  
Вам, мученики моего народа дорогого!

Вас тьмы осталось на полях от моря и до моря,  
И в смертный час в глазах у вас окаменело горе.

Я взял огонь моих речей со дна души скорбящей,  
От пепла жаркого моей земли кровотокающей.

Масис, Немрут и Тангурек — вершины снеговые —  
Зажег я — скорбный человек — как свечи восковые!

И Арагац в красе своей под небом где-то рядом  
Горит над головой моей негаснущей лампадой.

И строго, как Масис седой, что немоту нарушил,  
К вам обращаю голос свой, погубленные души.

К вам, что рассеяны навек, без вести, без возврата,  
На землях от армянских рек до Тигра и Вифрата.

От гелеспонтских берегов, покрытых кровью ныне,  
До непротоптаяных песков в египетской пустыне.

Мир праху вашему навек; в стенаньях проку мало.  
В себе скрывает человек звериное начало.

Умолкнул я, и все кругом на миг пришло в движение,  
И повторило мой псалом далеких рек течение.

И, словно от кадила, ввысь от каменных ущелий  
Густые тучи поднялись и скрылись в беспредельи.

Чтоб на иные берега, в долинах неоглядных  
Ронять дождинок жемчуга и дым нести лампадных.

В пределы все: от берегов, покрытых кровью ныне,  
До непротопанных песков в египетской пустыне.

Мир праху, сироты мои, нет окончания бедам —  
Как в яек пещерный, человек остался людоедом.

*(Перевод Н. Гребнева)*

Стихотворение вызывает восхищение широким замыслом, трагически спокойным и мощным дыханием, колоссальной эпической картиной. Великое горе, выраженное с глубокой торжественностью реквиема, — горе без слез и причитаний, горе мудрого мужа! Сколь велик «горизонт» реквиема — вся история Армении, столь же широк и адрес обвинения — не одно какое-то преступное племя, а человеческое варварство вообще: «Еще долог путь... к Человеку».

В «Отпевании» не поэтический замысел и не мастерство приковывают мысль читателя, а чувство необъятной скорби, которое побуждает умолкнуть и склонить голову; заставляет чтить великое всенародное горе и видеть того, кто своей жизнью завоевал право брать огонь «от пепла жаркого» своей «земли кровоточащей» и зажигать на высоких, достигающих неба армянских горах восковые свечи, читать панихиду по множеству своих детей-мучеников. Туманян был скорбящим отцом и в буквальном смысле (как и его друг и сверстник Комитас, он тоже потерял сына — в 1918 году под Ваном), и в том смысле, который выражен в прозаическом произведении «Два отца».

Произведение это, написанное и опубликованное в 1907 году, имеет, по-видимому, реальную основу. «Это была зима резни 1896 года», — точно указывает время писатель. Из Сасуна в Эчмиадзин приехал беженец-священник, чтобы передать Католикосу всех армян Хримяну, что он потерял всю семью. Но он пришел за утешением к человеку, которого постигло еще большее горе.

« — Сколько сыновей ты потерял, Тер-Саркис? —  
поднял голову Католикос.

— Двадцать, отец.

— Ты потерял двадцать сыновей, а я двадцать ты-

сяч, — ответил Отец, — да еще эти двадцать, получается двадцать тысяч и двадцать... Кто больше, отец Саркис?..

Священник, потрясенный, стоял молча.

— Чье горе больше, Тер-Саркис?.

— Твое, Отец.

— Так подойди же, отец Саркис, положи правую руку мне на голову, благослови, чтобы я выдержал это горе.

Сказал и склонил голову. Священник поспешил вперед, положил руку на голову Патриарха, начал шептать молитву, и глаза его наполнились слезами...

Он благословлял армянского Католикоса. Перед ним стоял поникнув головой Отец армян.

В 1907 году Туманяну не приходило в голову, конечно, что спустя восемь лет он сам будет нуждаться в утешении и что ему самому суждена роль народного утешителя. Нельзя не отдать должное этой мужественной душе, для которой утешение стало борьбой, а не отчаянием. Поэт увещевал свой народ: «...как бы ни было велико испытание, мы должны мужественно его перенести и вместе, единодушными усилиями оказать сопротивление врагам, ...полные непоколебимой веры в близкое и лучшее будущее». Поэт в час бедствия гордился своим народом и противопоставлял бедствиям его величие: «И даже сегодня истерзанный, истекающий кровью армянский народ в отчаянии не повергнут ниц. Он тяжело ранен и погружен в глубокое горе, но творческий дух его ни на миг не ослабевает».

Туманян сам был носителем и выразителем этого духа. Всегда трезво и критически относившийся к своему народу, поэт говорит в эти дни бедствий только о его красоте и светлом будущем. Когда ставят под угрозу само существование народа, его поэт кричит:

«Довольно!»

Армения должна наконец заговорить. И должна говорить так серьезно и так трезво, как только может быть серьезен и трезв народ, испытавший самое великое горе и самые тяжкие потери. Должна говорить твердо и с открытым челом, как может говорить народ, который жил лучшими человеческими стремлениями и все отдал и отдаст ради свободной жизни».

В 1915 году Туманян написал стихотворение «С родиной».

Если «Отпевание» — реквием бедствующему народу, то это — гимн его жизни, торжественный и вдохновенный.

Здесь с необыкновенной яркостью выразилось туманяновское представление — выношенное десятилетиями, проверенное, выкристаллизованное — о своем народе: праведный скиталец, путник, стремящийся к свету и добру, который, несмотря на вечные преследования и гонения, все идет и идет своим путем, сопротивляясь и сопротивляясь, пока не достигнет своей заветной цели.

Исходной здесь является мысль, высказанная в стихотворении 1909 года «Спуск с перевала» и связанная с постоянными раздумьями поэта о том, что он уходит от забот и страстей земных в «неведомое, в святой и ясный мир». Поэт говорит, что любовь к трагической своей родине влечет его с высот неведомого на землю.

Пусть в неведомое, в даль, свой взор вперяю я,  
Пусть в беспредельности давно витает мысль моя,—  
Но каждый раз, когда к тебе вернусь, влеком тоской,  
Мне сердце ранит и томит стон безутешный твой,  
Твоих запуганных детей бездомная орда,  
Селенья скорбные твои, пустые города,—  
О мой родимый край,  
Судьбой гонимый край!

(Перевод В. Ходасевича)

В этих строках отразилось то, что видел поэт собственными глазами, пережил собственным сердцем, нес в своей крови: бесконечные молчаливые ряды беженцев, опустошенные селенья, раздирающие душу стенанья и вопли. И взор его искажается от тех картин, которые породили ужасную трагедию.

Толпятся полчища врагов пред мыслию моею,  
Идут топтать твое лицо, цветы твоих полей;  
Взывая, хищники бегут к тебе со всех сторон,  
Неся с собой кровавый пир, пожар, погром, полон.  
Ты обращен в долину слез, и каждый твой напев —  
Как горький плач, и грустен взор твоих печальных дев,—  
О ты, рыданий край,  
О ты, страданий край!

Сейчас еще более, чем когда-либо, имел право поэт завидовать своим предшественникам, но в тяжелый час всенародной трагедии он преодолевает уныние. Опустить крылья в этот суровый час значит примириться с поражением. И он берет из своего былого не образы печали, а образы героического сопротивления — трагически прекрасный образ гонимого, неуклонно идущего вперед, к свету путника.

Но ты стоишь еще живой, в крови от ран своих  
На тайном рубеже времен — грядущих и былых.  
Глубоким голосом скорбей ты с богом говоришь,  
И в сердце горестном глагол до времени таишь —  
Глагол, что суждено тебе поведать пред землей,  
Как суждено тебе для нас заветной стать страной, —  
О, зорь встающих край,  
Надежд грядущих край!

Так трагически выделся образ родины и Туманяну, и его младшим современникам — Исаакяну, Сиаманто, Теряну, Чаренцу... В армянской поэзии эти голоса будут звучать вечно. Но то, что составляет последнюю строфу стихотворения «С родиной», полную оптимизма, светлой веры, неустрашимого мужества, пророческого предвидения, не было ранее ни у кого, даже у самого Туманяна. Эти строки мог написать только Туманян, человек такого склада, проживший такую жизнь, поэт ясной и сильной мысли:

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 воспоем расцает воскресших сил, —  
Наш воскресенный край,  
Несокрушенный край!



«Я взял его руки в свои, и еще несколько минут продолжалась отрывистая, почти молчаливая беседа. Мы оба вспоминали минувшие встречи и главами рассказывали друг другу о былом.

Доктор подошел к постели.

Я припал губами к его прекрасным, почти мраморным рукам... Последнее рукопожатие... Последний поцелуй.

На следующий день Нвард позвонила мне. Отец просит передать, что он уезжает в Берлин и хочет еще раз меня видеть.

Когда я пришел, доктор сказал по-латыни: Poeta exit — Поэт ушел.

*Сергей Городецкий*<sup>1</sup>

Четверостишия были последними вдохновениями Ованеса Туманяна.

Правда, первые два четверостишия относятся к 1890 году, но они не были задуманы как четверостишия, это были фрагменты из поэмы «Стенания», которые позднее вошли в четверостишия.

Однажды в 1891 году летней ночью в Дсехе двадцатидвухлетний Туманян написал стихотворение «Ночные размышления» (в последующей обработке оно известно под названием «Со звездами»). Глядя на яркий ноч-

<sup>1</sup> «Дружба» («Об армяно-русских связях»), кн. 2. Ереван, 1960, стр. 340—341.

ной небосвод, какой бывает только в горах, молодой поэт беседует со звездами: вы сияли, когда я был беззаботен и ясен, как вы, сияете сейчас, когда я молод и восторжен, и будете так же светить над моей могилой.

Уходящий из жизни пятидесятитрехлетний Туманян опять беседует со вселенной — в 1922 году он написал стихотворение «Прощание Сириуса» (в ином переводе «Прощальный взгляд Сириуса»), которое заканчивается вопросом, обращенным к планете:

В добрый путь, нам любезный давно  
Гость из сумрачной тверди,  
И спроси ты у смерти,  
Коль ее и тебе будет встретить дано:  
Сколько, сколько людских поколений  
Промелькнут, словно тени;  
За прощание звездное только одно?

*(Перевод Д. Бродского)*

С 1891 по 1922 год, почти всю творческую жизнь Туманяна, его не оставляли в покое раздумья о вселенной. О том, что побудило поэта обратиться к форме четверостиший, мы скажем несколько позднее, а пока окинем взглядом путь становления их содержания в целом, поскольку вне общей цепи понять их трудно.

Если в четверостишиях Туманяна волнует загадка жизни и смерти, то это идет издавека, еще из 90-х годов. Вспомним строки из поэмы «К бесконечности»:

Я думал еще: что — жизнь? и что смерть?  
Лишь вечности формы, лишь реки игра.

*(Перевод А. Неймана)*

Если в четверостишиях так мощно звучит недовольство поэта своей жизнью и своей эпохой, то и это идет из прошлого. Вспомним первую строфу стихотворения (1902):

Великих, нетленных основ круговерть  
Я странник, сестра, простой пилигрим,  
В неведомый край ищу я дорог,  
Оторван от жизни, судьбою гоним,  
Бреду одинок.

*(Перевод М. Павловой)*

Значит, замысел четверостиший не случаен, он итог всей жизни поэта.

В искусстве мысль приобретает ценность в том случае, если она не только выражена в мастерской форме, но и имеет моральное право быть выраженной, а такое дают лишь личные переживания и жизненный опыт.

Можно проследить на всем творческом пути Туманяна, как не только развитие мастерства, но и стечение обстоятельств его жизни подводят его к четверостишиям. Самым выразительным в этом смысле является стихотворение «Спуск с перевала», написанное 19 февраля 1909 года в Метехской тюрьме Тифлиса по поводу своего сорокалетия.

Вот уж сорок лет, как иду вперед,  
Вверх держу я путь,  
Не хочу свернуть,  
Светлый мир меня манит и зовет.

Сорок лет я шел, робости не знал,  
Шел своей тропой  
И обрел покой,  
На душе легко — вот он перевал!

Все оставил я у подножья гор:  
Славу и доход,  
Зависть и почет —  
Все, что дух томит и туманит взор.

И теперь легко мне дышать в горах,  
Оглянусь с вершин,  
Где стою один,—  
Что оставил я? Только тлен и прах.

Груз не давит плеч, мне легко в пути,  
В жизни мне нужна  
Песня лишь одна,  
С песней легче мне под гору идти.

*(Перевод М. Павловой)*

Впервые здесь Туманян с горькой иронией говорит, что идет к святому Неведомому (это в его лексиконе имеет такой же смысл, как Вечность, Бесконечность). Говорит, что достиг душевного покоя, освободился от сковывающих душу пут, от земных страстей. Разве это не та же мысль, что спустя годы прозвучит в четверостишиях: «И для оставшихся внизу чужда давно душа моя!»

В «Спуске с перевала» сорокалетний поэт говорит, что пришел час его спуска. Он достиг своей вершины, и отныне грядущее не обещает ему ничего. Но почему же в таком случае «с беззаботным смехом», почему «с песней»? Здесь говорит поэт, постигший смысл жизни и смерти, существования и небытия, человек, понимающий бытие во всей его целостности и величии. Он не хочет сгибаться даже под тяжестью горя, ведь и оно — земное чувство, а он поднялся над земными страстями, он оставил все, что гнетет дух, внизу.

Вот это глубокое восприятие жизни спустя семь лет и отразилось в четверостишиях Туманяна. Уже в «Спуске с перевала» видно, что этот великий дух не страшится Неведомого, его не пугает неизбежный конец, ибо его существование не что иное, как преходящая форма вечной субстанции. Вот почему он может говорить с Неведомым без страха, как равный с равным.

Поистине, одному Неведомому известно, какое течение приняло бы развитие этой мысли после «Спуска с перевала», если бы за ним не последовали такие тяжкие обстоятельства, которые до основания разрушили его жизнь, жизнь его народа. 1912 год — вторичное заключение Туманяна и судебный процесс в Петербурге, 1914 год — первая мировая война, Туманян посещает места боев, 1915 — великая трагедия, и Туманян среди бедствующего народа.

«1915—16 годы, разорение нашего края и беженство народа, Артик<sup>1</sup> разбили мою жизнь! Я дошел уже до предела...» — говорит поэт в конце 1919 года.

Разрушилась, пусть относительная, гармония личной, семейной, общественной жизни, жизни нации и народов. Были низвергнуты человеческие ценности и нравственные критерии. Рухнули веками выношенные национальные идеалы. Потери одна другой невозполнимее, бедствия одно другого страшнее. И Туманян — центральная фигура современной армянской действительности в этом водовороте.

---

<sup>1</sup> Артавазд Туманян — сын поэта, погибший в 1918 году вблизи города Вана (Западная Армения, Турция).

То была в страшной судьбе армянского народа самая трагическая страница: уничтожено было полтора миллиона армян. Для малочисленного народа это более чем астрономическая цифра — погиб каждый третий человек.

Душа поэта была сокрушена, и его мысль приобрела созерцательный характер, все чаще обращаясь к вселенной. Знаменитое стихотворение «С родиной» начинается откровенным признанием:

Пускай в неведомое, в даль, свой взор вперяю я,  
Пусть в беспредельности давно витает мысль моя...

Это в 1915 году, в преддверии четверостиший. С июня 1916 года Туманян берется за четверостишия. Почему он избрал эту форму?

После начала первой мировой войны Туманян испытал глубокое разочарование по отношению к Западу — источнику мировых бедствий и обратил свои симпатии на Восток. Это отразилось в его четверостишии:

На Западе тщета, машины, торгаши.  
Там вечно льется кровь, и от пустынь души  
Стремятся тьмы людей к священному Востоку,  
Где и моя душа блаженствует в тиши<sup>1</sup>.

Дочь поэта Нвард Туманян оставила такое свидетельство: «В последние годы любил жить, так сказать, на восточный лад — это была атмосфера четверостиший. Комнату обставил в восточном вкусе — ковры, тахта, подушки, купил различной формы и цвета чаши для черного кофе, разнообразные чубуки — и сам, не куривший ранее, стал иногда покуривать, как он говорил — «шутки ради». Рядом со своей кроватью повесил папку красного дерева, украшенную инкрустацией, куда положил бумагу и карандаш — для четверостиший». По-видимому, это было стремление установить гармонию между своим внутренним состоянием и бытовой обстановкой, что было вообще свойственно Туманяну.

«Четверостишие — поэтическая миниатюра, требующая изысканного вкуса, — говорил он. — Четверостишия нужно читать спокойно и размеренно, не каждый мо-

<sup>1</sup> Все четверостишия даются в переводах Н. Гребнева.

жет понять и оценить их. Некоторые читают их как стихотворения — сразу видно: они не понимают, что такое четверостишие».

В горестные часы, которых было немало в этот период жизни поэта, он вспоминает восточных мудрецов: «Хорошо сказал Омар Хайям: предположи, что ты уже мертв, считай эти дни подарком, наслаждайся ими, живи для себя. Что такое мы сами и наша жизнь в этом океане? Бренная частичка...» Почти то же самое сказал Гёте: он смотрит на свою последующую жизнь, как на подарок, и сейчас, в сущности, все равно, что он сделает и сделает ли вообще что-нибудь. Но Гёте говорил это, когда ему был 81 год, а Туманяну исполнилось пятьдесят...

Туманяна увлекли восточные мыслители, в частности персидская поэзия, — и своим философским содержанием, и выразительными средствами. Поэт, который всегда ратовал за сжатость поэтического выражения, естественно пришел к четверостишиям. Свои раздумья и переживания тех лет он выразил в художественной форме, близкой армянским поэтическим традициям, — вспомним Наапета Кучака<sup>1</sup> и Григора Нарекаци<sup>2</sup>.

Вряд ли Туманян мог сделать более точный выбор поэтической формы для выражения своих раздумий и своего внутреннего состояния. Насколько лаконична поэтическая форма этого цикла — четверостиший, настолько безгранично их содержание. Если первое — несомненное свидетельство мастерства поэта, то второе — широты его мысли, мысли, которая стремилась и сумела охватить бытие во всем его богатстве, с его светом и тенью. Следовательно, не надо удивляться, видя в этой системе и глубокую печаль небытия, и могучее утверждение жизни, и безутешное горе, и светлый взгляд, и недовольство, и удовлетворение. Противоречивые, подчас диаметрально противоположные, отрицающие друг друга переживания, столь же противоречивые, как и

<sup>1</sup> Наапет Кучак — поэт XVI века, один из самых ярких представителей армянской средневековой лирики.

<sup>2</sup> Григор Нарекаци — великий поэт X века, прославившийся своими духовными песнопениями и особенно гениальной «Книгой скорби».

внутренний мир поэта, о котором он сам сказал: «Я — с сокрушенным сердцем весельчак!» Именно эти противоречия создают целостность четверостиший — как отблеск этой цельной жизни. В четверостишиях утверждение жизни не исключает созерцательной безутешной тоски, так же как и в жизни Туманяна скорбь и отчаяние не исключают действий несокрушимого бойца: он возглавил дело защиты народа в родном Лори, презирая опасность, перешел линию фронта и был вновь с бедствующим народом (1921), по делам Комитета помощи Советской Армении ездил в Константинополь. Из Константинополя поэт вернулся (1922) уставший и разбитый.

Но еще за несколько лет до этого его преследовала мысль о небытии:

Где б ни был, что б ни делал, постоянный  
Мне слышится какой-то голос странный,  
Тревожит неизбывною тоской,  
Зовет к себе в какой-то край туманный.

В этом чувстве нет ничего болезненного, но есть неизъяснимая душевная усталость — следствие беспокойной, полной невзгод и утрат жизни.

Как мог я одарял людей и оттого устал,  
Я исцелял их от скорбей и оттого устал,  
Хоть раз бы встретиться и мне с дающим безоглядно.  
Его искал я много дней и оттого устал.

Признаний такого рода — в душевной усталости, в тоске по близкой душе — много и в его письмах: «Вся наша жизнь бесконечное сожаление» (V, 327), «...я твердо знаю, что и оставшиеся мне дни ничего не изменят. Я давно уже с жалостью смотрю на себя. Но что делать — таков мир, такова наша жизнь, и другой она не может быть. Было бы странно, если бы было иначе. И я не удивляюсь, а сожалею» (VI, 427). Это чувство сожаления получило в четверостишиях более глубокое, величное содержание.

Четверостишия — самое обобщенное выражение мысли поэта.

Туманян — поэт яркой индивидуальности. Он оказывал на свое окружение огромное влияние. «Тому, кто

не знал лично этого человека, покажется гиперболой все, сказанное о Туманяне. У Ованеса Туманяна было редчайшее человеческое обаяние, которое привлекало к нему его собеседников, делало их навечно его друзьями!»<sup>1</sup> — вспоминал Тициан Табидзе. Стефан Зорян свидетельствует, что «люди, увлеченные его пленительной речью, забывали о себе»<sup>2</sup>. Среди них были люди таких разных характеров, убеждений, национальностей, как католикос Хримян, композитор Комитас, национальный герой полководец Андраник, Валерий Брюсов, Тициан Табидзе, великая актриса Сирануш, Сергей Городецкий, Шант, Отян, Абелян, Текеян и др. Он был художником, который в представлении Исаакяна, «...подобно Оскару Уайльду, мог сказать о себе: «Свой талант я отдал литературе, а свой гений расточал в жизни»<sup>3</sup>. «В беседе он сыпал жемчужины, подобно волшебнику, который не знает цену своим сокровищам»<sup>4</sup>, — писал С. Городецкий. «Отдавать, дарить... — было естественной неодолимой потребностью для него»<sup>5</sup>, — вспоминает Вардгес Агаронян. Та же расточительность была в его творческой стихии, которая «буквально ошеломила немного мрачного, замкнутого и немногословного Сиаманто. «Что за удивительный человек наш Туманян... подобен водопаду — течет, течет, течет без устали, и говорит так, точно радугой опоясывает себя», — выразился однажды Сиаманто, проводив Туманяна домой»<sup>6</sup>.

Эта щедрость, расточительность гения привлекала в нем и Бальмонта, который выразил свое восхищение в стихотворении «Тебе, Ованес Туманян!», и сдержанного Брюсова, который написал в посвященной Туманяну оде:

...Мы смотрим в сферы недоступные,  
Дивясь сиянию твоему.

<sup>1</sup> Нина Табидзе. Тициан Табидзе об Ованесе Туманяне. «Советская Грузия», 4 августа 1964 г.

<sup>2</sup> Ст. Зорян. Собрание сочинений (на арм. яз.). Вреван, т. X, 1964, стр. 314.

<sup>3</sup> А. в. Исаакян. Сочинения (на арм. яз.), т. IV, 1959, стр. 85.

<sup>4</sup> С. Городецкий. Лирический портрет. Ованес Туманян. «Дружба», кн. 2. Вреван, 1960, стр. 313.

<sup>5</sup> «Ованес Туманян — человек и поэт». Бостон, 1936.

<sup>6</sup> Там же.

Это сияние очаровало и Теряна; чрезвычайно скупой на похвалы, он написал:

Тот не испытал радости  
И не познал мира,  
Кто не пировал еще  
В чертогах Тумаяна.

По отзывам современников может показаться, что они имели дело с беспечным, ведущим веселый образ жизни человеком. И действительно, часто в воспоминаниях Тумаян предстает как беззаботная, восторженная душа, весельчак, в котором, по словам В. Брюсова, «причудливо сочетаются два начала — кейф и гений»<sup>1</sup>.

И разве этот портрет личности и жизни Тумаяна не напоминает характер его творчества, свободно, без усилий рвущегося прямо из сердца? Какое созвучие между человеком и его делом! Однако пристальный взгляд мог обнаружить и другую сторону его жизни и деятельности: подобно тому, как он делал незаметными «муки творчества», «преодоленный труд», он таил свои мучительные переживания, отдаваясь полноте ощущения жизни.

Вспомним слова Теряна:

Легко было мое искусство — радость,  
А жизнь была так трудна...

А вот и признание Тумаяна:

Смеясь, тяжелый исторгаю стон  
Я — с сокрушенным сердцем весельчак.

Классический образец слияния жизни и творчества! Тумаян, как любой великий человек, признавал свое величие, но никогда не говорил об этом. Но на закате жизни это сознание становится каким-то необыкновенным озарением.

Любовь купелью мне, а небо храмом было,  
И солнце в небесах лампадою светило.  
А роль крестителя и крестного отца  
Взял тот, кто начертал мне светлый путь певца.

<sup>1</sup> «Поэзия Армении». М., 1916, стр. 78.

Единственное признание своего светлого гения, сделанное Туманяном в конце жизни. Он говорит здесь, что это дар свыше, от природы, с которой он связан тысячью нитей. По своим идеалам Туманян был максималистом, особенно в четверостишиях. Иначе трудно было бы понять, как мог Туманян, создавший «Ануш», стоявший в центре современной армянской жизни, сказать: «Я жизнь свою не в белый сад, а в площадь превратил...» Это было не саморазвенчание, а самопознание — трагическое и незлобивое.

Жизненный опыт поэта делал его слово особенно убедительным. Когда молодой неискuschenный в жизни Туманян говорил о своих горьких разочарованиях и безутешной тоске, его волнение и раздумья не могли бы оказать сильного воздействия, будь его поэтические строки даже более плавны, а слова более выразительны: Когда же видевший крушение нравственных человеческих принципов, своих национальных общественных идеалов, прошедший сквозь испытания и бедствия, переживший горе близких и своего народа, уставший от бо-ренний Туманян говорит:

Ушло, ушло вас больше, чем осталось  
Со смертью жизнь всегда чередовалась.  
Где бытие, а где небытие,  
Не понимаю — все перемешалось, —

это уже звучит как эхо внутреннего мира поэта, слова его приобретают мощное дыхание. Нам не нужно знать житейской основы вдохновения поэта — волнение его бьется в поэтических строках и неодолимо захватывает нас.

Конечно, когда поэт говорит:

Как много скорби и могил в моем усталом сердце.  
Я столько близких хоронил в моем усталом сердце.  
И я припомнить не могу в жестокий этот час,  
Чтоб свет когда-нибудь светил в моем усталом сердце, —

это не следует понимать так, что он действительно не знал радости. Он сам говорил: «Речь идет, конечно, не об обычных житейских потребностях, а о несовершенстве человека, общества, мира». Отсюда его недоволь-

Это сияние очаровало и Теряна; чрезвычайно скупой на похвалы, он написал:

Тот не испытал радости  
И не познал мира,  
Кто не пировал еще  
В чертогах Туманяна.

По отзывам современников может показаться, что они имели дело с беспечным, ведущим веселый образ жизни человеком. И действительно, часто в воспоминаниях Туманян предстает как беззаботная, восторженная душа, весельчак, в котором, по словам В. Брюсова, «причудливо сочетаются два начала — кейф и гений»<sup>1</sup>.

И разве этот портрет личности и жизни Туманяна не напоминает характер его творчества, свободно, без усилий рвущегося прямо из сердца? Какое созвучие между человеком и его делом! Однако пристальный взгляд мог обнаружить и другую сторону его жизни и деятельности: подобно тому, как он делал незаметными «муки творчества», «преодоленный труд», он таил свои мучительные переживания, отдаваясь полноте ощущения жизни.

Вспомним слова Теряна:

Легко было мое искусство — радость,  
А жизнь была так трудна...

А вот и признание Туманяна:

Смеясь, тяжелый исторгаю стон  
Я — с сокрушенным сердцем весельчак.

Классический образец слияния жизни и творчества! Туманян, как любой великий человек, сознавал свое величие, но никогда не говорил об этом. Но на закате жизни это сознание становится каким-то необыкновенным озарением.

Любовь купелью мне, а небо храмом было,  
И солнце в небесах лампадою светило.  
А роль крестителя и крестного отца  
Взял тот, кто начертал мне светлый путь певца.

<sup>1</sup> «Повзвзя Армении». М., 1916, стр. 78.

Единственное признание своего светлого гения, сделанное Туманяном в конце жизни. Он говорит здесь, что это дар свыше, от природы, с которой он связан тысячью нитей. По своим идеалам Туманян был максималистом, особенно в четверостишиях. Иначе трудно было бы понять, как мог Туманян, создавший «Ануш», стоявший в центре современной армянской жизни, сказать: «Я жизнь свою не в белый сад, а в площадь превратил...» Это было не саморазвенчание, а самопознание — трагическое и незлобивое.

Жизненный опыт поэта делал его слово особенно убедительным. Когда молодой неискушенный в жизни Туманян говорил о своих горьких разочарованиях и безутешной тоске, его волнение и раздумья не могли бы оказать сильного воздействия, будь его поэтические строки даже более плавны, а слова более выразительны: Когда же видевший крушение нравственных человеческих принципов, своих национальных общественных идеалов, прошедший сквозь испытания и бедствия, переживший горе близких и своего народа, уставший от бо- рений Туманян говорит:

Ушло, ушло вас больше, чем осталось!  
Со смертью жизнь всегда чередовалась.  
Где бытие, а где небытие,  
Не понимаю — все перемешалось, —

это уже звучит как эхо внутреннего мира поэта, слова его приобретают мощное дыхание. Нам не нужно знать житейской основы вдохновения поэта — волнение его бьется в поэтических строках и неодолимо захватывает нас.

Конечно, когда поэт говорит:

Как много скорби и могил в моем усталом сердце.  
Я столько близких хоронил в моем усталом сердце.  
И я припомнить не могу в жестокий этот час,  
Чтоб свет когда-нибудь сжегил в моем усталом сердце, —

это не следует понимать так, что он действительно не знал радости. Он сам говорил: «Речь идет, конечно, не об обычных житейских потребностях, а о несовершенстве человека, общества, мира». Отсюда его недоволь-

ство. К Туманяну можно отнести слова, которыми он охарактеризовал Льва Толстого: «Толстой — это великое недовольство».

Время было суровое, утраты поэта тяжелы и дух слишком смятен, чтобы он мог отдаться широкому замыслу, но душа была полна, и какие строки рвались из нее — пламя мысли жгло бумагу! Творчество Туманяна — это путь к предельной лаконичности выразительных средств, высшая и конечная его точка — четверостишия. Словам тут тесно, а мыслям просторно: помимо своего прямого значения слово возбуждает множество ассоциаций, здесь «слово — целый мир».

Туманян вложил новое, современное содержание в старинное четверостишие (рубаи), сохранив его классическую форму. Из рифм четверостишия он применял смежные (по схеме *аавв* — 13 четверостиший) и монорифмные (6 четверостиший по схеме *аааа*), однако явное предпочтение отдал классической форме рубаи — 53 четверостишия с рифмованием первой, второй и четвертой строк (*аава*) и с почти обязательным редифом. Выкристаллизованные восточными поэтами старинные рубаи, с их строжайшими канонами, явились той формой, в которую с естественной легкостью, без всякого насилия, облекались раздумья поэта этого периода.

Четверостишия Туманяна воспринимаются если не в виде законченного повествования, как «Абул Ала Маари» Исаакяна, то, во всяком случае, в виде единой поэтической системы, напоминающей поэтические циклы Варужана или Теряна. Вместо сюжетного единства в четверостишиях Туманяна господствует единство поэтической мысли. Четверостишия — памятник пережитой Туманяном, во втором десятилетии XX века трагедии. Трагедии чудовищного насилия, пережитой армянским обществом и трагедии империалистической войны, пережитой всем человечеством. Ибо, как сказал Гейне, трещина, проходящая сквозь мир, проходит через сердце поэта.

Как много в мире зла в наш трудный век.  
Печаль сердца прожгла в наш трудный век.  
Боль всех сердец в одну соединилась  
И на меня легла в наш трудный век.

Для того чтобы сказать так, нужно было не только видеть страдания, нужно было самому страдать, бороться, жертвовать.

В четверостишиях Туманян охватывает явления во всеобщности, как образ мира в целом.

Глупец, когда настанет час, чтоб ты не мучась мог  
Взять все, чем озаряет нас жизнь не на долгий срок.

Прозвище «глупец» поэт уже не употребляет со смехом, как когда-то. Слишком печальны были последствия дел человеческих — бедствия, последовавшие после 1914 года, чтобы вызвать хотя бы ироническую улыбку.

И плач и скорбь со всех сторон.  
И в дуновении ветров  
Струится запах мертвецов...

*(Перевод В. Ходасевича)*

Такой была уже не притча («Капля меда»), а реальная действительность. И поэту-очевидцу оставалось сокрушаться: как ничтожен нравственный прогресс человека с начала его существования. Со времен дикости прошли тысячи веков, а «людоед еле стал убийцей»,

Он окровавлен, и до Человека  
Еще не меньше миллиона лет.

Это самые мрачные строки в творчестве Туманяна, касающиеся сущности человека. Они вызваны тяжелыми временами — не случайно этой мысли предшествовали самые трагические слова Туманяна в стихотворении «Оплакивание»:

Мир праху, сироты мои, нет окончания бедам —  
Как в век пещерный, человек остался людоедом.

Разве могли бы звучать как восточные сентенции его советы жадному, «клянущему все кругом» человеку, если бы не болезненно-острое восприятие всего времени:

Подумай —

Здесь многие уже прошли, и свой двухдневный путь  
Пройди, стараясь отличить, где суета, где суть.

Пойми —

Вот два могильных холмика вдали.

С безмолвной грустью думают соседи:  
«Что мы с собой из мира унесли?»

Значит —

Здесь многие уже прошли, и свой двухдневный путь  
Пройди, стараясь отличить, где суета, где суть.

Время объясняет все. Оно пробуждает у поэта сожаление о давней жестокости:

Я ранил птицу, совершил я зло,  
И хоть с тех лет немало лет прошло,  
Мне и поныне снится эта птица,  
И окровавлено ее крыло.

Птица — символ красоты жизни, погубленная, оскверненная красота, как тот олень, которого поэт встретил в лесу: «Я впервые видел оленя на воле. Он вышел спокойный, гордый, величавый и прекрасный...» Из соседней засады раздался выстрел. Преследователи находят раненого оленя в глубине леса в агонии.

«Охотник кинулся к нему... Я хотел что-то сказать, но постыдился... Он схватил голову оленя и оттянул прелестную шею... Я снова хотел вмешаться... но опять не решился. И вот блеснул кинжал.

Я отвернулся, делая вид, что гляжу на горы. Сзади послышался глухой стон... и, не знаю почему, стал я думать о жизни и смерти. И такой безобразной показалась мне жизнь!..»

Поэт отворачивается, чтобы не видеть гибель прекрасного. Спустя десятилетие он отвернется от своего времени, губящего красоту, мечты, желания, и обратит свой взор к давно ушедшему детству: «Резвился в Кошакаре я, с косулей бегая...», к своему великолепному, полному звезд внутреннему миру: «Возносит душу этот зов, он слышен ясно мне повсюду: в шелесте садов, в молчаньи мирозданья».

Стремление к философскому осмыслению бытия Туманян считал традицией армянского художественного мышления, достигшей необычайной глубины у средневековых поэтов, и прежде всего в творчестве гениального Григора Нарекаци. Ованес Туманян был продолжате-

лем этой традиции в XX веке. Отношение его к средневековой поэзии не выражалось только в поклонении и любви. Его связь с этой огромной художественной культурой сказалась не только в «Капле меда» и в стихотворении «Дитя и вода», источником которых является средневековая поэзия. Туманян был связан с этой культурой всей своей сущностью, своим неодолимым постоянным стремлением к философскому осмыслению бытия. И если истоки туманяновских четверостиший по форме восходят преимущественно к восточной поэзии, то по содержанию они уходят в армянскую средневековую поэзию. С Григором Нарекаци Туманяна связывает склонность к задушевной беседе с Неведомым, с Бесконечностью, вечная тоска по человеческому идеалу, «по высокому и возвышенному, чистому и непорочному образу», его стремление к достижению этого идеала через очищение, совершенствование, идея слияния с Бесконечностью, со Вселенной. «В творчестве Туманяна ярче и полнее всего эти мотивы выражены в четверостишиях»<sup>1</sup>, — пишет литературовед М. Мкрян и показывает внутреннее родство четверостиший и творчества Нарекаци, а также влияние поэтической культуры, поэтики последнего на Туманяна.

Туманян тоже «утверждал бессмертие вселенной... утверждает и свое собственное бессмертие, как частицы вселенной»<sup>2</sup>. Теперь он говорит с «высочайшей кровли мира». Вот почему он говорит со спокойной уверенностью, он чувствует себя сейчас не частицей, а всей вселенной.

Душа моя вселенную объяла — свет и тьму,  
Но то, что я владыка всей вселенной,  
Кому известно, ведомо кому?

В восприятии этой личности вселенная является вселенной, и вечность — вечностью. Вселенная отрывает душу от земных забот, она представляется ему «родиной и домом» и сам он — «безразличный бог». Ему кажется также, что он видел прошлое и знает будущее.

<sup>1</sup> М. Мкрян. Григор Нарекаци (на арм. яз.), Ереван, 1955, стр. 231—232.

<sup>2</sup> Х. Саркисян. Стефан Зорян (на арм. яз.), Ереван, 1960, стр. 89 и 98.

Уже я был, когда рождалась тьма и свет.  
И буду я живым через сто тысяч лет,  
Хотя перемену я тысяч сто обличий.  
Покуда мир живет, мне окончанья нет.

Свободная от сомнений — «быть или не быть», преодолевшая мысли о смерти, душа эта может сверху взирать на земные страсти.

Быть странницей среди светил тебе дано, душа моя!  
Что слава мира? Есть иль нет — не все ль равно, душа моя?  
Ты отдалась от земли, ты устремилась к звездам,  
И для оставшихся внизу чужда давно душа моя!

Вкусив тайны высшей мудрости, личность раскрывает глубины своей воскресшей и очищенной души. Недовольство собой и жизнью перестает беспокоить личность, когда она свое бытие начинает ощущать как частицу, как преходящую форму бытия вселенной, она не боится Неведомого и может говорить с ним, как с равным. Она знает себе цену, горда своей жизнью, выпавшими ей радостями и страданиями. Ее муки прекрасны, гнев полон любовью, как ночь звездами.

Скорбь хотя и черна, но любовь осветляла ее.  
Ночь моя хоть темна, звездный свет озаряет ее.

Богата и щедра эта душа.

Я много видел горя, много зла,  
И все-таки душа моя светла.  
О свет души, один ты озаряешь  
Дорогу, что мне под ноги легла.

Было бы упрощением приписывать внутреннему миру поэта одно стремление, одно желание, одну думу. Он, как сама жизнь, вечно меняется, вечно в движении. Мгновениями он жаждет одиночества и тут же хочет слиться со всем окружающим.

Пусть век или хотя бы год мгновенье это длится,  
Чтоб надо мной лишь небосвод, а я — земля частица.  
Но радости нам не продлить, и бесполезно тщиться,  
И кто мне в мире счастье даст в природе раствориться?

Четверостишия — исповедь души Туманяна, сгусток, кристаллизация его раздумий. И если в их поэтической системе и звучат реквиемные ноты, то их вбирает мелодия бытия, гимн жизни.

Их воздействие непременно эстетическое.

Дорога, как в былые дни, дорога.  
Меня с собою не мани, дорога.  
Какие люди по тебе прошли,  
Куда навек ушли они, дорога?

Чем привлекают эти чистые, ясные, как солнечный свет, простые, подобные стенанию строки? Привлекают силой обобщения в считанных строках четверостишия великого закона бытия и смерти, единым взглядом, единым волнением охватывающего дороги жизни.

В искусстве Туманяна, вероятно, нет секретов, к которым он сам не дал бы ключа. Он раскрыл и секрет своего понимания взаимоотношений между мыслью и поэтическим искусством. В одном из писем другу он пишет: «...напрасно ты споришь, что поэты должны открывать новые истины, неизвестные до него». «С точки зрения поэзии, мысль — только материал, сырой материал. Тот, кто заявляет, что человек — ничто перед природой, еще не поэт. Поэт тот, кто, пусть после того, как услышит это изречение, представит и изобразит эти взаимоотношения так, чтобы читатель почувствовал и увидел их... До Шекспира были известны все те мысли, которые он силой своего гения показал всему миру» (V, 157).

Жизнь сном была иль явью, я не знал — все пролетело.  
Мелькали дни, я гнался, не догнал — все пролетело.  
Не воплотилось то, о чем мечтал, — все пролетело.  
Я жизнь как будто в споре проиграл — все пролетело.

Невозможно данную мысль выразить в иной форме, в ином ритме, иными словами, иными красками, потому что любое изменение нарушит ту совершенную гармонию художественных средств и содержания, которой достиг поэт.

Всеобъемлющий восторг поэта превращает вселенную в родную обитель, а та, в свою очередь, становится частью вселенной, историческое время воспринимается как пережитое им время. Когда поэт говорит:

Концерт весенний начался сейчас.  
Невидимых певцов мы слышим глас.  
Сверчки родной страны, кто будет слушать  
И восхищаться вами кроме нас? —

конечно, это его родной дом, очаг, закопченные стены и меланхолическое стрекотание сверчка, что доносится «одиноко и монотонно». Но это не только воспоминание детства, а иллюзия, проникающая в глубины бытия и времени. Стрекотание сверчка, «какую чарующую тоску вносит оно в душу человека, какое успокоение, какие смутные воспоминания детских и еще более далеких вечеров и дней...» («Сверчок»). Сплетение близких и далеких, реальных и иллюзорных, земных и неземных чувствований есть и в этом четверостишии, которое воспринимается как бесконечная тоска по гармонии жизни.

Детские впечатления, которые сыграли такую большую роль в формировании творчества Туманяна, с новой силой заговорили в нем в конце жизни.

Чтобы понять жизнь и творчество Туманяна, особенно четверостишия, нужен широкий, диалектический взгляд. Четверостишия должны рассматриваться не порознь, а в целом, во взаимном проникновении. Здесь нужен не избирательный, а обобщающий метод. Вот почему мы воспринимаем четверостишия не как собрание отдельных стихотворных строк, а как обобщающее выражение переживаний личности определенного периода, как единую поэтическую систему.

Легко заметить, что четверостишиям Туманяна, в отличие от «объективных», вещных поэм, преданий, рассказов, присущ субъективный характер. Поразительно наличие таких крайностей в творчестве одного поэта. Но обратите внимание, во всем, что создано Туманяном,

действует один закон — мысль поэта все время обращена к поискам высшего смысла бытия, постоянно опираясь на лично виденное и пережитое.

Поэтому в четверостишиях — в одной и той же поэтической системе — соседствуют знакомые с детства, близкие, глубоко пережитые картины родного земного мира и недоступные взору сферы вселенной — столь далекие друг от друга пространственно и такие близкие по поэтическому ощущению.

И впрямь вызывает удивление туманяновское ощущение жизни вселенной. Мало кому свойственно оно. Такое же ощущение было у великого американского поэта Уолта Уитмена — певца космоса, который так осязаемо чувствовал связь своей жизни со вселенной.

Долго трудилась вселенная, чтобы создать меня...  
Вихри миров, кружась, носили мою колыбель...  
Сами звезды уступали мне место...

Так же чувствовал великий писатель России Лев Толстой, который сказал: «Избави бог жить только для этого мира. Чтобы жизнь имела смысл, надо, чтобы цель ее выходила за пределы постижимого умом человеческим».

Таков же был великий армянский поэт Ованес Туманян, который сказал: «Жизнь — в ее целом — велика, очень велика. Жизнь — это жизнь вселенной, и вся прелесть и сладость человеческой жизни в том, чтобы посредством окружающего жить этой великой жизнью». Более того, способность жить этой великой жизнью он считал традиционной, идущей из глубины веков особенностью своего народа. «Обитатели древней Армении — охотник, пастух, зверобой, — жившие в своем поднебесье, всегда под открытым небом, беседовали с обсыпанным звездами небом» (VI, 372).

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

(Перевод О. Румера)

Так мыслил Туманян и — что неизмеримо более существенно — так жил. Конечно, его четверостишия — блестящее выражение армянской поэтической мысли, но их ценность определяется в первую очередь не мастерством, а тем, что за каждым из них стоит яркая человеческая индивидуальность. Поэтому, чтобы стать их автором, нужно было быть не только искусным мастером, но именно Ованесом Туманяном, прошедшим именно этот путь, пережившим именно эти чувствования, именно эти вдохновения.

Туманян с полным правом мог повторить слова Гёте: «Все мои стихи — стихи «по поводу», они навеяны действительностью, в ней имеют почву и основание. Стихи, не связанные с жизнью, для меня ничто»<sup>1</sup>.

Каждое четверостишие имеет почву в обстоятельствах жизни Туманяна, в его переживаниях. Поэт написал как-то:

«Четверостишия — очень сильные штрихи. Они — биография моей души.

Я жизнь свою не в белый сад, а в площадь превратил.

И верно — в площадь — это написано по пути в Константинополь».

Это относится к 1921 году, когда Туманян, в который раз, бросил свою творческую работу ради общественных дел. В этом проявился характер поэта, всегда горячо откликавшегося на нужды народа. В эти беспокойные времена у поэта не было не только покоя, но даже своего места. В конце жизни он сделал горькое признание: «Исполняется вот уже тридцать лет (литературной деятельности. — Л. А.), а я все в разных местах, из которых ни одно не могу назвать своим. Тридцать лет я ищу свое место и до сих пор не нашел его, тридцать лет я только готовлюсь заняться своим делом — литературой, и до сих пор еще не приступил к нему...» Болезненно-острое сожаление об утерянных возможностях поэт выразил в строках:

---

<sup>1</sup> Эккерман. Разговоры с Гёте. «Academia», 1936, стр. 168.

Я жизнь свою не в белый сад, а в площадь превратил,  
Ту площадь кто хотел — топтал; цветов я не взрастил.  
Бесследно промелькнул мой век... О, как я виноват  
Пред тем, кто жизнь мне даровал — мой невзраченный сад!

Поэт прокомментировал только это четверостишие. Но мы можем, обратившись к другим, догадаться, что и они были не только плодом поэтических вдохновений, но и отзвуком определенных обстоятельств жизни поэта.

Туманян, испытавший преследования властей за свою самоотверженную гуманистическую деятельность, мог сказать о себе:

Я видел все: предательство и зло,  
Бывало — и меня коварство жгло.  
Но я любил, смотрел прощавшим взглядом,  
Мне часто было и во тьме светло!

Жизнь, действительность призвала работать этого, быть может, самого веселого человека в армянской литературе, она привела к философской созерцательности этого, быть может, самого вдохновенного деятеля армянской литературы.

Разве не об освобождении духа строки поэта: «Все оставил я у подножья гор: славу и доход, зависть и почет — все, что дух томит и туманит взор», «И для оставшихся внизу давно чужда душа моя»? «Освобождение» в том смысле, в каком И. Бунин говорит о Л. Толстом: «Освобождение — в разоблачении духа от его материального одеяния, в воссоединении Я временного с вечным Я»<sup>1</sup>.

Можно ли не видеть глубокой связи между этими словами и теми, что произнес О. Туманян по поводу смерти Л. Толстого? «... Будучи крупным философом своего времени, он стремился разрешить загадку жизни, вздуматься, понять и дать ответ на вопрос о том, для чего живет человек, с философским спокойствием он смотрел в холодные и хитрые глаза смерти, хотел добиться мира между нею и теми, кто страшится ее» (IV, 154).

Каждый знает, что смерть неизбежна, и каждый «забывает» об этом, как о чем-то, как будто не относящем-

<sup>1</sup> И. Б у н и н. Собрание сочинений, т. 9, 1967, стр. 33.

ся к нему. Только крупные личности способны выдержать осознание одновременно бытия и небытия, то есть великую правду жизни. Еще раз вспомним слова И. Бунина, сказанные о Толстом: «А чувствование смерти, всего ее телесного и духовного процесса было в нем обострено особенно, — это закон: «степень чувства жизни пропорциональна степени чувства смерти», — и никогда не оставляло его»<sup>1</sup>. Редко кто сочетает в себе с равной силой оба эти чувствования — и переживает полноту радостей жизни, и имеет мужество видеть спокойно, без страха, правду смерти. Туманян написал в альбом сыну своего друга: «Счастье... тем и хорошо, что его, подобно другим лучшим вещам в мире — воздуху, свету, мы можем найти везде и в изобилии. Источник счастья — сердце человека. Люди, у которых большое и щедрое сердце, тоже могут страдать и переживать горе, но они никогда не бывают несчастливы»<sup>2</sup>.

«Большое и щедрое» сердце — источник величия и прощения, оно всегда излучает свет.

Кто не сжигал меня: и друг и враг,  
Горел я, озарял собою мрак.  
Покуда мог, свет отдавал я людям,  
Свет отдавал, покуда не иссяк.



В 1917 году за несколько дней до своей смерти поэт Ал. Цатурян посетил Туманяна и имел с ним долгую беседу. Туманян вспоминает эту беседу в статье, написанной по поводу смерти Цатуряна: «Удивительная вещь психология смерти. В последние минуты своей жизни люди часто машут рукой на всю жизнь, а сами изо всех сил цепляются за какой-нибудь пустяк. И обычно этот пустяк бывает тем или иным воспоминанием прошлого, детства». Последнее желание Цатуряна было «побывать на могиле матери и посмотреть на старое тутовое дерево, на которое он столько раз мальчиком взбирался...»

<sup>1</sup> И. Бунин. Собрание сочинений, т. 9, 1967, стр. 157.

<sup>2</sup> Музей литературы и искусства Армении. Фонд Туманяна.

Эта «удивительная психология» проявилась и у Туманяна. По свидетельству дочери поэта, он все чаще и чаще вспоминал родителей, дом, домашнюю обстановку, родную колыбель — горы, леса. «Неблагодарным наследником оказался я — Лори дал мне огромный капитал, я растратил, пустил его по ветру». «Как славно — передо мной расстилается все мое детство! Хотел спеть песни моего детства, не сумел. Как хороши — солнце, зелень: с какой ясностью и прелестью вспоминаю я дни детства». «...Мне кажется, последние силы оставляют меня. Сейчас расцветают ущелья в нашем Лори, — не приплюют ли они мне свое дыхание, чтобы и я обрел дыхание».

Эти слова были сказаны ранней весной 1923 года в больнице в Москве. Но эти раздумья посещали поэта и за несколько лет до этого:

Кто там руками множества ветвей  
Мне машет, чтоб вернулся я скорей?  
Я знаю: это вы меня зовете,  
Леса и рощи родины моей!

Лорийские леса не дождались своего певца.

Осенним днем, в далеком далеко,  
Печальный жаворонок на пеньке  
Все смотрит на лорийскую дорогу,  
Все ждет меня, в надежде и в тоске.

Лорийский жаворонок тоже не дождался поэта.

«Мне слышится какой-то голос странный», «...Хоть я давно уже на гибель обречен» — это не поэтические образы, а реальность, предчувствие своей смерти. Поэт видел свой конец, озаренный солнечным светом, так же, как свое рождение.

Случается порой, что солнце освещает  
И почерневший ствол, что молнией сражен.

Сраженное молнией дерево не падает, оно засыхает стоя. Однажды, 23 марта 1923 года, когда поэт Сергей Городецкий пришел навестить Туманяна, его встретил врач и сказал два слова:

— Poeta exit.  
— Поэт ушел.

Журчат ручьи в разгаре лета и уходят,  
И жаждущие стонут где-то и уходят.  
О призрачных мечтая родниках,  
Поют, скорбят поэты и уходят!

Ованес Туманян тоже звал к счастливым берегам и ушел. Но его зов остался как непреходящее духовное богатство, как великое национальное достояние его народа и человечества.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Поэт и его время . . . . .	3
<i>Часть первая. Восхождение</i>	31
В сфере влияний . . . . .	33
Поэт и общество . . . . .	50
«Национальные мотивы» . . . . .	65
Сказы . . . . .	77
<i>Часть вторая. Высота</i>	115
Первый опыт большой формы . . . . .	127
Цена ужаса . . . . .	129
К вечности . . . . .	137
Воссоздание шедевра . . . . .	144
Сокрушенные иллюзии . . . . .	189
Скорь поэта . . . . .	196
Восхищение поэта . . . . .	201
Сказание о крепости Тмук . . . . .	224
<i>Часть третья. Даль</i>	237
Природа, человек, мир . . . . .	240
С отчизной . . . . .	309
Poeta exit . . . . .	324
	347

Ахвердян Левон Оганесович

## МИР ТУМАНЯНА

М., «Советский писатель», 1969, 348 стр.  
Тем. план вып. 1969 г. № 330

Редактор В. П. В а л а ш о в  
Худож. редактор Н. С. Л а в р е н т ь е в  
Техн. редактор Ф. Г. Ш а п и р о  
Корректоры: Н. П. З а д о р и о в а  
и В. Н. С т а х а н о в а

Сдано в набор 26/VIII 1968 г.  
Подписано в печать 7/1 1969 г.  
А 00808. В бумага 84×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub> № 1.  
Печ. л. 10<sup>7</sup>/<sub>8</sub>+3 вкл. (18,56).  
Уч.-изд. л. 16,86. Тираж 7500 экз.  
Заказ № 365. Цена 1 руб.

Издательство «Советский писатель».  
Москва К-9, В. Гнездниковский пер., 10.

Тульская типография Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР,  
г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109





1 руб.



