
СИМВОЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГИШЕ ЧАРЕНЦА

ЗУЛУМЯН Б. С. (РФ, г. Москва)

Творчество Егише Чаренца – знаковое для армянской литературы XX века: оно завершает символистский период и открывает новые пути в развитии национальной поэзии. Чаренц отличается мощью и величиной своего таланта, отразившего дух времени и художественные интенции армянской культуры, а его творчество удивляет многообразием форм и стилей поэтического слова. Здесь пересеклись несколько направлений и, соответственно, картин мира: символизм, авангард, народная поэтическая традиция, восточная поэзия. Все это, одновременно существуя в пространстве национальных литератур, вступало во взаимодействие и поразительным образом аккумулировалось в стихах Чаренца. Попытка объяснить такое экстраординарное явление приводила порой к крайним оценкам творчества поэта¹.

Феномен его художественной индивидуальности объясняется в первую очередь многогранностью дарования. Однако раскрытию таланта способствовала и эстетическая атмосфера эпохи: годы формирования поэта характеризовались высокой культурой, рафинированностью поэтического слова как в русской, так и в армянской поэзии. Второе десятилетие XX столетия – время, насыщенное обретениями романтизма и символизма, время противоборства и утверждения новых литературных направлений: одна эстетическая система сменяла другую, порой отрицая предшествующую. Европейские тенденции на национальной почве приобретали новые интересные модификации.

Скрещение литературных направлений, их смена, противоборство и взаимодействие с национальными традициями есть выразительный пример диалога культур². В армянской литера-

¹ *Вопросы творческой эволюции Чаренца, и в частности символистский период, рассматривались с различных позиций: Макинцян П. Силуэты, Е., 1980, с. 153-168 (на арм. яз.); Джрбашян Э. Четыре вершины, Е., 1982, с. 315-412 (на арм. яз.); Закарян А. Сила традиций, Е., 1981, с. 61-80 (на арм. яз.); Агабабян С. Егише Чаренц, Е., 1984 (на арм. яз.); Арутюнов Л. А. Чаренц, Эволюция творчества, Е., 1967 (на арм. яз.).*

² *Термин диалог пока еще сохраняет философско-семиотический потенциал, хотя все чаще применяется в нашей действительности, выхолащиваясь и профанируясь частым употреблением массовой коммуникацией. Диалог неизменно смыкается с понятием внутреннего монолога, который есть не что иное, как диалог с самим собой: Я против Я, Я и Другого. В этом аспекте диалог становится объектом исследования философов. Проблема внутреннего диалога и его жанровые воплощения в литературе и философии имеют гораздо более древнюю традицию, чем ее теоретическое оформление*

туре ситуация первой четверти XX века дает интереснейший материал для исследования смены культурных парадигм, взаимоотношений нового и традиционного³, примером чего и является творчество Егише Чаренца.

Не только творчество, но и жизнь поэта, беспокойного и трагического по мироощущению, прошла через катастрофические изломы истории. Жизненные ситуации опосредованно влияют на поэтическую эволюцию, искусство живет по своим законам, тем не менее откликаясь на общие изменения в мировоззрении эпохи. Так и поэзия Чаренца, несущая в себе отголоски времен: художественная индивидуальность поэта формировалась в мозаике культурных воздействий как Запада, так и Востока.

Когда Чаренц появился на литературной арене, ей уже давно были известны имена маститых поэтов: Ованес Туманян – художник лироэпического, философского склада, Аветик Исаакян – романтик, продолжатель традиций народной поэзии, Ваан Терьян – поэт-символист, Иоаннес Иоаннесян, поднявший новые темы борьбы за справедливость, и другие армянские поэты, стихотворное дарование которых составило поэтическую палитру второго десятилетия XX века. Армянская поэзия, пройдя этапы развития, характерные для христианских культур в целом, освоив достижения европейской мысли и глубины народной поэзии, была готова к восприятию новых форм, и символизм на национальной почве не остался чуждым влиянием, временным подражанием, а дал высокие образцы утонченной лирики. В западноармянской литературе ее представители Мисак Мецаренц, Сиаманто, Даниел Варужан, в восточноармянской – Терьян и его талантливый последователь Чаренц.

Начальный этап его поэтического творчества, несомненно, восходил к символизму. Это общекультурное течение, давно пе-

в трудах М. Бубера, Н. Бердяева, М. Бахтина, М. Фуко. В наиболее полной и общей интерпретации диалог – онтологическое свойство человеческого мышления, основа творческого мышления. Сегодня эти термины размыкаются в сферу глобальных систем – культура, политика, общение народов (Библер В. С. *От наукоучения к логике культуры*, М., 1991; Бубер М. *Два образа веры*, М., 1995).

³ Ю. М. Лотман разграничивает три сферы в семиотическом исследовании: текст, культура, семиотика истории (Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров*, М., 1996, с. 4).

перосшее свои литературные рамки, тогда уже находилось на распутье: философско- концептуальные открытия были исчерпаны, но поэтическая глубина и магия стиха по-прежнему завораживала. Влияние ведущего лирика армянской поэзии Терьяна на будущего великого поэта очевидно. Но нельзя отрицать и отталкивание, восприятие эстетической системы самостоятельной творческой личностью. Сам поэт декларировал: “Не было бы Терьяна, не было бы и меня”⁴. Разумеется, Чаренц имел в виду и само поэтическое влияние, и путь, открытый Терьяном, который к этому времени уже был ведущим национальным поэтом.

Впервые Чаренц познакомился с поэзией Терьяна в 1913 году, когда в книжных магазинах Карса появился сборник последнего “Стихотворения”. “Будто мне подарили неисчерпаемый клад, удивительным открытием стала для меня эта книга, и больше я с ней не расставался”⁵. Чаренц воплотил символистскую поэтику в своих первых циклах, создав шедевры в эстетике этого направления. Его нельзя назвать учеником, а первые стихотворения и циклы ученическими. Как и Терьян, он явился уже поэтом.

Оценка символистского периода Чаренца армянскими литературоведами была противоречива: от признания его ученическим, подражательным этапом, не содержащим в себе ничего нового, до исследований последних десятилетий, анализирующих эти стихи 1915-20 годов с позиций символистской эстетики⁶.

Чаренц неоднократно менял направление эстетического поиска – он “ворвался” в армянскую поэзию солнечными, неис-

⁴ Здесь и далее цит. по: **Чаренц Е.**, *Собрание сочинений в 6 тт.*, Е., 1962-1968 (на арм. яз.).

⁵ **Ананян Г. Г.** *Егише Чаренц, Е.*, 1987, с. 20 (на арм. яз.).

⁶ *Современники Чаренца воспринимали его первые сборники в свете терьяновской поэзии. Паоло Макинцян, литературный критик, в рецензии на первый том Собрания сочинений, изданный в 1922 г., оценивает символистскую поэзию Чаренца как подражательную Терьяну, равно как и многие другие исследователи позже. По мнению некоторых, в начальном периоде творчества поэта (собственно символистском) нет ничего оригинального, а лишь повторы декадентских настроений. Подобный подход характерен для прошлых лет, когда символизм трактовался только как упадочническое направление (Тамразян Г. Г. Егише Чаренц, Е., 1981, с. 21, на арм. яз.). Э. М. Джрбашян полагает, что начальный этап творчества Чаренца – это проявления неоромантизма на армянской почве (Джрбашян Э. М. указ. соч., с. 315-412). «Десятилетиями армянская критика, – пишет исследователь, – игнорировала проявления этого направления (символизма – З. Б.) в армянской литературе, в лучшем случае, считая их преходящими и поверхностными влияниями» (Ананян Г. Г. Указ. соч., с. 112).*

товыми образами, в его строках пульсировали темп эпохи, ослепительно-яркие краски “его Армении”, страсть безумца и чародея, сталкивающего, казалось, несовместимые понятия, и высекающего новые незабываемые смыслы. Символистские образы сменялись ритмом “лесенки” Маяковского, парнасская утонченность – традициями Саят-Новы и восточной поэзии.

Егише Чаренц (Согомонян, 1897-1937) родился в городе Карс, где провел детство и юность. Трудно понять, как возникли его рафинированные утонченные образы в этом тихом медлительном течении жизни провинциального города, на которую он жаловался. Поэт с юных лет был книголюбом, и многие из купленных в отроческие годы книг, среди которых было значительное число изданий символистов, сохранились в его личной библиотеке⁷. Символистские настроения, захватившие в то время почти все европейские литературы, несомненно влияли на него.

Судя по воспоминаниям современников, Чаренц, который уже писал стихи, был увлечен декадентскими настроениями. Он вжился в образ поэта, отрешенного от общества, пренебрегающего условностями. Его одежда и поведение полностью соответствовали избранной роли. “Иногда он надевал полупальто, носил цилиндр и трость, в саду цилиндр ставил на трость, сидел или лежал на скамье”⁸. В этом было намеренное противопоставление себя обществу. В одежде он также следовал избранному образу: эпизод, рассказанный Карине Котанджян, раскрывает характер молодого поэта: “В июне 1914 г., прогуливаясь в парке с друзьями, мне попался на глаза юноша в зеленом жабо, светло-коричневой накидке, с трубкой и большой тростью в руке. Юноша был одет не по возрасту. Его поведение также было странным. Надвинув шляпу на глаза, он то подкидывал трость вверх и ловил, то чертил что-то, стирал. Из-под шляпы блестели его глаза, пронизательно и, как мне тогда показалось, зло. Я поинтересовалась, кто этот молодой человек? “Поэт”, – ответили мои друзья. Девушки, услышав такой ответ, засмеялись и воскликнули: “Футурист!”⁹. Молодые люди не хотели знакомиться со странным юношей, но Карине Котанджян, пренебрегая общим мнением, оказалась смелее всех. Егише, к ее удивлению, был

⁷ **Ананян Г. Г.** Указ. соч., с. 22.

⁸ Там же, с. 11, 16.

⁹ На реплику отца о том, что он будет босым зимой ходить, Чаренц ответил: “Лучше быть босым на ногу, чем босым на голову” (Воспоминания о Егише Чаренце, Е., 1986, с. 174, на арм. яз.).

доброжелателен: “С первой же беседы я почувствовала, что не ошиблась – юноша был начитан, разносторонне развит, с ним можно было говорить на различные темы”¹⁰. Она стала его другом на многие годы, ее образ вошел в поэтический мир Чаренца, вдохновил на лучшие творения этого периода.

Первый свой сборник из трех стихотворений, датированных 1913 годом, под названием “Три песни печальной девушке” Чаренц издал в 1914-м. Одна из версий происхождения его псевдонима связана с ее изданием. Чаренц отнес в типографию свои первые стихи. Ему на глаза попала книга стихов Пушкина. Он наугад открыл страницу и увидел стихотворение “Анчар”. Так Анчар стал импульсом для рождения ставшего знаменитым впоследствии псевдонима Чаренц¹¹.

Эпиграфом к этому сборнику шестнадцатилетний поэт избрал строки из стихотворения “Аменти” французского поэта-символиста Альбера Самена из цикла “Неоконченные поэмы”: “И это была последняя любовь в ту стародавнюю ночь”. Стихотворения сборника – “В дороге”, “В бессонную ночь”, “Успение” – стали предметом пристального внимания исследователей, не принимающих символистской направленности его первых опытов, обнаруживающих следы влияния как Тьерьяна, так и Туманяна, Исаакяна¹².

Однако сегодня неоспоримо, что уже в этих своих первых произведениях Чаренц задает привычную для читателя того времени “символистскую” тональность. К этому моменту выработался так называемый “поэтический автоматизм”: многие темы и образы уже использовались в поэзии символистов, в частности и Тьерьяна, а Чаренц был с ними хорошо знаком. Впоследствии в стихотворении “Как некроман, со страхом ночи жду” (1929) он напишет, вспоминая свои юношеские предпочтения: “Со страхом жду, что снова встанут у порога // Бодлер с Эдгаром По, что снова наизусть // Верлен, как старый фавн, споем стихи свои // Про осень, фонари, сирень...”. Но с самых первых лет сочинительства было очевидно, что внутренний накал, присущий художественному темпераменту Чаренца, поэтическое мышление, новые сочетания казалось избитых образов неповторимы.

¹⁰ Там же, с. 43-48.

¹¹ **Ананян Г. Г.** Указ. соч., с. 22. Другая версия происхождения псевдонима связана с характером Чаренца: мальчик и в самом деле был непоседа, шалун, все соседи говорили “char es”, арм. “чар” — непослушный, озорник.

¹² **Закарян А. Г.** Указ соч., с. 79.

Сравнивая поэтику Чаренца и Терьяна, А. Закарян отмечает, что у первого преобладает действие, динамика, а у второго, наоборот, больше статики¹³. Действительно, отличительная особенность лирики Чаренца – это ритм, все возрастающая внутренняя энергия стиха, который построен на крайних, порой антагонизирующих и даже парадоксальных образах, характерных для поэтического стиля всего творческого пути художника.

Главными мотивами первых стихотворных циклов Чаренца стали одиночество, упадочнические настроения, неведомый, зовущий и манящий сквозь пелену реальности мир. Если символистская эстетика преимущественно построена на полутонах, оттенках, передающих невыразимость мира, его тайную красоту, то у Чаренца, наряду с культом красоты и мистицизмом, выразился катастрофизм противоречия этого и иного мира, что непосредственно отразилось на поэтике стиха.

Примечательно, что стихотворение “В дороге...”, открывающее первый сборник Чаренца, посвящено универсальному мотиву бесконечного, все повторяющегося и потому теряющего всякий смысл движения¹⁴ и включает в себе спектр символистских образов.

*Покачиваясь, карета бежала быстро
По дороге грязной через поле.
Дождь моросил однообразно, мокрый и холодный.
День угасал болезненный и тихо унылый¹⁵.*

Картина осеннего вечера передана экспрессивной лексикой негативного ряда: по пустынному полю бежит хотя и быстро (подчеркнута динамика) карета, но покачиваясь, что указывает на монотонность движения, дорога же – грязная, дождь – холодный и мокрый, день – угасающий, унылый, больной. Гнетущая картина, создаваемая такого рода эпитетами и определениями, усиливается повторением всего комплекса образов: “какая-то песня”, которую поет возничий, в последнем четверостишии абстрагируется в “песню дней бесцветных”; чахоточная женщина в первом четверостишии “горько кашляет”, а в дальнейшем развитии лирического сюжета она уже “печально заплакала”. Однако тональность стихотворения не остается в пределах монотонной

¹³ Там же, с. 61.

¹⁴ См.: Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов, СПб., 1999.

¹⁵ Здесь и далее подстрочный перевод автора статьи. Цит. по Собр. соч., т. 1, Е., 1962.

безысходности и тоски (ср. схожие стихотворения Тьерьяна осенней тематики, которые абсолютно пессимистичны). Уже в этих первых пробах пера чувствуется драматический ритм, видны контрастные образы, отличающие чаренцевский поэтический строй от тьерьяновского лиризма. Картина принимает зловещий оттенок, что достигается введением новых образов, персонифицирующих окружающий мир: “вороны летали, посмеиваясь”, “ветер пролетал, кого-то оплакивая”. Стихотворение написано от третьего лица, но субъект – Я – в центре повествования, он непосредственный участник этого долгого томительного бега, символизирующего жизнь. Первый раз упоминается его присутствие в связи с чахоточной женщиной: “Чахоточная женщина рядом со мной горько кашляет”. Закрывающие же строки окончательно утверждают безысходность, воплощенную в бесконечном и бессмысленном беге в никуда: “Ехали. Куда – не знаю. Не было конца. //Ехали. Без разговоров. Безмолвно. И без сна...”. В стихотворении аккумулируется идея бессмысленности круговорота жизни. Абсурдность такого движения раскрывает символистскую концепцию земной жизни, которой недоступна красота и тайна иного, скрытого от человеческого восприятия мира.

Этому мотиву посвящены также многие произведения мировой поэзии – Верлена, Блока, Тьерьяна. При сопоставлении “Деревянных лошадок”, “Калейдоскопа” Верлена, “Ночь, улица, фонарь, аптека...” Блока, “Карусели” Тьерьяна очевидно совпадение построений, рефренов, настроения, идейной основы: “Эта улица, город – из давней мечты, [...] Это будет как смерть неизбежно, и снова...” (Верлен); “Ночь, улица, фонарь, аптека // Все будет так, Исхода нет...” (Блок), “Крутись, крутись, карусель, Твою песню я слышал давно” (Тьерьян). Однако говорить, даже при очевидном совпадении образов, о подражании или даже влиянии крупных поэтов на творчество друг друга нельзя. Здесь – они работают в единой художественной системе.

Стихотворение молодого Чаренца все же отличается некоторым искусственным нагнетанием символических образов, что в целом не мешает созданию поэтической картины и настроения. Чаренц начал писать, когда символизм был в расцвете, уже была создана определенная поэтическая система, многие темы стали хрестоматийными, а образы клишеизировались. Однако это не

дает основания утверждать, что на этом этапе в стихах Чаренца больше “схожести”, чем “различий”¹⁶.

Суть в том, что многие темы и образы перетекают из одной национальной поэзии в другую, разрабатываются поэтами, никак не могущими влиять друг на друга. Если художники творят в единой поэтической системе (романтизм, символизм), где идейная основа обуславливает общность различных модификаций, то независимо друг от друга рождаются до буквальности совпадающие образы и мотивы. Возникновение одного и того же поэтического явления почти одновременно в разных литературах, восприятие его как своего, родного, а также воссоздание уже в национальной интерпретации Ованес Туманян называл не влиянием, а “схожестью чувств”, родственностью созвучий, а М. Бахтин – “диалогическими встречами”.

И если в стихе из первого сборника Чаренца “Бессонной ночью” символистские образы отчасти растворяются в длинных описаниях неразделенной любви, то стихотворение “Успение” с мотивами безысходности, разочарования, ложности чувства, интонированными образами ночи, ветра, безлюдности и некоего неопределенного голоса, прорывающегося сквозь пелену реальности, определенно вписывается в поэтику символизма.

В эти же годы (1913-1916) Чаренц создает стихотворения, составившие циклы “Часы видений” (1915) и “Страна Пламени”. В первом преимущественно звучат терьяновские настроения, в котором преобладают тоска, одиночество, ностальгия. В этих стихах доминирует образ Девушки, сотканной из света, подобной Деве-грезе Терьяна. Импрессионистические образы, полутона удаются молодому автору так же хорошо, как и впоследствии пастозные резко-контрастные мазки его трагических по духу произведений. Атмосфера мечты, единения с вечностью, аура таинственности воссоздается порой на основе жизненно достоверных картин угасающего вечера, осеннего бульвара. “Символизм не противоречит подлинному реализму: и вместе с тем реализм окружающей видимости символисты рассматривают как отражение некоей возможной полноты. [...] Художник воплощает в образе полноту жизни или смерти; художник не может не видоизменить самый образ видимости; видоизмененный образ

¹⁶ “Радуга” Чаренца не дает серьезного качественного различия, в ней большое место занимают схожести» (Тамразян Г. Г. Указ. соч., с. 93). Эти и сходные представления опровергались уже исследователями 80-х гг. XX в. См. сноску 6).

есть символ”¹⁷. Вот почему семантическими центрами первых циклов Чаренца становятся мотив света в его различных образных воплощениях: девушка как закатный луч, светлая девушка, или даже парадоксальный образ – светлый мертвец, а также мотив звона, некоего голоса, зовущего вдали.

Особенно четко выражен мотив одиночества и молчания, переходящий из стихотворения в стихотворение: “И молчит душа. И один я был”; “Одинок я был”, “Безмолвен я был. Не было тебя. Не пришла ты”; “Умирала моя душа, и безмолвен был я”. Уже на этом, первом этапе творчества поэта экспрессия стиха создается усилением строчной и внутрискрочной цезуры – эта особенность стиховой структуры Чаренца у его предшественников встречается довольно редко. Строки делятся пополам; оформленные посредством коротких предложений, они заканчиваются точкой, а не запятой (как это в основном наблюдается в стиховой практике). В этом случае ритм прерывается, предполагается глубокая интонационная пауза. Этот ритм создает неповторимый чаренцевский рисунок стиха, акцентирующий смысловые узлы и выражающий драматизм мироощущения поэта.

Одиночество, как правило, сопровождается молчанием, отсутствие вербального самовыражения подчеркивает углубленность героя во внутренний мир мечты и тоску по непреходящей красоте: “И одинокий художник вопит в ожидании встречи с Красотой” (Ш. Бодлер). Одиночество в романтической поэзии так или иначе соотносится с жизненными реалиями: равнодушием или предательством возлюбленной, непонятностью людьми, удушающими живое чувство обстоятельствами. Поэт-символист же одинок изначально, он парит над эмпирической реальностью, истинный смысл его творчества – “преображенная жизнь” (А. Белый).

Содержание стихотворений цикла “Часы видений”¹⁸ разворачивается в пространстве, где нет людей: “безлюдный бульвар”, “безлюдный сквер”, бескрайность и пустынность. Забытье (“Сейчас не знаю, забыл я // Дороги твои. Мгла и тоска”) – неизменный атрибут мистического переживания иного мира, когда сквозь заслоны памяти прорываются воспоминания о дальней стране, о ее дворцах, голубых далях. Иной мир сквозь пелену

¹⁷ Белый А. *Символизм как миропонимание*, М., 1994, с. 256.

¹⁸ В цикле “Часы видений” ритмика монотонна, а десять стихотворений, составляющих цикл “Страна Пламени”, написаны семью различными размерами.

реальности открывается через знаки, символы, посредством некоего голоса, субъективного некто, который, преображаясь, то “хохочет во тьме”, то зовет. В образной структуре произведений этого периода важную роль играет основной символистский мотив иллюзорности мира – это мир, созданный воображением, ощущением присутствия в нем иного непознаваемого, кого-то третьего. Бесконечен поиск таинственного третьего, который заявляет о себе только голосом, он так же бесконечен, как и поиск друг друга.

*Сестра, может, нас нет,
Может кто-то – кто? –
Вообразил нас
Беспросветной ночью...*

Мистическое слияние Я и Ты сродни экстатическому слиянию земной и небесной сущностей, а мистический ужас перед неизведанным сопровождается трепетом перед необъятностью космического (божественного), и чувством катастрофизма, гибельности мира перед невозможностью достичь совершенных уровней.

Универсализм символистского мировосприятия предопределяет единство личной судьбы поэта и Вселенной, побуждает его к некоему циклическому путешествию во времени, актуализации мифологических пластов. Объектом поэтического созерцания становятся не объективно-исторические события, а неопределенно-эклетиические, общечеловеческие первоосновы. Соответственно и Чаренц в лирических балладах создает символический мир, широко включает в поэтическую ткань символы-эмблемы из мировой мифологии – армянской, греческой, индийской, арийской: Гетера-мечта, Предел земной, Аид, Стикс, птица Мари, Трое из одноименной мистической поэмы, образы которых созданы посредством олицетворения солнечной и лунарной символики.

Уже на этом этапе по-чаренцевски ярко начинает звучать тема родины, которая станет лейтмотивом всего творчества поэта, вскрывая глубинные интенции его мыслечувствований. “На родине”, одно из лучших стихотворений этого периода, посвященных родному краю, исполнено глубоким лиризмом, лишенным пафоса воспевания и риторики:

*Снежные вершины и синие озера.
Небеса как грезы души.
Небеса как детские очи.
Один я был.
Со мной была ты.*

Пронзительно прекрасны ландшафты родной природы – ландшафты души, абстрактно-отвлеченные картины, зовущие, манящие героя. Конкретные описания природы получают семантическое наполнение в корреляции с символическим планом – миром мечты, сочетанием земного мира и космического (звездного). “Небеса как грезы души”; “Пробуждалась во мне твоих грез тоска древняя, звездная, неизбывная”; “А ночь спускалась, покрывала даль, смешав мою душу со звездной мглой” – подобные сочетания образов не встречаются в многочисленных произведениях патриотической тематики лироэпического характера Гевонда Алишана, Микаэля Пешикташяна, Рафаэля Патканяна и др.

Примечательно, что присущая произведениям этого периода интонация самоуглубленности и одиночества нарушается именно в стихотворении, посвященном родине: формула “Одинок я был” находит разрешение, обретая свою пару – “Со мной была ты”. Если в символизме в целом одиночество имеет некий фатальный беспричинный характер (ср.: “Грусть без причины”, Верлен) и восходит к основополагающей идее чуждости человека в этом мире (мотив странничества), то Чаренц находит выход из своего одиночества в единении с Родиной. Для него, равно как и для других армянских поэтов, Родина – единственный Абсолют, высшая ценность, воплощение прекрасного мира, к которому стремится душа поэта. Подобным же путем шел к своей “стране Наири” Ваан Терьян; логически ясным итогом творческой эволюции для Александра Блока был приход к теме Родины. “Вместе с ослаблением внимания к национальной специфике, стиранию граней между естественными языками, своеобразный билингвизм, все же очевидно, что для Блока и других поэтов его поколения мотивы национальной истории становятся в ряд наиболее актуальных тематических комплексов”¹⁹.

Формулируя особенности эволюции национальной литературы на различных ее этапах, исследователи не могут не учитывать те исторические условия, в которых развивалась армянская культура²⁰.

¹⁹ Смирнов И. П. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, М., 1977, с. 56.

²⁰ Автор одного из последних исследований поэзии Чаренца Г. Ананян придерживается точки зрения о начальном периоде его творчества как символистском, однако не всегда правильно выявляет природу этого явления. Так, выступая против объяснения С. Агабабяном символизма в армянской литературе “исторической трагедией народа”, Г. Ананян аргументирует сказанное, приводя в пример цикл “Страна Наири”, рожденный на почве национальной трагедии, “который не только лишен элементов символизма, но и имеет реалистическую, историософскую направленность”.

Так, отличительной чертой армянской литературы является формирование ценностных критериев сквозь призму патриотизма и исторических трагедий существования народа. «Если классицизм объясняет упадок некогда могущественной этнической Армении божьим провидением, а возрождение также божьей волей, то романтизм в армянской истории обнаруживает дух борения и опыт столетий осмысливает через идею освободительной борьбы»²¹. Армянский символизм также развивался в условиях историко-политического кризиса, все углубляющейся трагедии народа. Поэтому и в западноармянской, и в восточноармянской литературе романтическая, а затем и символистская оппозиции выстраивались не столько в плоскости: поэт, индивид – обыденность, повседневная жизнь, сколько в противостоянии некоему вселенскому злу, силам, порабащившим свободный дух человека, стремящийся к космическим пределам. С другой стороны, помимо внешних условий, влияющих на специфику форм литературных направлений, искусство, следуя своим законам, стремится обновить поэтический язык и образность (закон «автоматизации и деавтоматизации»), вскрыть эстетические тенденции в соответствии с меняющейся картиной мира.

О значительности патриотической тематики для молодого Чаренца свидетельствует созданная им в эти годы поэма «Голубоглазая родина» (1915, февраль). Здесь впервые поэт употребляет метафору – «Голубоглазая моя возлюбленная». Она парадоксальна, необычна для армянской поэзии, но органична для символического поэтического мышления Чаренца; впоследствии эта метафора перерастет в еще более впечатляющее «Армения-яр» (арм. «яр» – возлюбленная, любимая) знаменитого стихотворения «Я солнцем вскормленный язык моей Армении люблю». Чаренц выстраивает синонимический ряд: белая возлюбленная, голубоглазая возлюбленная, голубоглазая сестра, различными нюансами интонирует образ для создания мира возвышенного идеала, в сфере которого небесная возлюбленная и родина соединятся, заняв высшую точку в ценностной иерархии. Поэт вен-

См.: **Ананян Г. Г.** Указ. соч., с. 114. Лишать цикл Терьяна духа символизма неверно, так же как привязывать символизм к национальной трагедии.

²¹ **Саринян С. С.** Два века армянской литературы, в двух томах, т. 1, Е., 1988, с. 217 (на арм. яз.).

чан со своей родиной, “сирой, истекающей кровью, разграбленной”, подобно терьяновскому герою, вернувшемуся на родину, чтобы навеки разделить с ней ее страдания (цикл “Страна Наири”).

Генезис столь парадоксального сравнения родины не с матерью, как то утвердилось в классической поэзии, а с возлюбленной восходит к терьяновской сестре, наирянке, а также блоковской знаменитой метафоре “О, Русь моя, жена моя!”. Ее возникновение и возможность существования объясняется принадлежностью к священному, божественному ряду: Русь, Жена, Богоматерь. Как объясняют современные исследования, реконструкция блоковского образа выявляет переклички с творчеством Ибсена, драмой “Пер Гюнт”, где Сольвейг отождествляется с Богоматерью: “Смысл строки “О, Русь моя, жена моя!” станет более понятным, если учитывать его цитатную природу”²². Неизвестно, знаком ли был Чаренц с циклом Блока, прямая ли это реминисценция, или это сходные образы, рожденные сходным поэтическим мышлением.

Возможно и другое объяснение этого сравнения. В мистической поэзии (в христианской, суфистской) в образе возлюбленной, к соединению с которой непрестанно стремится потерянный и одинокий любящий, традиционно “закодирован”, олицетворен Бог, Высшие субстанции. Вся сила любви, стремления земного человека направлены на эти сущности. Эта смысловая линия восходит к онтологической первооснове – Библейской Песни песней, сакральный смысл которой толкуется именно в этом ключе²³.

Если в цикле “Часы видений” общая тональность созвучна терьяновскому поэтическому миру, то в “Стране Пламени” (1913-1916) Чаренц творит свой символический мир посредством новых образов – Огня, Пламени, Пожара, Солнца, Солнце-царя, Женщины-мечты, Шамирам (ср.: у Терьяна – чудо-девушка, девушка-мечта, призрак), хотя и восходящих к древним мифопоэтическим символам, однако до него в армянской поэзии не культивировавшихся в подобном, индивидуально-авторском аспекте. Черты реальности стираются, и перед читателем возникает-

²² *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов), в двух томах, т. 2, М., 2001, с. 114.*

²³ См.: *Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф, М., 1975, с. 443; Мурадян К. Толкование “Песни песней” Григора Нисского как источник для Нарекаци (3/43ՄՀՀՅՀՅ, 1991, N 4-6, на арм. яз.).*

ет мифосимволический мир Потерянной древней Страны Пламени. Через солярную символику Чаренц оживляет архетипические пласты армянского поэтического самосознания, для которого доминантными были символы Света, Солнца²⁴.

Уже в “Стране Пламени” цветовая символика выступает смыслообразующим фактором: цвета – голубое и синее, золотое, фиолетовое (лиловое) – атрибуты другого мира, воплощающие небесную суть женского образа, стихию космической энергии, мистические тайны вселенной: “И в вуалях синих, голубых ты пришла”. В знакомую символику, выкристаллизованную в поэзии русских символистов и Тьрьяна в особенности, Чаренц вносит свои оттенки и новые метафоры. Специфика его образной системы – в крайней экспрессивности, поэт сталкивает поляризованные смыслы, казалось бы несовместимые понятия: огненного и холодного, белого лунного света и солнечного.

Один из центральных знаков-символов всего творчества Чаренца – Солнце. С. Агабабян, выделяя слова, характеризующие ведущих армянских поэтов, называет Чаренца поэтом Солнца и Пути²⁵. Если творчество Тьрьяна можно сопоставить с творчеством русских символистов старшего поколения (в их образной системе преобладает лунарная символика), то поэзия Чаренца созвучна образам и мировосприятию символистов младшего поколения, для которых Солнце становится ведущим образом. Солнце, Свет – один из устоявшихся символов мировой поэзии, краеугольная категория древних философских учений. Эти символы составляют онтологическую основу армянского национального самосознания, ее архетипический фундамент, уходящий в арийскую мифологию, учение неоплатоников.

Однако задача поэта-символиста, иногда использующего и общезначимые символы, ибо природа искусства в целом символична, создать собственную авторскую систему символов; отли-

²⁴ *Русская и армянская литературы восходят к общим духовным истокам. Русские символисты опирались на учение Владимира Соловьева, основанное на идее Света, восходящей к Плотину. Прекрасное для Соловьева – проникновение материи светом (непосредственная экстраполяция к идеям Плотина. – З. Б.). “Свет для Соловьева... и смысл, и форма, и дух, но все оттенки объединены одним ярким и чувственным представлением Света, идущим от мирового зенита. Свет проникает во тьму и материю, созидавая прекрасное: “Говоря о красоте, мы разумеем собственно лишь световые явления, происходящие в пределах доступного нашим взглядам мирового пространства” (История эстетики, М., 1969, с. 558).*

²⁵ **Агабабян С. Б.** *Указ. соч., с. 28.*

чие символизма как поэтического направления именно в сгущении символики текста, создании символистской субреальности.

Так же и Чаренц актуализирует символику Солнца в системе собственного символистского мировосприятия. Солнце в цикле “Страна Пламени” – это его страсть, концентрация эмоций и энергии, выраженной в светлом солнечном мире. Для поэта дуализм тела и души должен быть преодолен: тело земное дематериализуется (annjutatcatc) и перевоплощается в свет: в единой огненной стихии сливаются тело и душа: “раскалиться как солнце”, “возродиться в Солнце”; к слиянию стремятся “Я” и “Ты”. Мистическое слияние двух сущностей, отразившееся в известном терьяновском “Я – это Ты, Меня уж нет” неоднократно встречается у Чаренца: “И чтоб не было, не было я и ты”, “Может, плакала ты, Ты ли, я ли?”. Умозрительная идея аннигиляции, присущая многим мистическим учениям, направленным на слияние, контакт с надмирными сущностями²⁶, в символизме персонифицируется в образах дальней страны, девушки-мечты, духа вечной женственности – к ним стремится поэт, но никогда не достигает: “И сколько еще Ты будешь мучаться безнадежно // На грани двух миров” /Терьян/. Лирический герой “Страны Пламени” также в двойственном состоянии: то он возносится к другим пределам, растворяется в огненной стихии, то трепещет при встрече с иными мирами, его охватывает холод и ужас.

В отличие от цикла “Часы видений”, в стихах этого цикла женский образ получает иное звучание: он поэтизируется в образах безумной мечты, Шамирам, Богини, Хозяйки дальней страны, Огненной женщины. В картины угасающего дня, в отличие от сходной символики Ночи Мецаренца и Вечера Терьяна, Чаренц неизменно вносит трагическую ноту: например, ликование “обманного синего вечера” – это празднество жертв. Дихотомия чаренцевского символистского образа воплощается в совмещении контрастов: в глазах огненной женщины виднеется бесстрастное снежное далеко, снежный венец на огненных волосах – символ возвышенной чистоты, преодолевающей страсть. Образы пожара, пламени иногда переходят в образ крови. Имен-

²⁶ Эта идея, часто расцениваемая как игра воображения русских поэтов начала века, у другого великого мастера, композитора Александра Скрябина, чье творчество также прошло под знаком символизма, воплотилась во вполне конкретных проектах. По его представлениям, в проектируемом им храме искусства после грандиозного представления-мистерии все должно было дематериализоваться, слиться с Космосом.

но он становится доминантным выражением внутреннего драматизма бытия – “Ты со мной была. Кровавая, безумная. // Одинок я был”; “И почувствовал я, что в источающей запах крови, кровавой заре // Вспыхнул белый снежный венец твой”; “Ночь с запахом крови”, “руки красные, огненные” и т.п. Несовместимость двух миров выражена в тоске героя по свету пожарищ, но огонь женщины – неземной, от него исходит смертельный холод. Цветовая гамма здесь тоже предельно насыщена, колеблется от контрастных золотого, огненного, красно-красного до ослепительно белоснежного.

В поэме “Трое” рыцарь, поклоняющийся умирающей женщине, хозяйке замка, пришел из Страны Пламени, противопоставленной “лунной дали” хозяйки. Ее образ характеризуют такие эпитеты: – холодная, снежная, мертвенная, бледная, смертельная и т.д. Она говорит пришельцу:

*А ты, ты, что в горниле солнца
Горел – теперь ты пришел
И ищешь мое лунное далеко.*

Лунный свет в эстетике символизма в качестве отраженно-го света олицетворяет пассивную женскую красоту, солнечный – создающую космическую стихию, но он, в чаренцевской интерпретации, может поглотить, расплавить, в его горниле сжигаются души.

В образах пожара и пламени (“Пожар”, 1916), всепожирающего и разрушительного, когда стихия, вырвавшись на свободу, сжигает все на своем пути, отразился катастрофизм мира. Реальный мир рушится, дремавшие доселе силы огня оживают, древняя страна Пламени вновь вступает в свои права. В стихотворении актуализирован языческий пласт армянской культуры (характерное для символизма обращение к мифологии): образы Ваагна – бога Солнца, наяд огня, с песнями, взмывающими к небесам. В произведениях этого периода тексты целиком построены на абстрактно-концептуальных сущностях, моделируется символическая картина мира, в которой преобладает общее настроение гибельности мира. В то же время использование языческой символики говорит о стремлении подчеркнуть полноту жизни: нарушенная в стародавние времена божественная целостность мира стремится вновь к восстановлению. Погребенные, скрытые в земных пределах стихийные силы – “Где они, где были спрятаны феи огня, пламени // Бессмертного Ваагна не-весты огневолосяе?” – разрушают тонкую грань между реаль-

ностью и инобытием, возносясь в космические пределы. “Специфика зрелого символизма заключена в том, что он стремился обнаружить надопытные сущности повсюду, в любом из сцеплений эмпирической среды, в звеньях самой обыденности”²⁷.

В абстрактной содержательной канве произведений Чаренца трудно угадать конкретные жизненные черты. Время написания стихотворений – годы Первой мировой войны. Чаренц воевал в рядах армянской добровольческой армии, и впечатления этих лет в их конкретике отразились в поэме “Дантова легенда” (1916). Однако и в произведениях символистской тональности, особенно там, где звучит тема огня, несомненно, они присутствуют, но уже отраженные в духе, накале, концентрации образа, и, в конечном итоге, в ощущении трагедийности земного существования человека.

Тема пламени продолжается в более позднем цикле “Жертвенный огонь” (1918-1920), но уже в мажорной тональности, соответствующей чувству обретения полноты жизни, красоты и ее бесконечного разнообразия. Окружающая природа прекрасна, все залито солнцем, расцвечено красками – голубым, золотым, зеленым. Возносится гимн солнцу, природе. Красный – уже цвет не крови, а “огненно-золотого” зарева, пашни: “И с зарева красное-красное течет вниз, на пашню, пылающее солнцем ликование”; сердце уподобляется “раскрывшейся красной розе в голубизне неба”. Одиночество поэта, в упоении сливающегося с природой, – апофеоз духа свободного человека, демиурга своей жизни. Пламя – воплощение стихии и свободы. Многие основные понятия осмысливаются через образ пламени – “мир пламени”, “дни пламени”, “ветра пламенные” и т.п. Если в других циклах звуковые образы носят единичный характер (чаще это колокольный звон, голос или зов), то в цикле “Жертвенный огонь” поэтическое пространство наполнено звуковыми образами – песней, звоном, журчанием, зовом. Полнота жизни побуждает в итоге лирического героя к единению с людьми.

Сборник “Радуга” (1916) – “сугубо символистский цикл”, продолжающий тематические линии и образы “Часов видений”, посвящен Карине Котанджян. Питая к ней высокие чувства, будучи увлеченным ее страстной неординарной натурой, Чаренц

²⁷ Смирнов И. П. Указ. соч., с. 56.

воплотил в своей поэзии образ девушки-мечты, голубой девушки. Чаренц создавал Сборник уже будучи в Москве²⁸.

В поэтическом цикле “Радуга” усиливается мотив двоимирия, появляется ряд новых символов: Небесный Предел, Космический Лабиринт, Синее, Золотое, Фиолетовое, Голубая девушка, Трехцветная радуга. Цветовая символика становится ведущим поэтическим принципом построения текста. Синий, Золотой, Фиолетовый – смысловые величины, выступающие в качестве самостоятельных семантических полей, разграничивающие иной космический мир и этот, земной.

*Душа не умирает. Оставив тело в земной яме –
Бродит она в космическом Лабиринте.*

*Проходит она по дорогам лживой, бесплодной земли, –
Чтобы после светлых, чистых возвращений, – В Твоих
объятиях возликовать.*

*Но когда же душа моя, как гордая священная жертва,
дойдет до Тебя,*

*До Закатного Синего Предела, – Светлого
Предела Твоего?*

В символистской картине мира со слабыми референциальными связями с реальной действительностью впечатления и глубоко личные переживания лишь опосредованно реконструируются в абстрагированных образах и символах.

Одно из лучших стихотворений цикла, давшее ему название – “Радуга”, а также знаменитое “Девушка, как лампада, с глазами Богоматери” корреспондируют с образом Карине и с теми чувствами, которые поэт питал к ней. Глубокие переживания делают стихотворения проникновенными и волнующими. Поэт восклицает:

*Что мне сделать, что сделать, чтоб не умерла моя душа,
Чтоб не угасла моя душа в твоих агатовых глазах –
Что мне сделать, чтоб сохранилась радуга трехцветная,
Чтоб не испарилось, не угасло моей души далеко...*

Казалось бы, в стихотворении нет никакой конкретики. Исследователи отмечают, что Чаренц творит по известной схеме трех цветов – трех сфер, разработанной символистами: голубой – небесная сфера, золотой – солнечная, лиловый – мисти-

²⁸ К. Котанджян вспоминает, что он работал все дни напролет, без пищи и отдыха, «пил только крепкий сладкий чай, а квартирная хозяйка просила меня иногда захаживать и выходить с ним прогуляться» (Воспоминания о Егише Чаренце, с. 44).

ческие дали. Цикл разбит на три части, в соответствии с этими цветами. И образ – “радуга трехцветная” – также объясняется этими тремя символическими цветами. Однако этот цветовой образ имеет и конкретно-жизненную референцию:

*Три луча, три оттенка, три цвета,
Что проникли,
Сестра, переплелись в твоих глазах, в моей душе –
В радугу.*

Эпизод, рассказанный Карине Котанджян (насколько нам известно, ни один исследователь не обратил на него внимания), проливает свет на появление этого образа, и эти два плана – символический и жизненный, – накладываясь друг на друга, придают особую глубину стихотворению.

Чаренц закончил цикл “Радуга” и просил денег из дому на его издание, но за неимением средств отец прислал ему ящик перочинных ножинок и косынок. Три косынки разных цветов Чаренц подарил Карине. Как она сама рассказывает, с девичьим озорством, не задумываясь, отдала она косынки подругам. Чаренц был очень взволнован и обижен этим поступком: “Я подарил тебе, чтоб ты надевала и убедилась, как твои глаза от разного цвета одежды меняют свой цвет, приобретают различные оттенки, поэтому я написал и посвятил тебе “Радугу””²⁹. Ясно, что строка: “Что сделать мне, чтоб не умерла моя душа в твоих глазах” относится к девушке, а образ “трехцветной радуги” ассоциирован с цветом ее глаз.

Образы цикла – голубой девушки, чахоточной, прозрачной, чарующей как молочно-белый агат, золотого креста, лебедей – еще одна страница новых обретений армянской поэзии.

Разнообразие содержания стиха, богатство тропов, гармония и драматичность присущи циклу “Радуга”. Образ лирического героя получает новое звучание, персонификацию – это звездный поэт. Субъект – Я – в центре повествования, и все стихотворения цикла написаны от первого лица, в форме диалога-обращения к спящей девушке (“Синее”, 1916, 1917). Здесь сон – некое забвение, невозможность преодолеть свинцовый покров бытия и, лишь проснувшись, можно узреть “космос как молитву”, Синюю беспредельность.

Вхождение темы Золотого знаменует новую динамику: зву- ки, ритм, новый совершенно образ лебедей, рельефно интони-

²⁹ Там же, с. 45.

рующий символику цикла. Лебеди живут, пока есть связь, отклик, способность человека услышать и воспринять их зов.

И гаснут, и умирают те звезды, смотри.

Проснулись лебеди и зовут нас.

Сестра, мгновение священо, всполыхнет – и смерть,

Лебеди, что зовут нас, умрут сейчас.

“Все для меня становится аллегорией”, – писал Бодлер³⁰. Поэтому бодлеровские альбатрос и лебедь стоят вначале этого образного ряда – символистских перевоплощений поэтической души. Эти символы-аллегии – воплощения красоты и поэтического духа: “Лебедь – Жизни пасынок, сходный с моею душою”. Творческая установка Бодлера отразилась в его высказывании: “...чем дальше уйдет искусство от дидактики, тем ближе подойдет оно к чистой и бескорыстной красоте”³¹.

После ранних поэтических циклов символистского направления (“Три песни печально-бледной девушке”, “Страна огня”, “Часы видений”, “Радуга”, “Жертвенный огонь” и других – 1912-1917 гг.) Чаренц почти одновременно (начало 1920-х годов) создает поэтические циклы “Ваш эмалевый профиль”, “Уличная щеголиха” и “Тагаран”, сборник тагов – песен, армянский средневековый жанр лирического стихотворения). Здесь, казалось бы, предельно разорвана стилевая связь между этими поэтическими циклами. “Эмалевый профиль” – это “галантная”, куртуазная, изысканно-утонченная манера, подчеркнутая подзаголовком – “Галантные песни”, стилистически устремленная к европейскому Средневековью.

“Уличная щеголиха” – это элегическая и в то же время нервически-гротескная ироническая поэтика и стилистика, – пишет А. Григорян, – пиршество-вакханалия женщин-манекенов, полумрак их полусветской жизни, ломающиеся улыбки, поздние чары и черная любовь (и это фарсовая сторона трагедии гибели людей, миров и людей-миров, тоже повернутой своим острием к трагически-изначальному миру маски в ее самых различных – блоковских и чаренцевских – версиях и ипостасях”³². Идейный концепт цикла “Ваш эмалевый профиль” Чаренца восходит к “Кошачьему раю” Тьерьяна – как поэтический импульс, первообраз, подобно поэзии парнасцев, “цитатно” проецирующейся в авторском слове произведений цикла.

³⁰ Цит. по кн.: *Энциклопедия символизма, М., 1998, с. 216.*

³¹ *Бодлер Ш. Об искусстве, М., 1986, с. 244.*

³² *Григорян А. П. Чаренц и Блок (Егише Чаренц, Е., 1978, с. 183).*

*Эмалевый профиль Ваш,
Ваши синие, гиацинтовые глаза,
Я хочу воспеть их сегодня,
Как безвестный Леконт де Лиль.
Но какой же великий Мастер
Облик Ваш создал такой,
Но какой Создатель дал ему
Эти светлые линии и черты?
И я песни хочу слагать,
Я хочу в этих песнях воспеть
Эмалевый профиль Ваш,
Ваши синие гиацинтовые глаза.*

Эти циклы – “Ваш эмалевый профиль” и “Уличная щеголи-ха” – рассматриваются традиционно уже вне символистского контекста, что в основе неверно и не позволяет целостно оценить картину поэтических интенций первого периода творчества Чаренца. Женские образы его циклов – это Чудо-дева и Прекрасная Дама в их искаженном бытовом существовании. Они включаются в контекст общих идей символизма и вне конкретных референций, противопоставляясь, еще более подчеркивают идеал Прекрасной дамы. В творчестве Тьерьяна и Блока образы кокетки и Прекрасной Дамы – это антимир женщины-искусительницы, кокетливо-грациозной, но пустой и жестокой Ти-кин – Госпожи из тьерьяновского “Кошачьего рая”, отчасти – Фаины и Кармен в поэзии Блока. Образы проходят градацию от полнокровного, жизненного, огненного, но все же бытового, в котором заключен культ холодной, мертвящей красоты, разрушающей душу героя (в отличие от идеала) до пустого, в своей внешней красоте, с выхолощенным внутренним содержанием, то есть уже маски. В такой ипостаси они введены в символистскую картину мира, где высший ряд занимает Идеал, Прекрасная дама, а низший – кокетка. К первой обращаются на Ты, как к Богоматери, ко второй – на вы, подчеркивая принадлежность к жизненно-обыденному уровню.

Обращение к карнавальной стихии, маске, мертвой природе эмалевой красоты и низведенной профанизированной сущности уличной щеголихи – это творческое переосмысление опыта парнасцев, включенное в систему символистской “идеологии”, где вершинное место принадлежит вечной Софии, Голубой девушке Чаренца. Тонкие, внешне не обозначенные, но глубоко сущностные связи символистской поэтики, “символистского духа” протягиваются от первых стихотворных циклов Чаренца к его поэмам:

“Голубоглазая родина”, “Сома”, “ Неистовые толпы”. “Все это в творчестве армянского и русского поэтов (Чаренца и Блока. – Б. З.) в каком-то еще одном историческом, поэтическом, национальном и культурном парадоксе и художественном феномене схлестывается в горящем узле блоковских “Скифов” и чаренцевских “Обезумевших толпах”, созданных в одни и те же годы. Может быть, потому что, независимо от всех этих литературных типологий, творчества двух глубоко национальных поэтов, как и два народа, давших двух этих поэтов, стоят на столбовых дорогах мировой цивилизации – и в блоковском “скифстве”, и в чаренцевском “неистовстве” толп”³³.

В цикле “Тагаран” наблюдается принципиально иное поэтическое направление художественного поиска, естественное воплощение философских раздумий поэта в стихии народно-песенного творчества и поэзии Саят-Новы. Мыслительная рефлексия разворачивается в диалоге с великим предшественником, обозначая высший, поэтический уровень “родства душ”. Созданный в одно и то же время с циклами “Ваш эмалевый профиль” и “Уличная щеголиха”, “Тагаран” – поэтический контраданс символистскому изыску и абстракции. После него начнется другой – авангардистский период в творчестве Чаренца. Культурная “всеотзывчивость” поэта, освоение мирового художественного опыта в сложном переплетении литературных направлений в их диалогических пересечениях позволили создать то неповторимое богатство его поэтического наследия, в котором символистский период занимает столь же значительное место, как и остальные этапы творческого развития. Все творчество Чаренца насыщено емкими многозначными символами, и это умение обобщить в образе неисчерпаемый семантический ряд, будь то символистский текст или нет, свойство его таланта и той школы, которую он прошел на первом этапе своего становления.

В 1937 году в Москве состоялась знаменательная встреча Вильяма Сарояна со знаменитым соотечественником. Во время беседы, а разговаривали они друг с другом как старые знако-мые, Чаренц признался, что отрицает первые свои произведения, на что Сароян возразил: “Все написанное нами живет своей жизнью, и автор не может положить конец этой жизни”. На эту реплику Чаренц улыбнулся: “Да, это совершенная правда”³⁴.

³³ Там же, с. 245.

³⁴ Воспоминания о Егише Чаренце, с. 493.

ՄԻՄՎՈԼԻՉՍԸ ԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԶՈՒՆՈՒՄՅԱՆ Բ. Ս. (ՌԴ, ք. Մոսկվա)

Ամփոփում

Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը շրջադարձային է XX դ. հայ գրականության համար: Նրա ստեղծագործության մեջ հաստվել են գրական մի քանի ուղղություններ՝ սիմվոլիզմ, ավանգարդ, ժողովրդական բանաստեղծական ավանդույթ, արևելյան պոեզիա: Բանաստեղծի ստեղծագործական անհատականությունը ձևավորվել է ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի մշակութային ազդեցությունների հիման վրա:

Չարենցի ստեղծագործության վաղ շրջանի՝ «Տեսիլաժամեր», «Հրո երկիր», «Ծիածան», «Փողոցային պչրուհուն» շարքերը ունեն վառ արտահայտված խորհրդապաշտական բնութագիր և բանաստեղծական ոչ պակաս նշանակալից գլուխգործոցներ են, քան նրա հետագա շրջանի ստեղծագործությունները: Բանաստեղծը կիրառում է արդեն հայտնի թեմաներ և կերպարներ, միաժամանակ ստեղծում է խորհրդանշանների իր համակարգը՝ կրակ, արև, կապուտաչյա հայրենիք, կապույտ աղջիկ, նան՝ ոսկեգույնի, կապույտի, մանուշակագույնի գունապատկերներ:

Ե. Չարենցի՝ խորհրդապաշտական շրջանի ստեղծագործությունների վերաբերյալ հայ գրականագետների գնահատականները հակասական են՝ սկսած այդ փուլը նմանողական համարելուց, որը որևէ նորություն չի պարունակում, մինչև վերջին տասնամյակների հետազոտությունները, որոնք խորհրդապաշտական գեղագիտության դիրքերից են քննում Չարենցի 1915-1920 թթ. պոեզիան: