

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.Я.БРЮСОВА
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ.М.АБЕГЯНА НАН РА

ЕЛЕНА АЛЕКСАНЯН

«АРМЕНИЯ ЖИВЕТ В ДУШЕ МОГУЧЕ»

(Армения и армянская литература в мировом
художественном контексте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛИНГВА»
ЕРЕВАН 2002

УДК 82.09
ББК 83
А 460

По решению Ученого совета русско-инострannого факультета
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова.
Рецензент академик НАН РА А.П.Григорян

А 460 АЛЕКСАНИЯ ЕЛЕНА «АРМЕНИЯ ЖИВЕТ В ДУШЕ
МОГУЧЕ». Ер. Лингва. 2002. Стр. 412.

В сборнике собраны статьи, представляющие армянскую литературу 19-20 веков в контексте русской, славянских, французской и некоторых других национальных литератур. Другой аспект книги – образ Армении и армянский национальный характер в художественном восприятии русских писателей – В.Брюсова, А.Белого, О.Мандельштама, В.Гроссмана, А.Битова, Ю.Карабчиевского, а также австрийского писателя Ф.Верфеля и немецкого писателя Э.Хильзенрата.

В целом данное компаративное исследование открывает новые грани армянской культуры, занимающей свое достойное место в духовной сокровищнице человечества. Это книга о литературе в широком смысле этого понятия и потому будет интересна и массовому читателю.

А $\frac{4603010000}{0134(01)2002}$ 2002г.

ББК 83

ISBN 99930-922-4-X

© Лингва, 2002

© Е.А.Алексанян, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

I Контекст русской и славянских литератур:	
1. Национальный характер – национальная литература ...	6
2. Уроки Армении	44
3. «Зеленая долина»	72
4. Человек и мир (стилевое выражение концепции личности)	107
5. «Комедия – общественное зеркало» (Гоголь и Паронян)	152
6. Проблема духовного воскресения героя (Лев Толстой и Ширванзаде)	177
7. Ваан Терьян и Александр Блок	196
8. Абовян и Гоголь (проблема типологии стиля)	218
9. Новый повествовательный стиль	244
II. Контекст грузинской литературы:	
1. Поэмы Ильи Чавчавадзе и Ованеса Туманяна	254
III. Контекст французской литературы:	
1. Новелла Зограба и Мопассана	272
2. Ширванзаде и французская драматургия конца XIX века	284
3. Ваан Терьян и французский символизм	293
4. Мисак Мецаренц и французский символизм	312
5. Ваан Текеян и французский символизм	324
IV. Контекст австрийской литературы:	
1. Вызов судьбе (по роману Ф.Верфеля «Сорок дней Муса-Дага»)	333
V. Контекст немецкой литературы:	
1. Эта страшная сказка-быль	356

VI. Статьи по русской литературе:

1. О некоторых особенностях пушкинского реализма	365
2. Гоголевская традиция и роман Булгакова «Мастер и Маргарита»	374
3. Н.Гоголь и русские символисты	391
4. Христианский идеал Достоевского	403

ОТ АВТОРА

Статьи, представленные на суд читателя, на первый взгляд, могут показаться мало связанными друг с другом. Ведь писатели, о которых пойдет речь, творили в разные эпохи и обладали своим особым национальным менталитетом и художественным своеобразием. Однако их особенность и самобытность наиболее четко выявляются в процессе поисков общего, в сопоставительном контексте, в сравнении с другими, даже не всегда близкими по мировосприятию и стилевой манере художественными мирами.

«Зеркало» контекста – отличный литературоведческий инструментарий, помогающий высветить новые или малоисследованные грани в творчестве того или иного, пусть даже достаточно изученного писателя. Одновременно при сравнительном анализе армянской литературы с русской, французской, славянскими и другими проясняются и уточняются как характерность и самобытность ее художественного пути, так и ее место и роль в мировом литературном процессе.

Особый интерес представляют успешные попытки писателей «чужого» художественного сознания осмыслить и прочувствовать армянскую национальную субстанцию и дать армянский образ мира в своем художественном восприятии. В настоящем сборнике это русские писатели, начиная с В.Брюсова и австрийский писатель Ф.Верфель, широко известный как автор «Сорока дней Муса-Дага». В центре внимания автора не только их «открытие» Армении и армянского национального характера, но и целительность для их творческой биографии «Уроков Армении».

В целом избранный ракурс «прочтения» армянской литературы в многочисленных литературных контекстах даст возможность читателю по-новому прикоснуться к армянской и европейским литературам, ощутить магическую энергию духовной жизни своего народа и человечества.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР – НАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Дорогой родины - к общечеловеческому единению
Д. Демирчян

Соотношение национального-интернационального представляет собой, пожалуй, наиболее сложный тандем, чрезвычайно чуткое к колебаниям социального и политического климата динамическое равновесие в нравственном организме современного общества, где любое, даже малозаметное смещение акцентов чревато самыми серьезными деформациями духовной жизни. Давно назрело время признать, что таких смещений было немало, значительно потеснивших «духовную территорию» тех или иных наций, нарушивших прежде всего внутренние закономерности их художественного развития, а следовательно, место и роль в мировом литературном процессе. Физическое уничтожение или для писателя подобное смерти замалчивание имен целого ряда крупнейших писателей России, Украины, Армении, Грузии, Татарии и других регионов, поверхностное отношение к младописьменным литературам, уже не говоря о перемещении целых народов (как например, северокавказских), нарушившем нормальный духовный обмен и функционирование духовных ценностей, а также деформировавшем национальную психологию, - привели не только к искусственному образованию «белых пятен» в национальных культурах, но и сдвинули ценностные ориентиры, поколебали само равновесие их интернационального содружества. А между тем оно неукоснительно преподносилось в парадно-лозунговом, декларативно-лакировочном освещении.

Время радикальных преобразований общества сопровождалось невиданным подъемом национального самосознания и помогло обнаружить противоречия, скрытые парадным фасадом. Попытка подвести реальность новых целительных процес-

сов под привычные шаблоны безликого интернационального единства, как это делалось ранее, означало бы уход от необходимости его осмысления на уровне нового мышления, более совершенного изучения механизма взаимодействия внутри указанного динамического равновесия. Было бы неверным абсолютизировать как национальное развитие литератур, так и пусть незначительные тенденции к их денационализации.

Для того чтобы не впасть в крайности национальных амбиций, а с другой стороны, нивелирования самобытно-особенного, чтобы уяснить на новом уровне гуманистического сознания значимость своей лепты в сокровищницу многонационального художественного опыта, на наш взгляд, надо конкретно изучать, а не декларировать своеобразие отдельных национальных литератур, самобытную суть национального художественного сознания, помня, разумеется, о том, что связь своего и общечеловеческого становится вовсе глубже и ощутимей, ибо как никогда остро вызывают ко всему человечеству заботы об общем Доме.

На основе наблюдений над армянской художественной прозой попытаемся дать свое понимание самобытных черт армянского национального характера и художественного сознания, как наименее освещенных в общем комплексе проблем самоуглубления и взаимообогащения литератур.

Национальный характер – это и определенный духовный феномен личности, и как бы спрессованная, отложившаяся в живой реальности образа, выраженная в нем судьба народа, его история. Это и еще недостаточно понятая научная категория и литературоведческая дефиниция, казалось бы исследованная во всех своих параметрах, но в чем-то неуловимая, не до конца расшифрованная. Может быть глубже всего этот феномен познан литературой, владеющей тайной художественного обобщения национальной жизни в ее, если можно так выразиться, индивидуальном претворении. Мы имеем в виду ту образную концентрацию, которая открывает сокровенное, делает явным «тай-

ная тайных» в поведенческой психологии, нравственном стереотипе, интеллектуальном и духовном облике народа, обнажая глубинный эмоциональный пласт, болевые точки его исторической памяти и судьбы, отзывавшиеся в судьбе отдельного человека, как представителя национального сообщества.

Вместе с тем вряд ли верно было бы говорить о национальном характере как некоей окаменелой, статично замкнутой на врожденных признаках данности, как и ошибочна теория национального своеобразия, ограничивающая понятие национального психическим складом, восходящим к этногенезу. По этой теории национальный характер выводится лишь как сумма психических свойств, якобы присущих исключительно данной нации. Отсюда и претендующие на научную серьезность наблюдения в достаточно солидных исследованиях – о лукавстве молдаван, мягком юморе украинцев, бесшабашной широте и удали русских, гостеприимстве кавказских народов и т.д. и т.п. Об опасности абсолютизации национального характера предостерегал в свое время Д.Лихачев: «Я не верю, - писал он, - в возможность открытия таких отдельных черт национального характера, которые были бы присущи 1) только одной нации или национальности, 2) были бы свойственны всем классам, всем возрастам и обоим полам этой нации или национальности, 3) существовали бы в разных географических широтах, населенных этой нацией или национальностью и 4) оставались бы в какой-то мере устойчивыми и традиционными при всех сменах общественных формаций»¹.

Содержание понятия «психический склад нации» составляет совокупность некоторых психических черт, особенно характерных для данной нации. Эта совокупность и входит в состав цельного национального характера, как один из существенно значимых компонентов. Таким образом, мы имеем дело с динамическим равновесием, зависящим от исторического бытия народа, претерпевшего изменения в процессе осознания своего места в национальной жизни.

Историзм и социальная природа национального в его диалектической связи с интернациональным лежит в основе взглядов на проблему национального своеобразия в литературе. Современные социологи, философы, психологи стремятся дать верные теоретические и методологические рекомендации, помогающие литературоведам ориентироваться в сложной сфере взаимодействия национального и интернационального. Эти процессы лежали в основе художественного феномена многонациональной советской литературы, предуказанного еще М Горьким на Первом Всесоюзном съезде писателей («Разноплеменная, разноязычная литература всех наций и республик выступает как единое целое...»²). Ныне, когда этот феномен отошел в недалекое прошлое, настало время более углубленного изучения, в частности, национального своеобразия литературы, национального характера, национальных стилей, нуждающихся в тщательном и дифференцированном анализе.

Ныне наиболее распространены на Западе две как бы противоположные теории национального, а отсюда и культурного развития: это возрожденная к жизни теория национального герметизма, замкнутого, изолированного развития наций, их обособленности да и невозможности, непродуктивности взаимовлияний и широких контактов, которые согласно этой теории попросту игнорируются (А.Тойнби, М.Маклюэн). Эта обособленность объявляется наиболее устойчивой чертой культурного развития, основанного на чисто этнических различиях, и возводится в принцип социальной и духовной разобщенности и отчуждения. Существенно, что сторонники национальной обособленности одновременно культивируют идею европо- и американоцентризма, т. е. национальное своеобразие литератур, не входящих в число элитарных, рассматривается этими культурологами как этнографическая, почвенная экзотика, своего рода «донорская кровь» для западной цивилизации и культуры. Им противостоят космополитические теории конвергенции искусства, согласно которым национальное своеобразие духовной жизни

народов постепенно сводится на нет, рамки национальных литератур размываются нивелирующим вторжением общих тенденций современного прогресса. Таким образом, тенденция современного искусства к интеграции с точки зрения конвергентных теорий трактуется в духе унифицированного художественного сознания, своего рода духовного стереотипа.

Стремление абсолютизировать как своеобразие национального развития литератур, так и с другой стороны, тенденции к интеграции и унификации наблюдались и в советском литературоведении. Так превратно толкуя теорию о двух культурах в каждой национальной культуре, некоторые горе-теоретики 30-40-х годов, нередко делающие и политическую «погоду», пытались отлучить от общедемократического литературного движения творчество писателей-классиков, исповедующих национально-освободительные идеи. В Армении такому грубому шельмованию вульгаризаторов от культуры подверглись, к примеру, Р.Патканян и Раффи, которые не только наиболее глубоко и полно выразили подъем национального самосознания своего народа, но и стимулировали благотворный для каждой нации процесс духовного созревания и самоутверждения. «Со временем, - писал Ю.Веселовский, - все главнейшие произведения армянских писателей будут, конечно, переведены на русский язык; и читая эти благородные страницы, дышащие горячей любовью к родине и вместе с тем чуждые узкого патриотизма, русское общество почувствует всю несправедливость... бессердечного равнодушия большей части европейского общества, которое отдает два с половиной миллиона культурный христиан в руки невежественного и безжалостного народа»³.

По иронии судьбы спустя три десятилетия на родине Раффи прозвучала совсем противоположная, прямо нигилистическая оценка великого армянского писателя: «Раффи со своей националистической идеологией, своим содержанием должен быть целиком отвергнут пролетариатом»⁴. Между тем обращение к жизненному опыту и устремлениям своих соотечествен-

ников, историческому прошлому и живой боли изнывающего под чужеземным игом народа (имеется в виду Западная Армения), поднимало романы Раффи и поэзию Патканяна на высоту самых заветных и прогрессивных национальных устремлений, реализовывалось не просто в эстетическом или нравственном, но в самом непосредственном воспитательно-патриотическом воздействии на судьбу каждого армянина, как частицы нации. В результате творчество Раффи (в особенности его романы «Хент» и «Искры»), как и к примеру, романы Тургенева в России 60-70-х годов именно благодаря необычайно сильно выраженной в них национальной идее выполняло не только обычную для литературы познавательную-эстетическую и нравственную функцию, но и как бы преобразовывало психологический облик нации, пробуждая ее дремлющие силы для конкретного действия. Эффект эстетического «помледействия» (термин Выготского) был предопределен и последующим историческим опытом народа, давшим возможность углубить понимание творчества того же Раффи, чему свидетельство и современное раффиведение.

Примечательны с точки зрения постепенно все более глубокого осмысления сложных проблем национальной специфики литературы и ее интернациональной сущности, взаимодействия национального и интернационального, общечеловеческого теоретическая позиция и само творчество крупнейшего армянского поэта Егише Чаренца, как известно, так же разделившего горькую участь писателей, надолго отлученных от культуры своего народа. Лишь прозрением гения можно объяснить предвосхищение им нового процесса взаимообогащения национальных литератур, понимание поэтом невозможности их изолированного, отъединенного существования, да и введение в сферу литературной теории самого термина «взаимообогащение». Напомним его страстную инвективу, направленную против литературного герметизма: «Я как армянский писатель принадлежу к «малым» нациям и знаю, что если я ограничу свою творческую дея-

тельность в замкнутых национальных рамках, то ее диапазон и сфера влияния будет весьма жалкой»⁵.

Ключом к механизму сложного взаимодействия национального и интернационального у Чаренца служит понимание их диалектической связи, в основе которой лежит общность социально-исторических процессов и одновременно своеобразие национальной жизни разных народов. Опираясь на тезис Тьерьяна о том, что «в сообщество культурного человечества» каждый народ может войти не как «ленивый и темный раб или пасынок», а как полнокровный его член, «вливая в общечеловеческий поток жизни свои своеобразные черты и краски», Чаренц стремится уловить и закономерности развития культур. Делая упор на прогрессивное, народное в каждой национальной культуре, Чаренц считал, что именно в процессе взаимодействия отдельных национальных культур наилучшим образом проявляется свое, национально-самобытное, при этом постоянно обогащаясь инациональным духовным опытом.

Отсюда ясно, как продуманно и глубоко было понимание Чаренцем известной и во многом скомпрометированной формулы «национальное по форме и социалистическое по содержанию», когда он отвергал выхолащивание национальной сути содержания и противопоставление его форме, понимание национального как формального, экзотического орнамента внешних реалий быта: «Национальная форма в литературе, - писал Чаренц, в горячих дискуссиях отстаивавший свои позиции, - ведет ни к чему иному, как к реалистическому, конкретному выявлению содержания. Яснее говоря, национальная форма в литературе означает не что иное как такое выявление содержания, когда стиль, манера письма автора, общий колорит изображаемый людей и явлений адекватен данной национальной среде, характеризует те своеобразные стороны данной национальной среды, которые характерны только лишь для данной национальной среды и, как форма, отличны от всех других сред»⁶.

Давно, еще в 30-ые годы отгремели бои Чаренца и его единомышленников с догматиками и вульгаризаторами от искусства, якобы защищавшими пролетарскую литературу от радетелей «национальной специфики», имевших немало аналогов в других литературах. В 40-ые годы прошли дискуссии по другим, казалось бы более локальным проблемам, как например, общесоюзная дискуссия об историческом романе, тоже основательно затронувшая проблему национального. Не раз ставилась под сомнение длительность функционирования самих национальных языков, когда якобы распознавался процесс языковой ассимиляции. Тем самым в пресловутой формуле гипотетично усекалась ее половина, и оставалось в сохранности лишь внациональное содержание. Перечень наступлений на национальную характерность искусства можно было бы продолжить. Однако наш небольшой экскурс не только напоминает об ошибках и заблуждениях давнего и недавнего прошлого, но и свидетельствует о сложности рассматриваемой проблемы, подчас неубедительности и зыбкости научных ориентиров, необходимости вновь и вновь возвращаться к изучению и уточнению центростремительных и центробежных процессов, происходивших в многонациональном художественном организме литературы последних десятилетий, сочетания национально особенного и общего.

Еще Белинский называл национальное в искусстве «манерой понимать вещи». Эта манера, своеобразие поэтического видения и мироощущения связаны прежде всего с понятием национальной жизни, которое при всей определенности составляющих его компонентов не есть нечто неизменное, статичное, будучи обусловлено изменением общественного бытия в целом.

Принято считать, что под своеобразием национальной жизни следует понимать этнографические особенности быта, историю народа, унаследованные традиции его социальной борьбы, характерные признаки развития самосознания и психологии. Все эти особенности своей национальной жизни, как бы

закодированные в мироощущении и индивидуальной психологии художника, своеобразно выражаются в принципах создания образной системы произведения, концепции действительности писателя, его художественного мира. И как правильно заметил в свое время Ю. Боров, «характер образного мышления художника, вбирающий неповторимый опыт народа, его взгляд на вещи, отношение к жизни проявляется в самом подходе к действительности. Само эстетическое отношение художника к жизни не только исторически и классово обусловлено, но оно обусловлено и национально»⁷.

Вместе с тем вряд ли правильны попытки показать наличие единого «национального стиля» и так называемых «национальных школ», опирающиеся на некоторые особенности национального сознания в художественных системах ряда национальных писателей. Говоря о «национальных школах» в недавнем прошлом, мы имели в виду литовский роман внутреннего монолога, мифологический реализм Чингиза Айтматова, украинскую химерическую школу и т. д. На наш взгляд, теория национальных стилей лишена серьезной научной почвы. Она может быть поддержана лишь в смысле необходимости изучения данного стиливого направления в общей системе современного реализма. Вместе с тем пристального внимания и изучения требует национальное художественное сознание каждого народа. К нему восходят творческое мышление художника, особенности его поэтического видения, национальная характерность его художественной системы.

О складе образного мышления писателя в его национальной характерности достаточно четко сказал В. Оскоцкий, один из немногих исследователей, специально и обстоятельно изучавший проблемы национальной художественной специфики. «Действительность, - пишет он, - не несет в себе готовых художественных образов, их создает писатель силой своей фантазии. Но действительность заряжает творческую фантазию художника, дает ей направление развития, она питает ее так же, как пи-

тает строй тех переживаний и настроений, впечатлений и представлений, которые вбирает в свое сознание писатель, соприкасаясь с миром народного бытия. Устойчивое эмоциональное отношение к нему писателя, которое шлифуется всем опытом его жизни, неизбежно кладет при этом начало сложной, разветвленной и многоступенчатой связи духовного мира личности с миром народного бытия, вызывающим неповторимый в своей индивидуальной оригинальности, самобытный в своей национальной характерности склад образного мышления»⁸.

Исключительно важный смысл в избранном аспекте исследования национального художественного феномена приобретает осмысление национально-самобытной основы художественного образа или национального характера, где сопрягаются традиции народной жизни, ее нравственные и эстетические нормы, духовный опыт нации, в котором закреплены идеалы прекрасного, идущие от фольклорных представлений, исторического опыта нации и природных реалий. С другой стороны, духовный опыт нации вбирает в себя общечеловеческие идеи и опыт других наций, преобразуясь в сплав национального и интернационального, составные элементы которых порой трудно дифференцировать. Общность исторической жизни, тенденций духовного обновления и народного идеала, - все это способствует сближению национальных литератур, органичному сопряжению национального и интернационального. Однако эффективность типологического рассмотрения национальных художественных систем заключается именно в выявлении их национально-самобытного художественного функционирования, обогащающего своими новациями мировую литературу в целом. Итак национально-особенное в общем и общечеловеческое через национально-особенное, - таковы рамки научного кругозора в предлагаемом аспекте исследования.

Для того чтобы понять духовную основу аврмянской литературы, почувствовать ее неповторимую интонацию, нужно обновить в памяти историю древнего народа, многовековую,

полную трагических катаклизмов, изгойства нации, ее героической борьбы за выживание и сохранение культуры, ее романтической мечты о спасении и торжестве справедливости, ее истовой влюбленности в родную культуру, которая должна была помочь сохранить свою национальную принадлежность, духовно выжить. Нужно вспомнить скитальческую голгофу беженцев, ностальгию по безвозвратно потерянной родине, сформировавшийся на этой основе ее этический кругозор и систему нравственных ценностей, - и тогда станет понятным, почему так героико-трагично звучит в литературе Армении набат истории, почему тема Пути и Дома приобретает столь символическую наполненность и так сильна в ней лирико-романтическая струя, переплетаясь с трезвым бытописанием и ироническим самопознанием.

Историческая память – неотъемлемая принадлежность художественного сознания каждой нации. Лихачев справедливо считает память «одной из величайших основ, на которой зиждется культура». И далее: «История культуры – это история человеческой памяти... С помощью памяти накапливается человеческий опыт, образуются облегчающие жизнь традиции, трудовые и бытовые навыки, семейный уклад, общественные институты, развивается эстетический уровень восприятия и творчества, создается знание... Память – преодоление времени, преодоление смерти. В этом ее величайшее нравственное значение»⁹.

В армянской литературе, как и в некоторых других, память истории, пожалуй, особенно сильна неизбывной болью пережитого, утратой территории Исторической Армении, редкостной по трагизму судьбой народа, разъединенного, лишённого единой родины. Поэтому даже в тех произведениях армянских писателей, которые не несут на себе как бы открытый знак национального, «пепел Клааса», т.е. трагически окрашенная национальная память дает о себе знать не менее сильно и выразительно. Это можно проследить, к примеру, на ряде философских

произведений «мудрого выразителя духа народа» Ов. Туманяна, насыщенных общечеловеческими идеями жизни-смерти (поэма «К вечности», многие четверостишья), где нет тематической или проблемной «привязки» к национальным идеям; однако, поэтические размышления и обобщения пропущены через свой национально-исторический опыт, и знаменитая туманяновская тема гонимости человека в несправедливо устроенном мире, его горестной судьбы естественно черпает свой эмоциональный накал в трагической истории своего народа не менее, чем в поэмах, легендах и таких стихотворениях, как, к примеру «Армянское горе», где безбрежность армянского горя и причастность к судьбе своего народа открыто декларируются. И наоборот, в таких поэмах как «Взятие Тмука» поэт восходит от конкретного эпизода национальной истории к масштабным общечеловеческим обобщениям о позоре предательства и бессмертии праведного героического деяния на благо родины.

Характерно, что от философских наблюдений над судьбами нации писатель неизбежно приходит и к конкретным умозаключениям о судьбе отдельного человека, его поведенческой психологии, его этики и нравственности, откладывающихся в национальном характере как части народной общности. Рассуждая в одной из статей о национальной истории, Туманян как бы персонифицирует ее в образе знаменитого армянского поэта-ашуга Саят-Новы (как позже делает это Паруйр Севак в поэме «Несмолкаемая колокольная», обратившись к образу Комитаса): «Почему бы не считать Саят-Нову символом жизни и страданий армянского народа, символом его истории? На челе печать гения, в руках христианский крест, в сердце – кинжал...»¹⁰.

Понятно, что в художественных произведениях персонификация исторической памяти носит более сложный, опосредованный характер. Достаточно вспомнить легенды, баллады, сказки и рассказы Туманяна, где образы Маро, Сако Лорийского, Ануш и Саро, Гикора, наконец, Кикоса или Храброго Назара в героическом или бытовом плане несут в своем облике, харак-

тере отсвет, отпечаток национально-исторически означенного и закрепленного нравственно-психологического стереотипа. Особенно это заметно на литературных обработках сказок, где очень сильна фольклорная основа и потому спрессованный поколениями опыт национальной жизни просвечивает сквозь «бродячий» сюжет особенно четко и впечатляюще.

Этот опыт можно распознать, к примеру, в фатальной трактовке мотива судьбы (бахта), настолько упрямо поворачивающейся спиной к народу, что образы Кикоса, неудачника Паноса, пожалуй, можно считать наиболее популярными в своей характерности, как и образ Храброго Назара, у которого уже от противного императивно акцентируется тот же мотив судьбы, неожиданно обернувшейся счастливой стороной к недостойному.

Подобная фатальная трактовка мотива судьбы в морали армянской сказки подводит и к поискам иных, кроме предначертанных судьбой, причин поведения героев; и среди них – пассивность, инертность народа, которые фиксируются народным сознанием как достойные осуждения и осмеяния, потому что в противном случае неизбежно торжествуют «храбрые» Назары.

Примечательна в этом отношении своеобразная интерпретация бродячего сюжета в чисто литературном произведении, пьесе А. Пароняна «Слуга двух господ». Герой Комик, задуманный казалась бы как своего рода двойник изворотливого итальянского слуги Труфальдино («маски», идущей от комедии «дель арте»), вместо того, чтобы активно и азартно вступить в двойную игру и строить свою судьбу, одурачивая хозяев, как и его литературные предшественники, делает неуклюжую попытку выдать замуж за жениха своей госпожи родную мать, а самому жениться на хозяйской дочери. Здесь налицо своя, национально обусловленная интерпретация на этот раз стимула поведения героя: он вступает в интригу не для того, чтобы обогатиться, а чтобы спастись от маячащего перед ним и матерью призрака голода. Перед нами в традиционном сюжете просматривается та

же грустная и несбыточная надежда на бахт, чудо. Это иллюзия, мечта о несбыточном и вместе с тем инертность перед фатальной неизбежностью судьбы, неблагоклонной к невезучему народу. Комедийная интрига оттесняется человеческой драмой, вошедшей в пьесу из жизни.

С другой стороны, фольклорная сокровищница народной мудрости дает великолепные образцы героического начала в эпосе. Не случайно он привлек внимание таких мастеров, как Ов.Туманян и Ав.Исаакян (непосредственно обработавших его отдельные ветви) и продолжает отзываться в лучших произведениях истинно народного духа. Остановимся лишь на одной, однако, достаточно характерной особенности армянского эпоса «Давид Сасунский», на животворящей идее созидания, которая чрезвычайно характерна для армянского народного сознания и просматривается на всех уровнях эпоса, как в «Слове о полку Игореве» – идея единения. Отсюда и его, если так можно выразиться, антиагрессивность, несмотря на смелость и победоносность героев-богатырей и прежде всего Давида Сасунского. Храбрость и сила этого эпического героя не направлена на разрушение, а лишь на необходимость защиты своего, имеет главной целью не уничтожение чужого, а созидание своего, не поражение других народов, а благоденствие родного, родины, восстановление Сасунского Дома, возведенного легендарными Санасаром и Багдасаром. Вспомним их напутствие: «Ступайте вдвоем, постройте крепость и дом!»

Сознательное начало характерно и в целом для народных эпосов, хотя бывают и исключения. Так, в огузском эпосе («Книга моего дяди Коркута») просматривается агрессивная направленность, идея войны ради войны, культ героя, который «достоин уважения, только если он рубил головы и проливал кровь»¹¹. Разумеется, речь идет не о духовной ущербности или, наоборот, превосходстве того или иного народа, - нет и не может быть плохих или ущербных народов,- а о разном содержании исторической памяти, закреплённой в культурном памятни-

ке, об идейной установке ее художественного осмысления в зависимости от религии, обычаев и иных социальных и психологических факторов.

В армянском эпосе идея созидания (именно исходя из императива исторической памяти) настолько сильна, что накладывает свой, на первый взгляд, даже необъяснимый отпечаток на мотивы поведения, характер Младшего Мгера (который, как известно, заточил себя в скале до того времени, пока на земле восторжествует справедливость), а также на отношение к нему народа. В этом аспекте чрезвычайно примечательна так и незавершенная работа над образом Младшего Мгера в задуманной Исаакяном поэме «Мгер из Сасуна». Обратившись к этому исключительно интересному эпическому образу, армянский поэт долго бился над постижением его двойственности и народного восприятия этой двойственности. В нем как-бы заключались силы добра и зла, созидания и разрушения одновременно. И народ, возлагая на него надежды на спасение, ожидая его прихода, с другой стороны, боялся заложенного в Мгере разрушительного начала, и народ с мольбой обращаются к Христу, чтоб тот связал покрепче Мгера, чтоб не вышел Мгер, не рарушил мир!»

В дни празднования тысячелетия эпоса «Давид Сасунский» Ав.Исаакян в одном из своих выступлений высказал следующие интересные замечания об образе Мгера: «Я думаю, что Мгер, - это наш древний Митра, наш языческий бог... Христианский мир, защищая господствующий правопорядок, заключает Мгера в тюрьму, а язычество связывает свои надежды с его освобождением. Мгер должен выйти, разрушить мир и заново его построить»¹². Однако раздумья и сомненья продолжались, пока наконец он не пришел к мысли о том, что Мгер в окончательном синтезе добр». Для нас здесь важен прежде всего момент народного критерия оценки героя, его страха перед разрушительной стихией, даже когда речь идет о мире зла. Народу, как и его поэту, важно было понять, какие начала превалируют в герое, чтобы поверить в него и возвеличить.

Существенно и отношение поэта к идее ухода от зла мира, получившая одно из первых художественных воплощений в его знаменитой поэме «Абу-Ала-Маари». На примере размышлений поэта над образом Мгера, также и в отрывке из «Возвращения Абу-Алы», нетрудно убедиться, как постепенно трансформировалась эта идея в зависимости от переосмысления исторических судеб нации. Для нас же с точки зрения художественного воплощения национального характера интересны наблюдения над образом Абу-Ала-Маари, открывающие примечательные черты в самом авторском замысле поэта, чье мировосприятие было обусловлено в том числе (или в первую очередь) исторической памятью.

Известно, что создавая свою знаменитую поэму, направленную против неправды и зла мира, Исаакян находился под определенным влиянием «Заратустры» Ницше. Однако конченавистнический характер его философии, апологетика насилия и сверхчеловека были чужды армянскому поэту, что видно из самой поэмы с ее гимном солнцу, как воплощению истины и добра, с ее страстной инвективой против всех зол и несправедливостей мира и человечества. Именно этот момент чуждости культа зла армянскому национальному сознанию Исаакян подчеркивает в своей беседе с Инджикяном, записанной 30 марта 1938 года: «В Ницше меня вдохновлял дух бунта, протеста. Я видел у него стремление освободить человека от оков господствующего общества. Но еще более привлекал меня лаконичный, крепкий, афористичный стиль Ницше. Потом я увидел, что его философия чужда моей душе. Желанный для Ницше мир – это мир сильных. Культ героев не чужд мне, но жестокости ницшеанского сверхчеловека я не принимаю. Ницше не пустил во мне корней, он философ жестокости, а ведь армянский народ – жертва жестокости»¹³.

Стоит напомнить еще одно, столь же примечательное наблюдение относительно армянского национального характера, связанное с той же поэмой Исаакяна, сделанное западноармян-

ским писателем и критиком Р.Зардаряном: «Философия жизни армянского народа, - писал он, - была всегда непоколебимо оптимистичной, он всегда поклонялся солнцу и прославлял свет. Солнцепоклонство не было для нашего народа временной религией, оно было, есть и останется единственно глубоким чувством, которым определяется национальный характер и которое не отступит ни перед жизнененавистническим духом христианства и ни под ударами иной пессимистической философии»¹⁴. Если отвлечься от преувеличения роли солнцепоклонства для формирования армянского характера и неверной трактовки данного аспекта христианства и осмыслить рассуждение Зардаряна в его соотнесенности с утверждением Исаакяна, станет ясно, как в данном историко-философском контексте прочитываются и характер героя поэмы, арабского поэта с армянской душой, и разумеется, характер самого поэта. Он не мог бы создать произведение, не отражавшее связи духовного мира личности с миром народного бытия, дать пример образного мышления вне самобытной национальной характерности и вместе с тем не отразить самые общечеловеческие мысли и настроения поэта своего времени, созвучные художникам других стран и народов. Идею «обратной связи» армянский поэт прекрасно выразил в одном из стихотворений:

Всей беспредельной тяжестью пространства
Вселенная в космической глуши
По странному закону постоянства
Висит на волоске моей души.

(Перевод М.Дудина)

* * *

В современной армянской литературе проблема национального характера приобретает новое социальное наполнение и нравственные параметры. Традиции своей литературы, осмыс-

ление народных судеб с позиций современного миропонимания, общечеловеческий художественный опыт, - все это в синтезе дает понимание национального характера во всем своеобразии черт национальной жизни и бытия личности. Роль художественной традиции особенно ощутима при разработке литературой неисчерпаемого материка патриотической проблематики, которая в армянском художественном сознании прочно связана с ностальгическим мотивом потери родины. Пожалуй, ни в одной литературе мира так не доминирует этот мотив изгойства нации, и образ лишенного крова скитальца (пандухта) не становится столь всеобъемлющим и в прозе, и в поэзии:

От родимой страны удалился
Я, изгнанник без крова и сна,
С милой матерью я разлучился
Бедный странник, лишился я сна.

Достаточно вспомнить еще и еще раз историю народа-изгнанника, осмыслить заново поразительный факт, что почти никто из крупных армянских писателей прошлого не жил и творил на своей исторической родине, чтобы еще раз понять, отчего скорбь и стенание пронизывают насквозь все лучшие создания армянского художественного гения, отчего герои этих книг посвятили себя беззаветному служению родине, отчего сгусток небывалой скорби и боли заключен даже в их названиях: «Книга скорбных песнопений» Нарекаци, «Раны Армении» Х.Абовяна, «Стенание» Ов.Туманяна, «Песни и раны» Ав.Исаакяна.

Но плач это и призыв к борьбе, безграничность скорби измеряется лишь стремлением к противостоянию судьбе, верой в возрождение родины. Поэтому в своем стихотворении в прозе «Я скорблю» Исаакян обращается к своему народу со словами надежды: «Ты должен жить, мой народ, ты хочешь жить, ты, поборник света и красоты; воевать и бороться ты умеешь давно, - так разве и ниспровергни законы и идолы, устаревшие скри-

жали добра и зла, и из глубин своей многострадальной души сотвори обновленный мир высокого духа для спасения всех страждущих, всех мучеников, для спасения наших душ». Вместе с тем обратим внимание на то, что даже в разработке столь специфичной для народа и его истории темы, персонифицированной в образе пандухта заложен тот гуманистический заряд, та общечеловеческая идея, которая не дает большой литературе, истинному художнику замкнуться в панцирь своей национальной исключительности, помогает подняться к высотам общечеловеческого звучания. В стихотворении Исаакяна «Мне грезится, вечер мирен и тих...» читаем:

Пусть прежде всего поможет господь
Всем дальним странникам, всем больным
Пусть после всех поможет господь
Тебе, мой бедный изгнанник, мой сын.
(Перевод А. Блока)

Для понимания самого процесса национального самопознания плодотворно углубление в дальнюю или близкую историю народа. Этот диалог с историей обладает и эффектом обратной связи, т. е. он не только помогает высветить с позиций современности какие-то моменты исторической жизни, но и наоборот, обращение к историческим реалиям заново открывает и обогащает важные критерии в современном миропонимании и мирочувствовании. Это прежде всего относится к формированию патриотического чувства в человеке и народе, этой ведущей проблеме литературы и, пожалуй, стержневой для понимания национального в народном характере.

В контексте этих размышлений особое место занимает роман-эпос Х.Даштенца «Зов пахаря», произведение поистине уникальное по самобытности и силе звучания патриотической идеи. Обратившись к одной из самых болевых точек истории – борьбе народа с султанистской Турцией, движению фидаи (гай-

дуков), возглавленному Андраником, т.е. к одному из самых переломных моментов армянской истории, когда решался вопрос – быть или не быть армянской нации, Даштенц сформировал художественный мир своей книги по жанрово-стилевым канонам современного эпоса, саги о героях. Художественное осмысление народной судьбы, как национально-исторической целостной субстанции одновременно предстает аналогом универсального мира и человека в этом мире.

Эпическая целостность национального мира воссоздается Даштенцем, как и рядом других писателей мировой литературы, с помощью мифотворчества. Возвращая к первоосновам бытия, художественная энергия мифа как сконцентрированного, спрессованного народного опыта, наводит силовые линии общих тенденций развития национальной и общечеловеческой жизни, образно заостряет суть национального характера, сообщая повествованию неиссякаемый заряд эпической фантазии, философской глубины и образной силы народного сознания.

У Хачика Даштенца бытие нации воспроизводится как коллективное воспоминание народа о недавнем трагическом прошлом, как сага о героях, как народный эпос, созданный современным художником. Творя свой национальный эпос, Даштенц поднимает прежде всего не исторические, а гуманистические проблемы духовного бытия народа в один из самых кризисных моментов его истории. Неслыханные испытания, уготованные ему судьбой, оставили неизбывную боль, жестокие рубцы на сердце нации, но и сделали несгибаемо сильным дух народа, закалив его жизнелюбие и жизнестойкость.

И Даштенц становится как бы соучастником судьбы своего народа, благодаря уменью проникнуть в самую суть, животворную идею исторических событий и тех, кто направлял их ход. Под пером писателя произошло не просто осмысление истории, а как бы ее одухотворение, настолько сильно воплощена в романе атмосфера эпичности, чувствуется вольное дыхание эпоса, народной фантазии, легенд и сказаний, близких исконно на-

циональной эпике. Все это формирует в романе космос какой-то особой чистоты, первозданной искренности восприятия событий, народного взгляда на жизнь. Создается ощущение причастности к коллективному историческому действию, к полифонизму голосов, хоральности раздумий о родине, воспоминания народного множества о своей судьбе, о судьбах Армении.

В романе Даштенца есть отдельные герои – это прежде всего легендарный Андраник и прославленный полководец Смбат-паша или, как его называли, Махлуту. И все же подлинный герой произведения армянский народ – пахари, пастухи, ремесленники - мирные люди, взявшие в руки меч по суровой необходимости, потому что были сожжены их дома, а сама их жизнь и жизнь их детей была подвергнута смертельной опасности в «стране султана». Достаточно вспомнить, что самым мирным ремеслом занимался до начала известных трагических событий сам Андраник: он был плотником, мастерил домашнюю утварь для своих односельчан.

Судьба родины и народа в годы тяжелых испытаний отозвалась в судьбе отдельной масштабной личности и в судьбах множества отважных фидаи, этих солдат свободы, для которых национально-освободительная борьба, товарищи по оружию заменили дом и семью. Полнейшее самоотречение и безоглядная храбрость («да удостоюсь я поцелуя огненной пули») характерны для всех этих рыцарей свободы и потому они наиболее органично вписываются в героическое монументальное полотно эпоса Даштенца, блестяще решившего проблему воплощения народного героя.

Это простые крестьяне со своей болью и горем. Они невероятно чутки к несправедливости, мужественно переносят голод и стужу, «ничто так не близко сердцу фидаи, как стоять на защите прав и чести простого народа». К ним обращаются за помощью земледельцы и чабаны, как к своим соотечественникам, землякам, но и как к сказочным пахлеванам, карающим обидчиков. Идея свободы родины обогащается идеей справедливости

для человека из народа, гуманистической идеей человеческой жизни для человека на этой земле.

Раздумья патриота о судьбах нации облекаются и в символическое действие. Таков эпизод с поднятием всем миром мельничных жернов из пропасти. Мысли героя, легендарного Фаде с лопатой (живущего одновременно и в реальном, и в эпическом времени) о восстановлении мельницы, - это и в целом раздумья о судьбах мира и нации. Герой невольно сравнивал судьбу своего народа с мельницей Хутец Мирю: «Жестокий поток истории швырнул судьбу нашей нации в пропасть... Кто должен водворить на место этот оказавшийся в пропасти жернов? Мы сами должны это сделать. Если все мы соединимся воедино и волю нашу обратим в гигантское тягло, невозможно, чтобы камень нашей судьбы был бы поглощен потоком и навсегда остался в пропасти».

Все, о чем повествуется, большие или малые события, которыми заняты помыслы героев, самым прямым и непосредственным образом связаны с нуждами, духом, судьбами нации, буквально одержимо народной судьбой. Только сила оружия могла заставить европейские державы считаться с существованием Армении, когда речь шла о спасении нации, - так прозревая, стал думать народ. Об этом красноречиво свидетельствует и народный сказ о котле с кашей в Берлине, к которому можно подойти и получить свою долю, лишь имея железный черпак. «Наше единственное спасение в железном черпаке», - говорит Андраник. Вместе с тем эта важная мысль на народном совете обогащается, вернее, приобретает новое направление, благодаря вопросу одного из участников: «Наседка сидит на своих цыплятах, черный вишاپ обвился вокруг нее и положил голову ей на грудь. Так как же вам удастся убить вишапа, чтобы не повредить ни наседку, ни цыплят?»

Этот вопрос-загадка решается в романе-эпосе прежде всего в том сказочно-фантастическом ключе, который предлагает стилистика мифа. Мосе Имо должен трижды коснуться гривы

скакуна, уготованного Андранику, и тогда народный вождь не будет знать поражений. Если вспомнить еще один завет огненного коня – поклясться на евангелии, освященном тысячелетним огнем крестьянского очага, станет ясно, что освободить насадку от душащих ее объятий черного иишапа, т.е. освободить родину можно, прояснив символику иносказания, с помощью Силы, Веры Мудрости народа. Так в уста простого крестьянина автор вкладывает верную мысль, не греша при этом перед историей, ибо осознанная с высоты нашего исторического опыта она стихийно рождалась и вызревала в народном сознании.

Тема спасения родины в романе приобретает эпическую мощь, масштабность и расширительный смысл темы тернистого пути народа к счастью. Счастье, завоеванное в борьбе – это Армения, ставшая пристанищем, родиной армян, - такова и философия поисков заветного цветка Брабион. Замечательны по символической наполненности и картины собирания Патаром Исро армянских детей, чудом уцелевших от резни: «чтобы была раса сада для будущей Армении».

Центральные в романе эпические идеи-антитезы смерти и бессмертия, добра и зла, безобразия и красоты, объединенные духом борьбы во имя свободы родины, торжества вечно прекрасных, непреходящих человеческих начал художественно осуществляются Даштенцем как воплощение целостной народной судьбы. «У всякого народа, - писал Белинский, - своя история, а в истории свои критические моменты, по которым можно судить о величии его духа, и, разумеется, чем выше народ, чем грандиознее царственное достоинство его истории, тем поразительнее трагическое величие его критических моментов и выхода из них с честью и славой победы»¹⁵.

Хачик Даштенц талантливо постиг величие духа своего народа. Он сумел передать преемственность освободительных идей народа, «бессмертного духа Аварайра». Найдя свой оригинальный ключ к глубинному выражению народной субстанции, духа народа, используя энергию национального мифа, писатель

через национальное, сокровенно народное поднимает важные гуманистические проблемы. Поэтому и роман-эпос воспринимается как героическая эпопея, выходящая далеко за рамки локально-национальной проблематики, и национальные герои его саги сродни героям-богатырям других народов, сохраняя при этом свою национальную данность.

Принципиально значимы связи романа-эпоса Даштенца с прозой Мушега Галшояна. Будто те же герои только на склоне лет, бывшие фидаи, полные ностальгии по утраченной «еркир», оживают на страницах его рассказов уже как герои современной саги. Настоящее становится прошлым, а прошлое оживает в памяти. И эта историческая память, вне которой невозможно существование нации, человека, становится не просто воспоминанием о прошедшем, а формирует нравственное чувство, как неотъемлемую действенную часть этического кругозора народа, гуманной сущности героев.

Галшоян воспринимается как писатель всей своей проблематикой, национальной характерностью героев как бы прикипевший к самобытно национальным основам жизни своего народа. Здесь и драматично доминирующая тема ностальгической любви к родной земле, и тема утраченного дома, и своеобразие художественного воплощения народного характера, часто подчеркнута статичного в своей данности, в своей одержимой привязанности к родному очагу, родной природе, всему, что есть суть армянства. Наконец в его народном характере просматривается постижение человеческого предназначения, как продолжения рода, как связующего звена в цепи времен. Каждый должен передать накопленный опыт поколений, оплодотворить им будущие жизни, преумножить красоту своей земли и мира. Если добавить к этому особый ценностный кругозор его героев и специфические способы его реализации, где одно из ведущих мест принадлежит языку, сасунскому диалекту, смысловой и ритмической нюансировкой которого Галшоян владеет в совершенстве, - мы получим тот особый сплав поэтического

мышления и изображения мира, который характерен для данного писателя, восходящего, как и Даштенц, но уже по-своему к народным истокам образности.

Национальный характер литературы во многом определяется национальным характером самого героя. Если обратиться к циклу рассказов Галшояна «Облака горы Марута», мы заметим, что герои его удивительно похожи друг на друга и о национальном характере можно говорить в его синтетическом выражении. Это в основном старики, невольно хочется сказать старцы, так подняты они фантазией автора над обыденной действительностью, так одухотворены одной мыслью и побуждением. Словно аккумулировав в себе дух своего народа, они опозитизированы красотой родной земли, самыми возвышенными чувствами к своему народу. Мастерство писателя здесь прежде всего в умении сочетать в образной структуре обычное функционирование образа и расширительный символический смысл его размышлений, поведения, гражданской одержимости.

Герои рассказов Галшояна заняты обычным крестьянским делом - пасут скот, делают вино, что-то мастерят в доме, охотятся, воспитывают детей, но расширительная смысловая доминанта разлита по всей системе изобразительных средств, складываясь в лирический мотив поразительной силы воздействия. Романтический элемент явно присутствует в этом сложении, ибо непритязательный рассказ о герое на глазах вырастает в сагу о былом, пронизанную болью исторической трагедии, но и одушевленную мечтой, надеждой на жизнестойкость прекрасного, на возрождение в будущих поколениях животворных национальных традиций. Чтобы восторжествовали в мире добро и красота, чтобы ценить жизнь на своей мирной земле, оплодотворяя ее своим трудом, нужно помнить о былых лишениях, о пролитой крови, об утраченной родине. У Галшояна история – это живая пульсирующая плоть памяти, которая нужна человеку, чтобы он не стал «манкуртом», чтобы полноценнее, осмысленнее был путь его внуков в будущее.

Старцы Галшояна часто обращаются к истории, стремятся преподать детям уроки нравственности, учат их любить родную природу, чтить и преумножать все, что в материнском лоне народного сознания скопилось поучительного, полезного, прекрасного. Самим своим существованием они являются как бы живой национальной традицией. Все эти черты в их общем виде свойственны и «старинным старухам» Распутина и бабушке героя в «Прощальном поклоне» Астафьева, старикам из «Плотницких рассказов» Белова, ряду героев Друцэ, Думбадзе, Айтматова. Все дело в том, как художественно задействован этот идейно-эмоциональный комплекс в национальном характере и какие акценты в нем превалируют.

У старцев Галшояна очень сильна историческая память. Их личные воспоминания по существу идентичны в целом памяти народной трагедии, народной судьбы. Таков, например, рассказ, в название которого вынесено имя героя Даво. Это рассказ – воспоминание. Бывший солдат-фидаи Андраника перед смертью вспоминает самые сильные впечатления своей жизни. Выводя в рефрен, в поэтический повтор самые важные, ключевые для героя мысли, писатель организует повествование по ритмическим законам песни, грустной песни о сражениях, в которых герой побеждал, но увы, в конце концов потерпел поражение его народ. О беззаветной храбрости смельчаков, для которых пасть в сражении было равносильно предательству, потому что для спасения родной земли нужно было непременно выжить и победить.

Смежив веки в предсмертной дреме, Даво вспоминает: вот он и друг его, Пчук, на поле боя, впереди полководец Андраник. Понимая друг друга без слов, они обходят врага, враг отступает, а в голове неотступно звучит: «Кто погибнет, предатель!» Эта парадоксальная на первый взгляд мысль легко дешифруется в контексте национальной истории: малочисленный армянский народ должен был непременно выжить, чтобы победить.

В рассказе важны не только вехи жизни Даво, слившиеся с трагической историей народа, неповторимо отозвавшиеся на особенностях его национального характера, но еще более то, как они раскрываются в сюжетной ткани рассказа, в сознании героя – мотивом ли песни, навевающей свежесть и красоту родных мест («журча, стекала вода с вершин гор Муша»)или, к примеру, воспоминанием о давнем эпизоде с арбузами. Грязные, голодные сироты жадно грызут валяющиеся в пыли базара арбузные корки, а он, злой на все на свете, схватил огромные мешки с арбузами и кричит сиротам: «Ешьте, ешьте! И они почувствовали, что могут есть, что настал их праздник». Другое воспоминание – возглас друга, стоящего на коленях перед умирающим: «Куда ты, Даво? Если ты уходишь в еркир, пошли вместе, зачем ты идешь туда один?»

Сироты на дорогах, беженцы, тоска по утраченной земле, где родился и был счастлив, руки, тщетно тянущиеся к оружию в бессильной ярости отомстить за поруганную жизнь, мечты о мирной жизни на мирной земле, - все это знаки, опорные сигналы национальной памяти, на них и строится характер у Галшояна, создаются художественные обобщения большой силы.

Таков и образ Мамбре из рассказа «Царь Мамбре», армянина в восемьдесят лет решившего изучать родные письмена. Он вычерчивает их красным карандашом, потому что эти письмена участвовали в «священных боях», потому что «святой Маштоц извлек их на свет из своего сердца». Известно с каким самопожертвованием армяне в самые трагические часы своей истории, рискуя жизнью, спасали книги, древние рукописи, пряча их как детей на своем теле, зарывая в землю. Оплакивая их потерю как родных людей. И родной язык, слова, закрепленные в тексте книг, спасали их от опасности ассимиляции, от потери своего национального лица. Поэтому для Мамбре буквы родного алфавита – это вся история его народа. И он пишет их, ассоциируя рисунок букв с героическими деяниями армян или коварством неприятеля. Вот, например, буква «թ», ее воинст-

венный хоботок мешает воспринимать эту букву как текучую воду ручья. Проклятый хоботок напоминал герою что-то мерзкое, агрессивное, и он примирился с ним лишь тогда, когда представил, как Давид Сасунский на своем легендарном коне Джалали отсекает своим мечом этот воинственный хоботок. Для Мамбре обучение родным письменам – это паломничество в историю, это память о природе родных мест. И читает он не сочетания букв, а страдания и радости народа, видит оживших со страниц книги борцов, «защищающих границы своей страны», борющихся за справедливость и правду.

Перед нами армянский национальный характер, ибо и доминантная идея героя о созидании, доме, и одержимость своей историей, и «манера понимать вещи», национально одухотворять их, выраженные в поэтическом мировидении писателя, специфичны для армянского национального сознания, рождающего образ, словно просвечивающий сквозь призму народного бытия, полный народных представлений и ассоциаций. Писатель использует сказовую манеру изображения, предельно сокращая расстояние между автором-повествователем и героем. Ценностный кругозор автора и персонажа сближаются, что создает иллюзию ничем не стесненного самовыражения героя. И вспоминается очень точное определение выражения национального сознания Гоголя, когда налицо его единство с «самим духом народа», когда поэт глядит на мир «глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, будто это чувствуют и говорят они сами»¹⁶.

Эти общие принципы находят различное художественное выражение в зависимости от того, какой именно идейно-эмоциональный комплекс задействован в национальном характере. В рассказах Галшояна, где чувствуется абсолютный диктат исторической памяти, нет авторской корректировки исповеди героя, ибо происходит, как мы уже отметили, сближение голоса автора и персонажей. Однако будучи глубоко национальными по замыслу герои, подобные Даво, на наш взгляд, уступают тем,

которые трансполируют свою национальную память и на онтологично значимые проблемы. Тогда они становятся и типологически соотносимы с героями других литератур, поднимающимися от конкретных событий и воспоминаний к философски значимым размышлениям о жизни. Соотносимыми становятся и принципы типизации, не упраздняющие авторскую интонацию, ибо наивно-философское размышление героев часто нуждается в авторской корректировке.

«Этот мир чудо, - размышляет перед смертью герой рассказа «Дядя Торос». - Чудо это небо, которое предвещает ясный день, чудо земля, горы, которые обнажили свою рассветную синеву – дядя Торос подставил свое горло прохладе и громко глотал воздух, - чудом было ущелье, задвинутое в темную глубину гор; по ущелью рекой струилась заря... Таковую чудо-зарю дядя Торос видел впервые в жизни. И хотя он думал о солнце всю ночь, ночь была так длинна, а солнце так далеко. Дядя Торос тосковал по солнцу так же, как и по ер кир, и вскочил с постели, чтобы увидеть его восход. Но сейчас ему хотелось, чтобы этот молитвенный час не кончался...» Это подлинный гимн солнцу, природе, всему живому и одновременно страстное желание «жить и жить под этим праведным солнцем». Это и горячая любовь к своему роду, к детям, и отважное решение уже замутненного сознания умереть, сражаясь за право детей и внуков жить под этим праведным солнцем.

Если отвлечься от по-своему трагического финала, навеянного той же трагической памятью бывшего фидаи, близкие ему раздумья овладевают душой Онакия Карабуша, героя Друцэ, которому бесконечно горько расставаться с привычной для него жизнью степи с ее восходами и закатами, колосющейся пшеницей. До боли жалко покидать эту землю героям еще и потому, что это «частица земли, согретая твоими прадедами и переданная тебе, чтобы ты, прожив свою жизнь, передал ее другим». Размышления героя Друцэ, как и героев Галшояна, как бы

аккумулируют и онтологичный, общезначимый смысл, и патристическую идею, повернутую к будущим поколениям.

Исследуя глубины народного характера, Галшоян никогда не возводит ностальгию старцев по прошлому в самодовлеющий принцип, а находит в ее проявлениях опорные моменты народной нравственности, которую нужно оплодотворить сознанием их необходимости в ином, обновленном качестве. То же делает, скажем, Распутин, обнаруживая в патриархальном сознании своих «старинных старух» мучительные поиски понятных и истинно значимых примет нравственности, потеря или извращение которых его справедливо тревожат. В рассказе «Рынок» Галшоян заостряет это новое понимание проблемы преемственности. Состояние души, ценностные ориентиры его героев помогают пролить свет на болевые точки современного нравственного сознания. Размышления героя о давнем рынке, на который он ходил в сопровождении отца, о традиционной ритуальности торга, об устоявшихся человеческих отношениях, которые проявлялись при этом, - приводили Тонэ к грустному выводу об утрате народных обычаев, без которых скучно и скудно живет душа. Но Тонэ вспоминает и гнев отца, который так и не нашел на рынке доброго, неразбавленного вина. Размыв нравственных ценностей начался уже давно. И тем труднее путь к новой нравственности, ибо нужно не просто вспомнить и восстановить утраченное, но задуматься, понять и бить тревогу, веря, что не может «оскудеть река народной нравственности», пока жизнеспособен сам народ.

Такой усложненный рисунок связей от прошлого к настоящему, не теряющий своей драматичности, но и исключая простой ответы на сложные вопросы нравственного бытия нации, наблюдаем и в произведениях других национальных литератур. С одной стороны, живительность народных истоков, то есть лучшего в национальной кладовой, с другой, - пагубность приверженности к плевелам поля памяти четко прослеживается в прозе Айтматова. Разумеется, здесь следует сказать о смелости

художников, поднимающих такие проблемы, учитывая сокровенность многих негласных установлений, которые остались в народе, не подвергаясь критическому пересмотру. Однако верно понятые, они не довлеют над личностью, не искажают ее духовного мира, как это и произошло, например, с образом Едигея в романе Айтматова «Буранный полустанок». В этом произведении, подарившем читателю масштабного народного героя, истинно национальный характер, все действие, если исключить ретроспекции, по существу заключается в том, что Едигей едет на кладбище их предков хоронить своего старого друга Казангапа, выполнить издревле идущий завет его народа. В исполнении поминального обряда наиболее стойко сохраняются национальные традиции, быть может потому что он связан с самым трагичным – смертью человека, его уходом из жизни. И потому, конечно, что это животворящая народная память, как бы преодолевающая саму смерть, откладывающаяся в ее будущей духовной жизни. Вспомним Пушкина:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
Животворящая святыня!
Земля без них была б мертва...

Еще более подчеркивает значение прошлого для будущего Чаренц:

Ибо умерших прах – это известь крепчайшая,
Тот неразрушимый и вечный цемент, чья верность прочна,
Только благодаря ему станет строною страна,
Грядущее – невыразимым грядущим и народом – народ.

(Перевод А.Гатова)

Оборачивается ли приверженность Едигея обычаям предков, слепым преклонением перед патриархальной нравственностью в худшем смысле этого понятия? Разумеется, нет. Здесь нет конфликта с его сущностью рабочего-правдолюбца, ибо для того чтобы человеку жить правильно, надо не прерывать связующую нить с историей своего народа. И потому так тревожно кричит легендарная птица, некогда возникшая из белого платка несчастной матери манкурта Найман-Ани: «Чей ты? Как твое имя? Вспомни свое имя! Твой отец – Доненбай!»

Сохранение традиций, народных корней, проблемы памяти и преемственности, - все это в армянском национальном сознании сводится воедино под эгидой приоритетной символики дома, очага, который как залог сохранения нации, ее собирания и консолидации противостоит дороге скитаний. История армянского народа всегда была связана с потерей родного крова, неистребимым стремлением наперекор злосчастной судьбе восстановить свой дом, заново свить гнездо на пепелище. Настойчивой доминантой эта тема-проблема проходит через все творчество того же Мушега Галшояна, где идея Дома приобретает особую характерность. Все приметы судьбы народа словно сконцентрировались в судьбе его Дзори Миро (героя одноименной повести), породив в нем постоянно питающую его жажду возделывать землю, создавать и потом много раз восстанавливать свой очаг и иметь продолжателей рода. Эта неутолимая жажда иметь свой дом и детей, такая естественная для человека вообще, приобретает у героя Галшояна какой-то особый, испуленный характер. И это не нарушение логики жизни, не отступление от художественной правды, а постижение сути армянского национального характера, трагедии народа, постоянно находящегося на грани выживания, для которого понятия очаг и продолжатель рода приобрели какую-то фатальную значимость. И потому, если, скажем, для итальянца или француза желание иметь ребенка в преклонном возрасте может показаться несколько смешным или даже патологичным, а подчас и безнрав-

ственным, для армянина в контексте судьбы его народа – это верх нравственного отношения к жизни, исторически осознанное самоутверждение личности и народа. В современной прозе, в художественном сознании современного человека эта тема-проблема усложняется, перерастая в поиски личностью и народом духовных основ, жизненной опоры, в бремя ответственности за дальнейшее проживание на своей земле. Идея дома превращается в устойчивую нравственную опору, в испытание совести героя.

Нравственное бытие нации, национального характера находятся в центре внимания и такого большого художника, как Грант Матевосян. Если Даштенц или Галшоян дают национальный характер в его историческом преломлении, Матевосян исследует более многосторонние, социально-нравственные связи личности и общества. И вычленение национальной художественной доминанты здесь сложнее, ибо национальная субстанция у Матевосяна восходит более к особенностям мировидения, своеобразия поэтического мышления, как оно выразилось во всей сложной системе художественного целого, избирательности самобытного подхода к явлениям. Смелость Матевосяна-художника заключалась прежде всего в том, что он сумел по новому взглянуть на деревенский мир, вскрыть внутренние пружины его духовного существования, показать, что от некогда имевшегося единства и цельности национальной жизни, так выигрышно открывавшего сущностные грани национального характера, ничего не осталось. Это показали и Шукшин и Белов в преломлении к своему национальному миру. Отсюда интерес исследователя заключается так же в том, чтобы найти самобытные приметы и причины общего процесса девальвации старых ценностей и наращивания на здоровой основе новых, завещанных поколениями.

Модель мира Гранта Матевосяна – Цмакут, то есть сугубо национальный мир во всем его особом, замкнутом состоянии. Однако именно этот цмакутский мир оказался в высшей степе-

ни разомкнутым, ориентированном вовне, оправдав утверждение автора о том, что «каждый Цмакут вмещает в себя всю сложность мира», доказав, что путь к интернациональному, всечеловеческому смыслу и явлению жизни лежит через национальное их преломление, в самом национальном, если оно выражено с подлинно художественной силой проникновения в сущностные проблемы бытия. Один из героев Матевосяна стремится в Ташкент, то есть куда-то за границы своего мира, в трудный для жизни час хочет покинуть родные места и Едигей Айтматова. Но как объясняет Едигею его старший друг Казангап, - это не что иное как бегство от самого себя, а от себя не уйдешь. Нужно жить на своей земле, и избывая на ней свое предназначение, как это и делают герои Матевосяна – Гикор, Ростом, Агун, жалуясь, бунтуя, смиряясь, но в конце концов понимая, что именно в этом и заключается высший смысл их жизни – жить со своим народом, отдавая ему энергию души и рук, боль своего сердца.

Проблема народной нравственности по своему ставится Матевосяном в повести «Хозяин». Утрату в своих односельчанах чувства земледельца, их нравственную деградацию (они воруют лес, расхищают все вокруг), его герой воспринимает как предательство традициям предков, достоинству нации. Значимость образа героя, как подлинного патриота, усиливается писателем с помощью подключения ассоциативного ряда. Ростом Саркисян часто появляется перед односельчанами на белом коне, как некогда полководец Андраник, защитник их родной земли.

Хозяин, как его метко называют друзья и противники, не только конфликтует с «чужим народом», но и пытается напомнить им о былом единстве родной деревни, о тех, кто неустанно трудился на земле. Перед его внутренним взором проходят картины покоса, когда всей деревней, с каким-то особым чувством единого дыхания выходили косить, вязать снопы, молотили хлеб, - и эта совместная работа на земле как-то особенно роднила людей. Эти ретроспекции в повести – не дань ностальгиче-

ской приверженности старым деревенским устоям, а невозполнимое чувство утраты человеком из народа того, без чего не может жить человек, и что неотвратимо восполняется неумно стяжательским началом, ибо уходит главное – человеческая солидарность в своем национальном мире, нарушается связь людей в труде, в любви к родной земле, а этическая память народа утрачивает свой основной фермент гуманности, верности трудовым традициям и справедливости.

Писатель исследует сложные процессы, происходящие в армянской деревне, и среди них прорастание этической памяти народа в настоящее и будущее его социального организма. Понятия честности, добра, социальной ответственности, нравственности, трансформируясь в национальном характере, в движущейся панораме народной жизни, сохраняют свою константность в том смысле, что ориентированы они на духовный союз человека и земли, ибо нарушение этого союза приводит к необратимым изменениям личности. Кристаллизация национального характера у Матевосяна происходит на основе указанных координат, в целом близких, к примеру, Галшояновским. Но Матевосян сосредоточивает внимание и на изменениях в национальном характере, обогащенном социальным опытом, нравственными уроками новой жизни.

Пожалуй, наибольшей удачей на этом пути можно считать образ Агун из повести «Мать едет женить сына» или «Жила земли». Вся жизнь деревенской женщины проходит перед читателем, жизнь многотрудная в семье, где ее не любила свекровь, где сложно складывались ее отношения с мужем и со всем деревенским окружением. Жизнестойкость Агун, ее неизбывная жизненная энергия на сохранение и укрепление семьи, дома, пусть не всегда верно направленная «праведная злость», весь ее образ вырастает у Матевосяна в обобщающий образ народной судьбы, открывает нам глубины народного, национального сознания. Формирование ее характера в ретроспективном изображении идет как преодоление закостенелых форм жизни, как са-

моутверждение женщины, начавшей осознавать себя личностью, ответственной за свой род. Агун привержена устоям деревенского сообщества, но одновременно полна энергии сопротивления тем обычаям или традициям, которые принижают человеческое достоинство.

Самый страшный, непоправимый диссонанс в жизнь человека на земле вносит праздность рук и души. И Агун предстает в постоянном деятельном самовыражении: «Мир полон всего, а ты, Агуник, - говорит она о себе, - из Симона человека делай, из хлева дом, из Арменака Арменака. Ты все делай, делай, делай...» Сливая авторский голос с голосом своей героини и отчуждаясь от него, Матевосян показывает внутреннее бытие личности с ее ощущением нарушенной связи между людьми, с ее стремлением понять, нащупать новую связь корня с завязью, почву, устойчивость родовой общности, не подавляющей единственности личности. Отсюда - драматизм переживаний Агун, у которой жажда личностной судьбы пока не осуществлена полностью. И это тем более драматично, что чувствуется могучая сила ее природы, рожденной и оплодотворенной народным лонном, бытием живого, прекрасного, тревожного мира национальной жизни.

Мир, будущее народа принадлежат таким, как Агун. «Мир - он приходит и уходит, - говорит Агун, - а мы крепкий род, мы наше существование продолжаем». Таковы люди Цмакута. Их характеры замешаны на правде крестьянской жизни, национально особенное в них не лежит на поверхности, оно не концентрируется в чем-то отдельном – теме, сюжете, реалиях быта, хотя и реалии быта, и природа армянского села у Матевосяна очень точны и впечатляющи, погружая читателя в специфический армянский мир жизни. Это национально особенное самовыявляется в свойствах и поведении народного характера, а следовательно, и самого поэтического видения и мышления автора, опирающегося на основы народной этики, ценностные ориентиры,

выработанные и отшлифованные историческим временем и обогащенные новым мировоззрением.

И здесь встает неизбежная тема о национальном характере самого писателя, самобытном складе его образного мышления, выработанного всем опытом его жизни в соприкосновении с бытием его народа. С другой стороны, в умении Матевосяна восходить от быта к бытийности, в явлениях национальной конкретики находить общечеловеческое ядро кроется секрет универсальной значимости таланта Матевосяна, типологической близости цмакутского эпоса другим национальным литературам. Общность и своеобразие отмеченных и иных процессов и тенденций, характеризующих духовную жизнь личности и народа, собственно и представляют собой сложное взаимодействие национального и интернационального, когда общечеловеческие идеи находят свое самобытное выражение как специфически отличное, так и типологически близкое другим национальным литературам.

Мы обращали преимущественное внимание на выявление неповторимого духовного облика армянского народа, армянского характера, на художественное воплощение национально особенного. Мы шли дорогой родины, освященной ее исторической памятью, ее болью и надеждами. Древняя земля на этом пути пропитана кровью ее сыновей, «по-армянски» лепечут здесь ручьи и шумят тополя, причудливая вязь армянского орнамента на фронтонах домов и руинах Звартноца несут отпечаток народного гения. Несгибаемым духом героической истории народа проникнуты старинные манускрипты мудрых летописцев. Словом, это дорога родины, но это одновременно и дорога, ведущая ко всему человечеству, с которым мы нерасторжимо связаны общностью идеалов и исторических судеб. Свообразие, расцвет национальных литератур – плодотворный стимул настоящего и грядущего единения, ибо обогащается, разнообразит духовную жизнь, нравственную, эстетическую восприимчивость челове-

ства опытом общего и своеобразного в сложном, напряженном диалоге современного человека и мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Д. Лихачев. Национальное единообразие и национальное разнообразие, «Русская литература, 1968. N1, с.137.

²А. М. Горький. Собр.соч. М.1953, т. 27, с. 286

³Ю. Веселовский. Биографический очерк. – В кн.: Армянские беллетристы. т.1, М., 1893. с.103-104.

⁴Г. Ванандеци. Романы Раффи, Ереван, 1928, с. 131-132 (на арм. яз.)

⁵Е. Чаренц. Собр.соч., т. 6, с. 271-272 (на арм. яз).

⁶Е. Чаренц. Собр.соч., т. 6, с. 220-221 (на арм. яз).

⁷Ю. Боров. Комическое или... М., 1970, с.70.

⁸В. Оскоцкий. Богатство романа, М., 1978, с.137.

⁹Д. Лихачев. Искусство памяти и память искусства, Прошлое – будущему, Л., 1985, с. 64- 65.

¹⁰Ов. Туманян. Армянская история. Избранные произведения в 3 томах, т. 3, Ереван, 1969, с. 242.

¹¹Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос, пер. В. В. Бартольда, М.-Л., 1962, с.114.

¹²Ав. Исаакян. Собр. соч., т. 5, Ереван, 1977, с. 162, 165 (на арм. яз.).

¹³А.Инджикян. Аветик Исаакян, Ереван, 1977, с. 229 (на арм. яз.).

¹⁴Р. Зардарян. Свет Зари. Ереван, 1959, с. 523 (на арм. яз.).

¹⁵В. Г. Белинский, Полн. Собр. соч. , т. 3, М., 1953-1959, с. 346.

¹⁶Н. В. Гоголь. Избранные статьи. М., 1980, с. 38.

УРОКИ АРМЕНИИ

Актуальность проблемы инационального восприятия «чужого» мира жизни и национального характера бесспорна, ибо ее изучение органично вписывается в комплекс научно значимых и малоработанных вопросов, связанных с национальным архетипом народа, национальным своеобычием личности, а также национальным феноменом художественного сознания.

В избранной области исследования инационального художественного сознания, направленного на выявление «чужого» духовного феномена, два аспекта являются определяющими. Это прежде всего рассмотрение самого национального феномена, особенностей исторической жизни народа, национальной судьбы в восприятии «чужого» художественного опыта, некорректированного шаблоном национальной традиции. И здесь, разумеется, особый научный интерес представляют жизненный опыт, художественные принципы, а также способы и критерии познания инационального, восходящие к архетипу и писательской индивидуальности автора, его этическому и нравственному кругозору и художественному миру.

Второй аспект – исследование степени и характера воздействия «чужого» национального мира на мировидение, эстетическую концепцию и личность писателя, обратившегося к инациональной теме. Очевидно, во многом изучено влияние армянского менталитета, истории, национальной жизни и культуры на мировоззрение и творческий облик Юрия Веселовского, Валерия Брюсова, Сергея Городецкого, Андрея Белого и Осипа Мандельштама. Вспомним признание Андрея Белого: «Армения живет в душе могуче!» и свидетельство Надежды Мандельштам о поэте: «У него открылось второе дыхание». Сам Мандельштам в своем очерке об Армении напишет: «Жизненное наполнение армян, их грубая ласковость, их благородная трудовая кость, их неизъяснимое отвлечение ко всякой метафизике и прекрасная

фамильярность с миром реальных вещей – все это говорило мне: ты бодрствуешь, не бойся своего воемени, не лукавь!»¹.

Позже о благотворности встречи великого поэта 20-го века с Арменией скажет Ю.Карабчиевский: «С армянских стихов начался совершенно новый период его жизни после долгого удушья и немоты - гениальный взлет без единого спада до самой гибели»². В дальнейшем стала очевидна жизненная необходимость встречи с Арменией Василия Гроссмана, приехавшего в библейскую страну после неравного и закончившегося поражением поединка с большевистской цензурой, запретившей его замечательный роман «Жизнь и судьба».

Обратившись к русскому художественному опыту, к очерковой прозе В.Гроссмана, А.Битова и Ю.Карабчиевского, мы убедимся в закономерности и справедливости предложенной постановки проблемы. Василий Гроссман верно определил направленность поиска национального и ключ к проблеме в своем очерке «Добро вам!»: «Глубина веков отполировала зеркало, в котором отражается лицо современного армянства». Точное наблюдение. Все те, кто на протяжении веков пытался всмотреться в зеркало армянского образа, вплотную сталкивались, уясняли для себя главный критерий истины изображаемого – с памятью истории и живой душой народа, как легендарная птица феникс, погибающего и возрождающегося вновь.

Уже априорно понятно, что такие крупные художественные индивидуальности, опираясь на выработанные традиции открытия Армении, каждый по своему установил «зеркало» восприятия и памяти и дал свое прочтение армянской судьбы. Однако в принципах и подходах к проблеме художественного освоения инонационального мира есть и немало общего, предопределенного самтм объектом исследования и гуманистической традицией, опирающейся на историю и историософию. В этом смысле художественная модель Армении и армянского национального характера – классический пример к сказанному. И здесь четко просматривается стремление нащупать отправную

точку исследования армянского образа мира. Таким пробным камнем познания армянской земли можно считать ее библейское первородство, а также истоки ее древней культуры, вкусившей в равной мере лучшие плоды Запада и Востока и в этом смысле безусловно уникальной. Традиции такого подхода к таинству национального отчетливо прослеживаются уже в самом начале века у Брюсова, Белого, Городецкого, Мандельштама.

Понятно, что страна, где, как писао Белый, «впаяны древности в почву... и не поймешь, что ты видишь, природу ль, культуру ль», - вызвала и научный, и поэтический интерес к периоду армянской истории, связанному с культурной зарей человечества – Вавилоном, шумерами, парфянами, Римом и Византией. Переплетение культур, религий этих народов, оставивших заметный след на армянской земле, вызвало ассоциации, будоражило воображение, однако, не уводя его от исторических реалий, более фантастических, чем любая фантазия.

Напомним закономерность того, что Брюсов прежде чем принять решение о переводе жемчужин армянской поэзии, обратился к ее истории, проштудировал, как известно, множество фундаментальных трудов об Армении. Это была не просто любознательность писателя, а осознанная необходимость понять духовную суть народа, создавшего уникальную поэзию. Только прикосновение к истории Армении настолько сильное, что она «переполняет сознание», а также понимание того, что древняя культура армян есть одновременно форпост культуры европейской и дали в своем синтезе ключ к «сезаму» души армянского народа. Брюсов признавался, что в поэзии ему хотелось представить «душу человечества», понимая, что душа каждой нации несет в себе свои особые черты. Он постоянно подчеркивал, что своеобразный характер и самобытность армянской поэзии и культуры проистекают из творческого поединка и взаимодействия двух начал – влияния Запада и мощной национальной традиции. И с необычайной силой передал армянский национальный дух в своем знаменитом цикле стихов об Армении.

П.Берков справедливо считал, в частности, стихотворение Брюсова «К армянам» «по силе поэтического и философского проникновения в душу чужой национальности на одном из первых мест в русской и мировой поэзии»³.

К тем же первоосновам бытия в постижении армянского национального духа обращаются Белый и Мандельштам. Отталиваясь от времени, когда Ной в араратской долине «стал разводить виноградники», от пространства, где находилось подножие ковчега, «летавшего где-то здесь в уровне воздуха», и где жил народ, «стародавний как мир», Белый воспринимал библейское первородство армян, как могучий стимул к созданию древней культуры. Для Мандельштама же путешествие в Армению было возвращением в родное лоно - «туда, где все началось, к отцам, к истокам, к источнику», формируя, питая, - по словам Н.Мандельштам,- «одну из самых глубоких струй его историософского сознания». Белый больше познавал («Кавказ – школа познания»), Мандельштам приобщался к армянской первооснове жизни, как поэт, ищущий свои исконно человеческие истоки, свою прародину, являющуюся одновременно прародиной человечества.

Воспринимая Армению, как страну, где некогда перекрещивались пути Европы и Азии, где были Ксенофонт и Ганнибал, Ксеркс и Шапур, где слышны до сих пор отголоски великих битв с парфянами и римлянами, где за гранью двадцати веков чувствуется дыхание Ассирии и Вавилона, Белый близок Брюсову с его особым пиететом к истории, питающей его воображение, заставляющей его воссоздавать «любимцев веков», поэтически воскрешать прошлое, предварительно исторически осмысляя вехи ее тяжелой и величественной поступи. Вспомним брюсовские строки:

Да, вы поставлены на грани
Двух разных, спорящих миров,
И в глубине родных преданий
Вам слышны отзвуки веков.

Однако, когда Белый, обращаясь к архитектуре армянских церквей, пытается превратить магию линий в своего рода шифр, помогающий найти пути к тайне национального духа, он чрезвычайно созвучен Мандельштаму, хотя каждый из двух больших поэтов дешифрует эту тайну по-своему. Открытия Стржиговского относительно протоформ армянских храмов, предвзвешивавших европейскую готику, помогли ему выстроить свои собственные наблюдения, к примеру, о Звартноце, напоминающем «Храм Солнца» Кампанеллы, но главное о людях, как бы несущих в себе отсвет протокультуры. Природа, люди, культура оказываются как бы впаянными друг в друга: скалы напоминают храмы, лица фрески. Так выстраивается философема армянской духовности Белого, родственная Мандельштаму.

Вместе с тем, вчитываясь в пеструю мозаику подчас разнородных (как это бывает в путевых очерках) впечатлений от жизни христианского народа трагически уникальной судьбы, становится ясно, что за скрупулезными наблюдениями истории, быта, культуры, созвучными личностной концепции каждого из поэтов, за стремлением постичь национальный дух «чужого» народа нетрудно обнаружить настойчивое желание восстановить собственную душевную гармонию, обновить свое мировидение, найти ответы на ключевые вопросы бытия и смысла человеческой жизни, понять, как уберечь человечество от братоубийственных войн, от духовного омертвения.

Как производное этой проблемы или, быть может, средоточие ее сути вырисовывается и проблема национального характера, находившаяся в центре внимания и писателей более позднего литературного поколения. Уже наметившаяся тенденция познания общего через единичное начинает проследиваться у Василия Гроссмана с его теорией восхождения от отдельного индивидуума к общей жизни человечества через народ и нацию. Еще большую конкретику эта писательская позиция приобретает у Андрея Битова и Юрия Карабчиевского.

Разумеется, у каждого из рассматриваемых нами авторов своя система отсчета, свой фокус зрения и подходы к освоению в этом ключе армянской темы, как писал в свое время в очерке об Армении Иван Катаев, «генерализованная мысль». Такой мыслью для Гроссмана была идея человеческой свободы, как своего рода гаранта нормального развития нации и человечества.

Проблема свободы является краеугольным камнем историко-философской системы Гроссмана, и вместе с тем его позиция не грешит абстрактным гуманизмом. Она выстрадана собственным жизненным опытом, что не мешает ей не делить зло и насилие, угрожающие человеческой свободе, на свое и чужое. Отсюда и открывшаяся возможность на примере армянской судьбы заново, после романа «Жизнь и судьба» не просто прокричать еще раз о трагедии своего народа, схожей с армянской, не только заострить внимание на тлетворной идеологии человеконенавистничества, но и выверить свою народоцентристскую концепцию. Она обращена к самой толще народа как носителя жизни, к душе народа, которая аккумулирует в себе корневую сущность добра, справедливости и свободы и может активно протвостоять насилию и тирании. По мысли Гроссмана народоцентризм непосредственно и непременно связан с идеей свободы, как условием полноценной жизни народа и отдельного человека. Писатель убежден, что «природное стремление человека к свободе неистребимо, его можно подавить, но нельзя уничтожить». Вместе с тем для него очевиден приоритет народной судьбы: «Только свободный народ рождает свободную личность» и тогда немыслимо, невозможно повторение злодеяний прошлого.

Между тем очередной трагический урок, полученный человеческим сообществом во время разгула фашистского тоталитаризма, как справедливо считал Гроссман, не был усвоен до конца. Уже тогда, в конце 50-ых в романе «Жизнь и судьба» писатель прозревал роковое сходство фашистской идеологии с большевистской. Вспышки антисемитизма в стране социализма

только усиливали это сходство. По существу в очерке «Добро вам!» продолжается тревожный диалог со временем о проблеме гуманизма и антигуманизма. И этот глубинный философский и политический подтекст и предопределил печальную до поры судьбу и романа (не увидевшего свет до 1988 года), и очерка, который всячески замалчивался официальной прессой и урезывался цензурой.

Почему судьба именно армянской нации, наблюдения за армянским национальным характером показались Гроссману наиболее подходящими для раскрытия и аргументации своих философских обобщений? Очевидно, прежде всего это была возможность прикоснуться к жизни народа, пережившего нечто сходное его народу – геноцид. Примеры истории достаточно убедительно показали, что именно в экстремальных ситуациях народный, национальный дух проявляется наиболее сильно и характерно. Оставалось сравнить судьбу армянского и еврейского народов и лучше понять свою национальную субстанцию через чужую и, наоборот, чужую через свою. Но, разумеется, эта художественная задача не была самоцельной и единственной. Мы слишком обеднили бы «генерализованную идею» Гроссмана, если бы ограничились ее узко национальным интересом или попыткой еще раз объяснить миру пагубность и постыдность антисемитизма».

В русской литературе есть немало примеров художественно значительного воссоздания трагических судеб жертв фашизма, но, пожалуй, именно Гроссману удалось с особенно пронзительной силой вычленив болевой нерв творимого с людьми бесчеловечья и попытаться понять причины трагедии, убедить в необходимости вытравить из себя ядовитые семена покорности, духовного бессилия и ослепления, создающих благоприятную почву насилию, в каких бы формах и в какой бы национальной среде это не происходило. И естественен обнадеживающий вывод, проецирующийся на будущее, сделанный еще в «Жизни и судьбе»: «Человек добровольно не откажется от

свободы. В этом выводе свет нашего времени, свет будущего»⁴, ведь свобода рождена в борьбе против насилия.

Очевидна обращенность писателя к категориям общенациональным и высшим, нежели национальные, - общечеловеческим. Однако здоровье и крепость человеческого сообщества Гроссманом познается по нравственной норме отдельных народов, их национального духа и характера. Становление нации происходит на основе того человеческого начала, что лежит в сердцевине национального характера. По мысли Гроссмана, широко и образно развернутой в романе и декларируемой в очерке, человек должен помнить, что за ним свобода выбора и ответственность за этот выбор. Он должен не смиряться, не покоряться, а противостоять и противоборствовать. Богатство и полнота человеческого характера и формирует, как убежден писатель, богатство и полноту национального и далее общечеловеческого образования. И в этом смысле выбор феномена армянского народа для него, как мы уже отмечали выше, далеко не случаен, как не случайно и то, что в очерке то и дело всплывает образ камня. Казалось бы естественная деталь в контексте сведений о стране, в которой его так много. Однако не претендуя на оригинальность, Гроссман все же высвечивает самое главное для себя, ассоциацию камня с крепостью человеческого духа, противоборствующего злополучной судьбе и непокорной природе.

Феномен жизнестойкости армян находил подтверждение в их истории, но это был путь, пройденный многими. И стремление прикоснуться к чистому роднику народной субстанции ведет Гроссмана к первоосновам нравственного чувства армян, их философии жизни, зародившимся в дохристианские, языческие времена. Отголоски этих верований писатель находит в обычаях народа, в древних пластах культуры, считая, что свобода народной души, выкристаллизовавшаяся в незапамятные времена, продолжает питать национальное нравственное чувство и должна быть сохранена как залог верности армян их человеческому и национальному предназначению. И, главное, почему человеку

необходимо не утратить свободу, является то, что именно она дарует: достоинство и понимание необходимости объединения в братские, а не антагонистические человеческие сообщества.

Гроссман убежден, что избываться эта духовная свобода должна как доброта, которая передается и должна передаваться от человека к человеку, как понимание своего места в общей цепи преемственности поколений на земле. Именно в этом ракурсе нам представляется расшифровка его мысли о вечности вере, связанных с Араратом («гора веры») и древнеармянскими храмами. Эти символы природного и духовного величия Армении вызывают ассоциации, помогающие ему понять, освоить, уяснить главные особенности армянского менталитета, которые он проецирует на все человечество («главная гора человечества»).

Собственно, в этом и заключается заложенный в каждом человеке и, шире, в каждом национальном образовании феномен сопричастности с общим, солидарности с общечеловеческим. Так на армянской модели писатель пытался проверить свои заветные идеи человеческого братства, которые с его открытием Армении обрели для него конкретное воплощение, как реальная сила, как возможность спасения человечества в борьбе с разобщающей людей, растлевающей души идеологией, основывающейся на насилии. И в этом смысле маленький народ превращается для него в народ – великан, которому по плечу самая тяжелая ноша.

В очерке Гроссмана есть примечательный эпизод за праздничным столом, когда колхозный плотник предлагает ему написать о страданиях армян, потому что о страданиях евреев, как он считает, должен написать армянский писатель. В этом наивном, на первый взгляд, пожелании есть глубинный смысл, который интуитивно постиг непричастный к писательству человек: необходимость определенной остраненности. Не случайно лучшую книгу об армянском геноциде написал австрийский пи-

сатель Франц Верфель, хотя известно множество книг на эту тему армянских первоэзрядных писателей.

Тема геноцида так или иначе затрагивалась, становясь отправной точкой обращения к армянскому образу (как у Брюсова и Городецкого) или одним из контрапунктов повествования, своего рода знаком сближения, родства разнонациональных судеб, как у Верфеля, Гроссмана, Карабчиевского (имеется в виду судьба еврейского народа). Вместе с тем достаточно обратиться к «Урокам Армении» Битова, чтобы понять некорректность утверждений о превалировании еврейской доминанты в художественной интерпретации армянской темы у тех же Верфеля и Гроссмана. Гуманистичность подлинно писательской позиции не может направляться лишь личными или узконациональными пристрастиями. Впрочем их воздействие, безусловно, учитывается, являясь одной из первопричин обращения к данному художественному материалу.

Трудно сказать специально или между прочим Андрей Битов в своем очерке подвергает скрупулезному анализу свое родословное древо. Однако становится ясным, что внимание его к армянскому миру жизни и характеру не обусловлено национально. Тема геноцида у Битова трактуется как акт вандализма, дающий возможность не просто осудить его, а проявить человеческую солидарность и приблизиться к пониманию армянского архетипа и менталитета. Избрав строго фактологический способ рассказа об одном из страшных и позорных событий 20-го века (писатель приводит лишь цифры и голые факты из документальной книги о геноциде армян), он достигает огромной силы эмоционального воздействия на читателя.

Вспомним эпизод в Петербургской библиотеке. Битов достает книгу Маркварта о резне 1915 года, о нечеловечески страшной, мученической гибели двух миллионов армян, и дальше цитируем: «Я кажусь себе убийцей, лишь переписывая эти слова и почти озираюсь, чтобы никто не видел». За этим размышлением следует наблюдение о «чужой» жизни: «Ах,

жизнеутверждающей может быть лишь чужая жизнь. Альберт Швейцер ответил на это так: на земле нет чужой жизни, как нет чужой боли и чужой вины.»

Таким образом, гуманистическая позиция, скажем так, неиндифферентного человека оказывается равновеликой позиции Гроссмана, и позже Карабчиевского. Она изначально нацелена на уяснение сути армянского национального самосознания. Правда, в начале очерка Битов пишет: «Принцип нашего национального существования отличен от армянского. Их национальное самосознание строится по иным законам. И главная роль в этом отличии принадлежит арифметике. Все упирается в число. Нас много. Нам некому и незачем доказывать, что мы есть»⁵.

Однако размышляя над трагедией геноцида, Битов указывает на другой решающий и тоже отличный от русского фактор формирования национального самосознания: «Надо, - пишет он, - чтобы тысячами тебя вырезали кривым ножом, чтобы ты понял: вот твой сын, он будет жить на твоей земле и говорить на твоем языке. Он будет сохранять землю, язык, веру, родину и род»⁶.

Главный для Битова предмет исследования – национальный характер, как он видится писателю сквозь призму истории, мировосприятия, психологии, быта. Ему удается наполнить конкретным содержанием исходную позицию в философии Гроссмана. Это образ человека в армянском национальном мире, от которого протягиваются нити к народу и человечеству. Сущностное в национальном феномене было угадано. Редкостный сплав духовного и конкретно-вещественного Битов увидел в армянском национальном характере, представленном для него прежде всего писателем Грантом Матевосяном. Поэтому абстрагирования, связанные с национальным характером, отталкиваясь от живой плоти и духа, у него доказательнее укладывались в искомый образ армянина и его микрокосма. Видимо, поэтому на смену гроссмановской идее свободы национального духа, порожденного язычеством, а быть может в дополнение к ней в

поле зрения Битова оказывается монофизитская природа армянской веры с ее духовным космосом, предопределившим целостность армянского национального мира - ашхара и мира отдельного человека.

Трудно сказать, что было сначала. Почувствовал ли магию этой целостности Битов, открыв для себя мир Матевосяна в его книгах или своими откровениями он обязан общению с самим автором-другом. Ясно однако, что наблюдения Битова оказались чрезвычайно точными. Более того, они вступили в благотворный резонанс с философскими представлениями о жизни самого русского писателя. Лев Аннинский справедливо резюмировал: «Битов вернулся из Армении другим человеком. И другим писателем». Критик мог иметь в виду и высказывание самого писателя о родине, роде, языке, исконную сущность которых Битов понял именно в Армении, не делая тайны из того, что в сущности писал книгу о России: «По сути эта книга моя о России»⁷, - декларировал он.

Но дело было, конечно, не только в этом. И Аннинский, и сам Битов прозревали гораздо более значимый, расширительный смысл того, что было воспринято и познано писателем в Армении. Вспомним: «Если мы думаем, что чего-то нет, что чего-то не может быть, что что-то невозможно, то это уже есть». Ощущение вечности, незыблемой каменной тверди, утверждение идеи Бога и человеческого Я, - вот что увидел и почувствовал Битов. И это помогло его самоутверждению на новой основе, по-новому обрести себя.

Битова поражала уникальность сочетания в армянской национальной жизни конкретики достаточно приземленного быта и как бы зримое ощущение вечности бытия. Приобщение к реалиям природы, древнего зодчества, особенностям национального мироощущения, языка, - все это рождало в душе писателя удивительное состояние духовности, вневременности, словно прикосновения к вечности, создавало неповторимую атмосферу внутренней свободы, предрасполагающей к творчеству, к паре-

нию духа, к размышлениям о ценности человеческой жизни, о совести, о тоске по недостижимости идеала.

Вереница что ни на есть «вечных» вопросов сотрясает духовное существо писателя, угнетая своей неразрешимостью, напоминая о мучительном несоответствии идеала и жизни: «Что это за мучение такое – быть человеком? Что такое – болит совесть, мучает стыд, гложет тоска?»⁸. Вопросы казалось бы не связанные напрямую с армянской темой. Однако очевидно, что «чужое» и на этом запредельном уровне входит в соприкосновение со своим сокровенным, чужой национальный мир втягивает в свое мощное силовое поле сопредельный ей мир человеческой души, высекая в ней напряженный поиск истины.

Перед Битовым была страна его мечты и вместе с тем далекая от нее, поражающая своей вещественностью. Такой сплав духовного и конкретно-вещественного он, как и до него Гроссман, увидел и в армянском национальном характере. Попробуем сконцентрировать внимание на его уроках Армении, которые с нового ракурса открывают нам Армению и армянина. На первый взгляд, в главном уроке Битова – обучении любви к своей родине нет ничего нового, Патриотизм действительно является альфой и омегой существования человека в обществе. Однако отправные точки формирования этого чувства безусловно связаны с особенностями и своеобразием армянской истории, веры, психологии и т. д. и т. п.

В середине 60-ых годов, когда создавалась битовская сага об Армении, рассказ Гранта Матевосяна «Начало» не был еще написан. И удивительный по точности проникновения в переживания юного героя эпизод в лесу у дуба не был известен Битову. А между тем все, что он видел и наблюдал в Армении – пейзаж, архитектура, семейная жизнь, дети, язык, гармония пространства и времени, - приводило его к откровениям о библейской первозданности, о родовой преемственности этого главного чувства, чувства родины. В Армении Битов как бы физически ощущал духовную и историческую наполненность слов «род» и

«родина». Такое же ощущение остается от упомянутого рассказа Матевосяна, от размышления Араика о своем роде, об отце, о дяде, оставившим надпись на дереве. Вспомним чувство слитности со своим родом, присутствующее в памяти мальчика: «Мальчик застонал и услышал свой стон. И стон своего отца. И стон своего рода»⁹. Да, не было рассказа «Начало», не было юного Араика, созданного позже воображением писателя, но напрямую перед глазами Битова были его прототипы.

Для уяснения этого первого и главного урока – о родине, для подведения нужного итога писателем используется множество слагаемых и среди них один из принципиально значимых – духовность, которой, по убеждению Битова, проникнута вся воспринимаемая атмосфера современной жизни армян, как бы напрямую связанная с библейской первоизданностью ее истории.

У Чехова есть замечательный рассказ «Студент», в котором обыкновенный эпизод жизни казался бы самых заурядных людей, беседующих у костра ночью, на берегу моря, вдруг вызывает у студента, героя рассказа, странное, почти физически осязаемое ощущение вечности и повторяемости событий. Он как бы переносится мысленно в далекое прошлое, и ему кажется, что вот такая же ночь была когда-то, во времена Христа и Рюрика, Ивана Грозного...

У Битова эта художественная реминисценция при описании впечатлений от посещения Севанского монастыря возникает осознанно. Аскетически суровый пейзаж, столь же суровая архитектура храма на острове рождают в его душе близкие чеховским ассоциации, приводя к парадоксальной на вид мысли, достойной отнюдь не праздного пришельца, а человека, сопричастного великому таинству природы и живой истории. Протицируем: «Монастырь стоял уже вторую тысячу лет, как стоял он тут всегда. Желтая, довольно высокая трава навсегда обозначила ветер, который тут дул всегда». И далее следует органично вытекающая из этого наблюдения мысль о родине: «Это было место для родины... Ни для чего больше оно не подходило»¹⁰. В

этом наблюдении духовность веры объединена с духовностью понятия родины, как нельзя точнее выделяя то главное, что помогло армянину сохранить свое армянство на протяжении веков - его верность христианству и земле отцов.

Чем дальше вживался Битов в армянскую действительность, тем более он осознавал ошибочность своего первого впечатления о том, что чувство родины корректируется численностью народа и масштабностью пространства, занимаемого этим народом. Понимание особенностей армянского патриотизма у писателя становится все глубже и объемней по мере проникновения в суть национального, воплощенного в вере. И, конечно, свое открытие Гегарда для Битова – пик подлинного откровения. Уже возле арки Чаренца писатель как бы ощущает приближение к этому откровению, потерю обыденного чувства пространства и времени: «Это музыка сфер, - пишет он. - Передо мной был неведомый эффект пространства, полный потери масштаба, непонятной близости и малости, - и бесконечности»¹¹. Понятно, что речь идет не о географических понятиях, а о философемах бытия, которые в Армении для Битова приобретают живую плоть вещественных реалий.

Обостренное чувство родины, опирающееся на язык и веру способствовало формированию нравственного чувства, соответствующего климата жизни, что в свою очередь явилось одной из важных составляющих в укреплении жизнестойкости армян, уметь противостоять злу и насилию. Такова искомая битовская формула армянского менталитета.

Пожалуй, с той же интенсивностью и наравне с понятием рода и родины на протяжении всего повествования заслуженно всплывает разговор-раздумье о языке, как столь же значимом, нераздельном признаке национальной принадлежности и и хранителе армянства («в нем,- считает Битов,- древность, история, крепость и дух нации»). Мысль о языке, если быть точным, первой посещает Битова, как только он ступает на армянскую землю. И сразу же приобретает масштаб современного философа-

ского понимания речи, как космически заданного шифра нации. Писатель слагает гимн армянскому алфавиту, открывающему путь к познанию сокровенной сущности армянской субстанции, к душе армянского народа.

Принцип видения своего через чужое и наоборот, чужого через свое присутствует и на этом уровне дешифровки армянского национального феномена: «Я влюбляюсь в слова, - пишет Битов, - в армянские благодаря русским и в русские благодаря армянским»¹². Невольно сравнивая отношение к своему алфавиту армянина и русского, он с сожалением констатирует, что в России нет такого бережного отношения к своему языку, такого трепетного чувства, как в Армении. И потому очередной урок книги оборачивается упреком и нравучением самому писателю.

Никогда не опускаясь до банального трюизма, Битов находит массу возможностей раскрыть, сделать ощутимой оригинальность способа мышления и языкового выражения своих собеседников, то полемически заостряя предмет разговора или спора с ними, то нарочито сдвигая привычные понятия, то утрируя свою неосведомленность, то соучаствуя, то максимально устраняясь от бытовой или иной ситуации. Армянская речь еще тогда, когда Битов не понимал ни слова, действовала на его писательское воображение завораживающе своей пластикой, энергией, напряжением чувств, пленившим в свое время Мандельштама, одним из первых получившего магический ключ к душе Армении.

Битов по-своему прошел путь познания армянской души, но шифр языка и для него явился «нитью Ариадны», ведущей в непознанные глубины национальной субстанции, где одно из ведущих начал – высота нравственного чувства. Писатель с самых разных сторон подходит к этой проблеме в наблюдаемых им национальных характерах, начиная с общих размышлений об исторической заданности нравственного чувства, органичности и целесообразной осмысленности воспитания детей (примером

часто служит семья Гранта Матевосяна) и кончая отдельными личными наблюдениями, включая «искушение девичьей чести». Мы имеем в виду эпизод с посещением кино автора в обществе юной родственницы Матевосяна, выписанный с неподдельным юмором. Комизм ситуации уместно разряжает напряженную атмосферу такого ли уж шутливого испытания нравственной прочности.

В размышлениях Битова о семейных устоях, о том, что «принято и не принято» присутствует тот же принцип сравнения: «Только улавливая, что же не принято в той или иной чужой семье, среде, стране, глупо удивляясь, что у них все не как у людей, начинаешь понимать, что же принято в твоей семье, среде, стране...»¹³. И этот взгляд на «свое» неизбежно корректируется виденным, наблюдаемым в армянском национальном мире. В данном случае не столь важно, какому этическому кодексу может отдать предпочтение автор. Продуктивнее сама направленность художественного поиска на расширение и обогащение своей модели национального феномена.

В очерке Битова есть и персонажи, выходящие за пределы клана Матевосянов. Это прежде всего десятилетняя девочка, дочь его друзей, главный архитектор города и Мартирос Сарьян. На первый взгляд, может показаться неуместным присутствие в одном ряду с выдающимися и великими безымянной певуни. Но это кажущееся несоответствие. Пространный монолог главного архитектора и короткие реплики в разговоре великого художника как бы прокладывают дорогу в будущее. У архитектора это происходит в масштабах города, у художника – в масштабах космоса. А маленькая девочка, скоропалительно влюбившаяся в Битова со всем пылом, отчаянием и храбростью отрочества, – это само будущее, это пленительная как песня душа будущего, без которой бессмыслен творческий полет градостроителей и даже философия мудрого Сарьяна. Так объединяются в этом триединстве (быть может и случайно, непродуманно, поведь в ис-

кусстве не бывает случайностей) любовь, вера в счастливое будущее и мудрость творца.

Разумеется, разговор с великим старцем весом и многозначителен, он как бы олицетворяет соприкосновение с персонафицированной вечностью и мудростью народа. Он лаконичен, но полон символического смысла, связанного с преимущественно интересующей Битова проблемой национального, с бытием человечества в целом. Легко и просто Мартирос Сарьян перекинул «мостик» к проблеме будущего нашего общего Дома: «Земля – это только площадка. Космос – вот будущее человечества»¹⁴.

И все-таки для Битова эталон национального характера, как мы уже отмечали, не знаменитый и мудрый Сарьян, а тогда еще молодой и не знаменитый писатель Грант Матевосян. Напомним, чуть забегая вперед, что таким же искомым хрестоматийным образцом национального характера явился Матевосян и для Юрия Карабчиевского спустя двадцатилетие. И это, разумеется, не случайное совпадение. Уже в 60-ые годы, ровесником которых по литературному поколению был Грант Матевосян, в его повестях и рассказах отчетливо проступали черты нового видения, не подсахаренного традиционной национальной экзотикой. Он писал о том, что хорошо знал, но не стал «деревенщиком» в традиционном смысле этого понятия. Как и Распутин, Белов, Астафьев, Матевосян горестно скорбил по уходящему миру, здоровому пласту народной нравственности. Но для него, как армянского писателя, уход в прошлое традиционных устоев жизни, значило гораздо больше, потому что деревня для маленькой Армении (без особой символической наполненности этого понятия) и была тем ашхаром, целостным миром, вне которого все казалось призрачным и лишенным своей национальной сути. До Матевосяна писали не только лакировочную прозу, пробовали довольно верно означать проблемы села, но глубокого проникновения в человеческую сущность жителя деревни, а

следовательно, и целого мира национальной жизни не было со времен Ов.Туманяна.

В известном смысле Карабчиевскому повезло больше, чем Битову при разработке художественной проблемы – Грант Матевосян - армянский национальный характер. Причина понятна. Армянский писатель в 80-ые годы имел за плечами огромный художественный опыт, стал автором «Ташкента» и «Хозяина», а также рассказов, превосходящих «Мы и наши горы» по глубине проникновения в художественный материал, по совершенству модели армянского национального мира. С другой стороны, Битов глубже и дольше наблюдал избранный им тип национального характера, что и благотворно сказалось на аргументации уроков Армении в его замечательном очерке.

Впрочем умозрительность такого подхода очевидна, не говоря уже о неоднозначности прототипа и художественного образа. Неоднозначны и писательские ситуации, а потому есть и существенные отличия в Уроках, полученные в Армении Битовым и Карабчиевским. Однако немало и общего. Их диалоги с армянским писателем напоминают своего рода тесты, которые задаются одновременно с обеих сторон, высвечивая особенности менталитета того и другого. Это создает вокруг писателей особое поле напряжения, но и доверия, сопричастности и соучастия в общем деле. Темы разговоров – наполненность нации своей историей, движение истории во времени, соотношение толпы и личности, национального и общечеловеческого, необходимость возвращения к исконной сути понятий, к гармонии природы и времени... Вопросы, вопросы: «Что такое культура? Как соотносятся личность и история, кто такой армянин?» Ответов на столь серьезные вопросы всегда меньше, чем вопросов, как бы ни казались исчерпывающими фолианты трудов, посвященных армянской или иной национальной теме. И тем не менее всякий раз, когда мы имеем дело с новой основательной попыткой писателя открыть для себя тайну национального, мы можем по праву считать ее еще одной восходящей ступенью к

истинному постижению национального характера, ибо даже близкие друг другу модели такового отличает новый, подчас неожиданный ракурс освещения, свежей интерпретации все тех же принципиально значимых проблем.

Это не трудно заметить и при сравнении армянских уроков Битова и Карабчиевского в очерке «Тоска по Армении». Их объединяет и заведомый выход за пределы обычного путевого очерка (особенно это относится к Битову), и истовая сопричастность армянской судьбе, и свое понимание армянского менталитета, и даже, как мы выше отметили, успешная попытка сделать образ армянского писателя своего рода моделью национального характера.. Однако ощутима и разница в подходах этих двух писателей, объяснимая не только разностью их художественных индивидуальностей, а изменением возраста чувств и мыслей. Прослеживается и определенная общность мироощущений Карабчиевского и Гроссмана. Вместе с тем продолжающийся диалог с Арменией у Карабчиевского носит еще более личностный характер, чем у Битова и тем более, чем у Гроссмана. Это, конечно же, мета времени, требующего все большего самораскрытия писателя, обнажения в нем самого сокровенного.

Поистине труднее и одновременно легче быть первооткрывателем. Он создает традицию, но зато не испытывает страха перед авторитетами, боязни повториться, оказаться в незавидной роли открывателя уже открытого. И Карабчиевский прекрасно осознавал барьеры и ловушки традиции, которые ему необходимо было преодолеть, ведь освоение армянской темы обогатилось до него еще одним славным именем – Андрея Битова. Однако свой путеводительный компас был найден Карабчиевским достаточно быстро. Сначала это было сугубо личное, смутное и непривычное ощущение естественности и радушия в восприятии армянами его еврейства (подспудно таким же был импульс постижения армянства у Гроссмана). Карабчиевский оказался в стране, где отсутствовали национальные предубеждения, где можно было свободно чувствовать себя тем, кто ты

есть и одновременно задуматься без предвзятости над сложными проблемами национального самосознания. Причем как бы по контрасту вступление на армянскую землю не обещало подобных приятных сюрпризов.

Аэропорт встретил писателя лозунгами и объявлениями, содержание которых легко разгадывалось подстановкой привычных для идеологизированного сознания и весьма надоевших штампов. Первые впечатления от города тоже были не из ярких: все казалось недостроенным, сделанным кое-как, в стиле советского шаблона. Но эти первые мимолетные впечатления очень скоро отходят на задний план, благодаря встречам с людьми, внешне более чем обычными, но с мышлением незашоренным и человечным. В конце концов, самое главное не то, как строят дома (впрочем разрушительное землетрясение, наступившее вскоре после отъезда писателя, показало, что это не совсем так), а что тебя понимают, что «ты можешь здесь быть настоящим – настоящим русским или настоящим евреем, и то и другое без всякой ущербности, легко и достойно, как хотел»¹⁵. То есть уже в самом начале своего «узнавания» страны и людей Карабчиевский на интуитивном уровне, а затем и сознательно постигает примечательную особенность армянской земли, где, как писал Битов, «камень был камнем, земля землей и человек человеком».

Затем началось накопление наблюдений, впечатлений, скоро перешедшее в любовь к армянам и Армении. Это чувство было как бы предопределено, предуказано Карабчиевскому писателю сформировавшейся в начале века традицией. Он сам вспоминает Мандельштама, который по убеждению Карабчиевского, открыл в нем любовь и тягу к Армении. Далее следует осознание близости судеб своего и армянского народа. Однако предпосылки любви к чужой стране не исчерпываются этим объяснением. В конце концов, ведь Карабчиевский чувствовал себя русским писателем и представителем русской культуры. Прослеживая эмоциональный настрой его первой встречи с Ар-

мением, пожалуй, следует признать, что в чувстве всегда есть элемент иррационального.

Достаточно вспомнить начало очерка, чтобы понять справедливость этого предположения. Писатель при первом же знакомстве с Ереваном и его жителями был как бы запрограммирован на их безусловное приятие. Далее же сказались особенности творческой индивидуальности. И хотя в начале очерка автор утверждает: «Чтобы полюбить, надо знать», весь процесс его дальнейшего познания Армении и подтверждает эту сентенцию, но одновременно и опровергает ее: «Чувство – есть единственно подлинное знание. Чтобы узнать, нужно полюбить!»

Внешне писатель идет тем же, уже проторенным путем посвящения в святая святых армянской истории, веры, языка. Но если у Битова, особенно вначале происходит отталкивание от всего увиденного (он сознательно охлаждал свои эмоции, чтобы сохранить беспристрастность и понять), Карабчиевский не ставил себе этих барьеров и тем не менее столь же преуспел в своих открытиях национального, словно на практике опровергая досужие рецепты достижения объективности.

Чувство является определяющим у Карабчиевского в постижении феномена родины. В отличие от Битова он ищет и находит «место для родины» прежде всего в тоске по ней. И в этом он следует Мандельштаму, который не Армении открыл, а «тягу к Армении, любовь к Армении, странную близость этой азиатской страны тоскующему европейскому сердцу»¹⁶. И он полностью солидарен с Матевосяном: «Нет Армении, как нет и России. Есть любовь к Армении и тоска по Армении, как есть любовь и тоска по России...Любовь к родине и тоска по родине – это и есть сама родина. Не предметы, на которые направлены чувства, а сами чувства – любовь и тоска»¹⁷.

Поистине нужно было «узнать свою подлинность у Гранта в Армении», чтобы столь же трагично (ибо в этой трагичности суть страданий и несчастий народа-изгоя), как и армянский писатель, ощутить свою кармическую связь с судьбой своей на-

ции. Карабчиевский понимал, как это понимал в свое время Гроссман, что их объединяет трагическое родство оставшихся в живых, голос крови и величайшие несчастья. Он, как и Гроссман, постигал невозможность ненависти к нации, ибо это был осязаемый шаг к человеконенавистничеству. И в своем гражданском и писательском приговоре Карабчиевский справедливо беспощаден: «Если кто-то сказал: ненавижу армян, то он не просто дурак и не просто подонок, он преступник и кровь армянских детей на его руках». И естественно следует обобщение: «И так же, если кто-то сказал о евреях, но так же, если о русских или других. Потому что трагедия первых двух показала, что все мы независимо от желания можем быть отнесены к какой-то группе, все принадлежим и значит – все под угрозой»¹⁸. Общегуманистическая позиция эта смыкалась с битовской, отличаясь от нее лишь сугубо личностным характером.

Взыскав и найдя много общего в судьбах армян и евреев, Карабчиевский обнаружил и существенную разницу в позициях национального самоутверждения. «Где бы ты ни был, кричи – я армянин!». Так было у Вильяма Сарояна, так мыслил и чувствовал Грант Матевосян. Такое отношение к своему национальному «Я» просматривается в истории этой страны, было закреплено в национальном архетипе. И стремясь к постижению национального духа, Карабчиевский усматривал в этом особенность именно армянской духовности и исторического опыта.

Путь к армянской душе у Карабчиевского, как и у его предшественников, так же лежал через узнавание армянского библейского первородства, магический код языка, особенности религиозного сознания, архитектуры и многого другого. И здесь особенно интересны его размышления об уникальности восприятия Арменией Востока и Запада, о восточных корнях и интеллектуальной близости армян Западу, о сохранности языческого ядра в армянском христианстве. В этих раздумьях чувствуются и былые прозренья Белого, Брюсова, Мандельштама, обогащенные оригинальным современным видением.

Какой бы круг вопросов ни поднимал Карабчиевсий, открывая для себя духовный мир армянина, он пытался постичь нечто высшее – тайну национального духа, что одновременно помогало ему открыть суть своей национальной принадлежности. В довольно серьезном экскурсе в языковую сферу армянского национального феномена, отнюдь не повторяя Битова, уделившего достаточное внимание «уроку языка», Карабчиевский приходит к интересным выводам относительно звучания слов и мироощущения человека. И, шире, о соотношении мышления и национальной принадлежности.

На каком языке человек мыслит? – задается вопросом писатель. И если он сам мыслит на русском, то остается ли что-то в остатке? Ответ на этот вопрос, разумеется, не прост. Однако беспристрастный писательский анализ приводит его к любопытному выводу о том, что «да», что – остается и это что-то требует иного способа выражения. Иначе говоря, свой язык отражает, задевает какие-то особенности национальной души, и в родном языке, если он не родной тебе по крови, не хватает судьбы: «Не всю душу мира включает в себя великий язык, но лишь душу и судьбу народа, его создавшего»¹⁹. Это чрезвычайно ценное наблюдение, вернее, этот крик души писателя, еврея по национальности, но не знающего своего языка, влечет за собой попытку разобраться в сложной проблеме писательства в данной постановке вопроса – на «чужом» языке.

В начале очерка, обсуждая писательский феномен В.Сарояна, Карабчиевский был безапелляционен: это американский писатель, т. к. он пишет на английском языке. В дальнейшем, размышляя над творчеством Бабея, еврея, пишущего по-русски, и Шолома-Алейхема, пишущего на идише, он приходит к выводу, что далеко не все так просто. Есть некая двойственность, некая сверхвозможность, которая не ставя под сомнения идею –язык-судьба народа –позволяет писателю и на данном от рождения языке выразить глубинную суть народной судьбы:

«нечто всегда есть в запасе», - как пишет Карабчиевский, вставший перед этой сложной дилеммой.

Все эти наблюдения напрямую выводят писателя к обобщениям, связанным с национальным духом, феноменом, который не уложить в какие-то стандартные рамки и формулы. «Отечество писателя – его язык». Это подтверждается творчеством Конрада, Кафки, Пастернака. Но тогда как быть с Бабелем и Сарояном? «Быть может, - рассуждает Карабчиевский, - Вильям Сароян – армянский писатель с английским уклоном? Или английский писатель с армянским уклоном?» Словом, армянская атмосфера жизни вновь выступила опровергателем устоявшихся наблюдений и шаблонов.

Рассуждения и выводы Карабчиевского не умоглядны. В диалогах с Матевосяном (как и у Битова) они обретают плоть и кровь живой конкретики общения, прикосновения к некой персонификации армянского национального характера. Более того, общение с Грантом опровергает былую точку зрения автора о том, что большая литература возможна лишь у большого народа, ибо только в его культурных пластах (от которых обычно отталкивается писатель) накоплен абсолютный уровень общенности.

Это мнение, как и некоторые другие, может показаться полемичным или неверным, никак не влияя на общий уровень и масштаб открытий армянского образа мира Карабчиевским. Более того, оно воспринимается не как противоречие самому себе, не как кокетничанье стилем, а как приглашение к размышлению самого читателя о сложных проблемах жизни и литературы. Разумеется, для читателя, знакомого с творчеством армянских писателей, с духовной сокровищницей армянского народа, сомнение в том, что в Армении было кому что сказать «до тебя» снимается, ибо налицо цепочка преемственности и в силе «эффект трамплина». И все-таки проблема «гения, рожденного народом», продолжает нуждаться в постоянном исследовании. Это относится не только к литературе. Ведь мы уже заметили, что образ

Армении, увиденной чужими глазами, очень часто опровергает признанные логические сентенции.

Личность и творчество Гранта Матевосяна для Карабчиевского не только контраргумент в его понимании соотношения писатель – народ, но и реализованная возможность через литературу почувствовать не только художественный взлет, но и приобщенность к чужой судьбе и родство: «родная книга», – пишет он о книге Матевосяна, высоко оценивая не просто мастерство писателя, а его способность выразить душу своего народа: «Его боль была лишена патетики и если порой прорывалась криком, то это был крик самого страдания, а не вопли автора по поводу чьих-то страданий. И безмерная грусть, и ясная мудрость, и глубокое чувство общей судьбы»²⁰.

Вместе с тем, Карабчиевский легко и свободно выходит за пределы магии творчества, справедливо считая, что талант не должен быть способностью сокрытия и трансформации, а творчество искуплением жизни: «Острота чувств, чистота помыслов, доброта, ум и, главное, совесть не может рождаться лишь в акте творчества... Они исходно должны существовать в человеке до того, как он сел за письменный стол». Наверное только в этом случае писатель может со всей мощью передать духовную полноценность своего народа и более того, душу вообще человека, «его божественную сущность».

Карабчиевский, как и Гроссман, как и Битов, размышляя о национальном менталитете, о национальном феномене постепенно выходит за рамки этой проблемы, чтобы вновь к ней вернуться уже с новой, неожиданной стороны. И естественно возникает раздумье о человеке вообще, его одиночестве, его стремлении найти точки соприкосновения с другими людьми. И тогда чувство национальной сопричастности единичных человеческих судеб перестает быть чем-то исключительно особым, а как бы просто возможностью взаимопонимания, ибо «человеку свойственен поиск путей сближения»²¹, некой общей связующей точки в пустыне мироздания.

Карабчиевский утверждает, что страна не может стать предметом искусства, а только поводом. И он прав, считая истинным предметом – человека, его душу, писатель доказывает это каждой строкой своего повествования, проникновенностью и глубиной своего «вслушивания» в ритмы чужой жизни, умением на уровне анализа и интуиции, пропуская чужое через свое, обнаружить и понять особенности армянской национальной стихии. Рядом с образом Армении и армянина в его очерке четко вырисовывается образ самого автора, который в чужой ему стране быть может впервые с такой абсолютной серьезностью и требовательностью задает себе вопросы: «Кто я такой, зачем и куда иду?» Карабчиевский не просто влюблен в Армению. Мыслящий художник, он, как и его предшественники, но, пожалуй, еще более откровенно лично задумывается над сложными проблемами человеческого существования на земле, будь эта земля армянская или какая-либо иная.

Последующие художественные исследователи Армении могут найти для изучения армянского национального характера другие прообразы, явления и сюжеты, использовать иные нравственные и этические критерии. Однако для того чтобы их Армения была близка к подлинной, необходимы будут снова – верность традиции, любовь и знание. И тогда в очередной раз сотворится чудо приобщения к «чужой» древней культуре, заново откроется путь к узнаванию «чужой» души и по-новому будет осознана, понята и прочувствована собственная подлинность, животворные токи своей духовной полноценности. Однако какой бы метод изучения образа другого народа не был бы избран писателем, ясно одно: необходимо любить этот другой народ, и эта потребность, как верно заключает свой очерк Карабчиевский, - «так же естественна, как и необходимость любить другого человека»²².

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹О.Мандельштам. Стихотворения. Проза. Ереван, 1989, с.35.
- ²Ю.Карабчиевский. Тоска по Армении. «Литературная Армения», 1988, N7, с.85.
- ³П.Берков. «Брюсовские чтения», Ереван, 1968, с.45.
- ⁴В.Гроссман. «Жизнь и судьба», М., 1988, с.199.
- ⁵А.Битов. «Книга путешествий», М., 1986, с.421.
- ⁶Там же, с.358.
- ⁷Там же, с.603.
- ⁸Там же, с.426.
- ⁹Г.Матевосян. «Деревья». Ереван, 1978, с.225.
- ¹⁰А.Битов. «Книга путешествий», М., 1986, с.349.
- ¹¹Там же, с.342.
- ¹²Там же, с.314.
- ¹³Там же, с.363.
- ¹⁴Там же, с.425.
- ¹⁵Ю.Карабчиевский. Тоска по Армении. «Литературная Армения», 1988, N7, с.64.
- ¹⁶Там же, с.84.
- ¹⁷Ю.Карабчиевский. Тоска по Армении. «Литературная Армения», 1988, N8, с.92.
- ¹⁸Ю.Карабчиевский. Тоска по Армении. «Литературная Армения», 1988, N7, с.90.
- ¹⁹Там же, с.72.
- ²⁰Ю.Карабчиевский. Тоска по Армении. «Литературная Армения», 1988, N8, с.66.
- ²¹Там же, с.63.
- ²²Там же, с.9.

ЗЕЛЕНАЯ ДОЛИНА

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне...

Н.Заболоцкий

Может ли литература спасти мир? Этот риторический вопрос в наши дни имеет и непосредственную, прямую нацеленность и подоплеку. В самом деле, в начале третьего тысячелетия, как и предрекали некоторые футурологи, живая жизнь на планете оказалась под угрозой столь реальной, что призыв к спасению мира приобрел конкретно-драматичный смысл поисков не только духовного, но и физического обеспечения дальнейшего существования человечества и земли. Доказательств, к сожалению, немало. Это в совсем недавнее время необходимость конкретной борьбы против «эпохального чуда» – поворота сибирских рек, тревожный писательский призыв к сохранению Байкала, Арала, восстановлению армянской жемчужины – Севана, в защиту лесов и их четвероногих обитателей, занесенных в Красную книгу, словом, в защиту Природы с большой буквы, существенной, но не всегда разумной частью которой является человек.

Ситуация стала столь экстремальной, что «задел» чисто художественный стал недостаточен, нуждаясь в поддержке горячего публицистического слова. Потребность в сиюминутном писательском вторжении в казалось бы далекие от литературы области хозяйствования и экономики заставила известных художников слова воспользоваться широтой диапазона своего призвания – обратиться к «злобе дня». Тандем природа-общество, человек-природа приобрел в настоящее время исключительно важный смысл и общественное звучание.

Всего лишь какие-нибудь два столетия как образ природы в литературе из пейзажной заставки, символически значимой метафоры, активного фона, компонента психологически насы-

щенной художественной палитры трансформировался в философски многозначную категорию, нераздельную от человеческого, бытийного постижения жизни во вселенной. И процесс этот был для писателей естественным и неотвратимым, ибо в каждую новую эпоху исчерпанность определенного, диктуемого временем аспекта, предугазывала переход к новому витку, в новую, более сложную фазу неисчерпаемой темы человек-природа, соответствующей уровню прогресса и художественного сознания. Так называемая НТР середины 20-го столетия, а еще раньше необходимость быстрее индустриального скачка, сделали явным подспудно копившееся нарушение гармонического равновесия в жизненно важном двуединстве. Его опасные деформации, о которых предупреждали писатели и ученые, стали не просто очевидны, но и поставили под вопрос дальнейшее существование человечества.

А между тем всего лишь немногим больше десятилетия назад предвзятый взгляд и установка на конфронтацию в политике (у нас – хорошо, у них на Западе – плохо) мешали вплотную заняться наболевшими экологическими проблемами. Так, в книге «Система общество-природа» Э.Гирусова при общих словах о готовности к международному сотрудничеству в решении экологических проблем четко проводилась идея о том, что «капитализм отрицается не только социальной, но природной необходимостью, как фактор разрушения условий существования жизни на планете»¹. А отсюда в недавнем прошлом шло и непризнание всех выдвигаемых на Западе теорий и концепций по восстановлению экологического равновесия, красноречивые негативные примеры «их практики», и наоборот, типичный для так называемых «застойных» времен рассказ об успешной охране природы в СССР. Остается добавить, что в подобном духе был написан и ряд других исследований, однако, приоритет нетерпимой категоричности принадлежит тому же Гирусову с его выводом о том, что «истощение и загрязнение природной среды

– это не следствие технического прогресса, а следствие капиталистической формы использования»².

Общечеловеческий подход к вопросам экологии в художественном аспекте приобретает особую значимость, если принимать учение о взаимоотношении живых существ и окружающей среды расширительно, как учение о доме (экос – дом, родина), которым для всего человечества является Земля, как космос жизни. Предметом пристального внимания литературы все больше становится именно такой масштабный подход к проблеме двуединства человек-природа, новый уровень понимания философии природы, завещанный нам предшествующим научным и художественным развитием.

Заметим, что даже у писателей, исключительно сосредоточенных на проблеме отношений человека и природы, художественное ее осмысление никогда не было самоцельным, а лишь частью общепhilosophического вопроса о мире и человеке. Пики кризисных ситуаций в исследуемом тандеме, нарушение в нем гармонического равновесия свидетельствовали о кризисе гуманистического сознания, ибо концепция природы, включающая общемировоззренческий, этический, философский и эстетический диапазоны познания, в конечном счете вырастает в онтологически значимую. Эта тенденция, начало которой было положено в 19-ом веке, идет по нарастающей, как эволюционируют и наши представления, глубже становится наше осознание место человека на планете Земля и в бесконечности космоса.

Понимая неразрывность жизни человека и природы, художники, отражая дух своего времени, то преуменьшали, низводя до ничтожно малой, то преувеличивали, используя все средства художественной выразительности, роль и предназначение человека. И когда обе тенденции смыкались в одной мировоззренческой концепции, как еще у Жуковского с его данью мистицизму и фатальности человеческой судьбы, и, с другой стороны, с его шекспировским возвышением человека. Это кажущееся противоречие по существу отражало действительное положение

ние вещей – и бесконечную малость человека в мире космоса, и одновременно величие его, как венца природы. Точно так же неразрывны, являя собой противоречивое единство, восприятия природы как Храма и Мастерской. В первом случае предполагается восхищение, преклонение человека перед высшей красотой, и тогда природа предстает как предмет эстетического удовлетворения, во втором – он объект преобразования.

Со временем обе функции, оставаясь достаточно жизне-способными, взаимодействовали по-разному. Значительно потеснив в себе Орфея, человек-Прометей, если он оставался на высоте человеческого предназначения, все больше задумывался о проблемах бытия, частью которого он был и остается. Эти раздумья становились все более драматичными, поставив человека перед альтернативой выживания. Достаточно сравнить, скажем, в русской литературе, философию природы Тургенева или Тютчева и Горького и Пришвина, а в наше время Астафьева, Залыгина, Распутина и Белова, чтобы заметить углубление драматизма (вплоть до трагической черты) в соотношении природного мира и человека. С подобной же закономерностью сталкиваемся мы в армянской литературе в диапазоне художественных идей Туманяна, Бакунца, Матевосяна.

Призывая к бескорыстной любви к природе («в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога»), ибо только тогда, по мысли писателя, ее можно понять, как источник патриотического чувства и личного переживания, Тургенев интуицией большого художника прозревал и смутную опасность, исходящую от «бессмертной стихии» по отношению к самонадеянному человеку, не понимающему или не желающему понять, что всего лишь «игрушка природы». В натурфилософии Тютчева это чувство еще более обострено: «И мы плывем пылающею бездной // Со всех сторон окружены». Но создавая образ природы-таинственной вселенной, Тютчев идет дальше, по своему интерпретируя философию тождества Шеллинга: чтобы не пробил «последний час природы», надо видеть в ней «не слепок. Не

бездушный лик», а все то же, что и в человеке: «В ней есть душа, в ней есть свобода // В ней есть любовь, в ней есть язык». Отсюда и возможность более глубокого постижения человеком собственной сущности, исцеляющей стихии природы, как мира красоты и гармонии.

Противоречивую сложность взаимодействия человека и природы, опасность активной деятельности человека предвосхищал еще Чехов. Вспомним его предупреждение: «Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножить то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал»³.

Победный лик человека-Прометея именно как создателя по-новому заявил о себе в послереволюционные 30-ые годы, когда началась бурная преобразовательная деятельность человека, осознавшего себя, как тогда писали, «хозяином жизни». И на Урал, и в Сибирь, в пустыни и степи ринулись за молодыми энтузиастами писатели, чтобы запечатлеть подвиг пересоздания и покорения природы. Горький писал тогда: «Есть поэзия слияния с природой, погружения в ее краски и линии, - это поэзия пассивного подчинения данному зрением и умозрением... Но есть поэзия преодоления сил природы силою воли человека, поэзия обогащения жизни разумом и воображением. Она величественна и трагична, она возбуждает волю к деянию, это подвиг борцов против мертвой, окаменевшей действительности для создателей новых форм социальной жизни, новых идей»⁴. Это был призыв к борьбе за природу для человека, верный и необходимый в ту эпоху преобразования самой жизни и торжества освобожденной от оков поработанной энергии человека, чреватой, однако, издержками бездумного и беспощадного разрушения естетственной основы человеческого существования.

Вначале это нарушение равновесия было незаметно, вернее, оно оправдывалось величием деяний революционного человека, а позже властным императивом НТР и несколько pompезным и декларативным наречением человека хозяином земли, поворачивающим вспять реки и ускоряющим движение плане-

ты. Этот процесс преобразований соответствовал лакировочному духу самой литературы периода 40-50-ых годов, когда гигантомания и псевдомасштабность любой ценой возводили на искусственные котурны образ эдакого супергероя – покорителя природы. Отголоски декларативной помпезности слышались, например, в жизнеутверждающем пафосе книги Межелайтиса «Человек», герой которой несмотря на издержки традиции, исполнен подлинного прометеизма:

Но встает человек. Расправляет он плечи
Он свинцовую твердь подпирает руками...
Оглушенный громами, стоит: небо держит.
Небо вылило на голову океаны
И обрушило глыбы со всех побережий
На усталые руки, на слабые руки.
Но стоит он, собравши последние силы,
Держит небо и терпит танталовы муки.

Поэт Кузнецов очень точно определил все более заметные несоответствия и несоразмерность между истинными возможностями человека и природы, угрожающие не природе, а самому человеку:

Опасно стать с горами равным,
Имея душу не горы...

Начавшееся еще в 30-ые годы покорение природы все больше приобретало характер единоборства и непримиримой борьбы, в которой победитель-человек мог легко превратиться в побежденного. Это очень скоро понял Л.Леонов, одним из первых вступивший в заинтересованный диалог с природой, как естественной основой формирования гуманной личности. Для Пришвина, а вслед за ним и Паустовского путь к смыслу человеческого существования лежал преимущественно через фило-

софию природы. Это со свойственной ему пронизательностью заметил Горький, когда писал Пришвину: «Да, на мой взгляд, и не о природе пишете Вы, а о большем, чем она, - о Земле, великой Матери нашей... Обычно люди говорят Земле: «Мы – твои». Вы говорите ей: «Ты – моя!»⁵ Точно уловив суть натурфилософии Пришвина, Горький, однако, кажется не прав, подчеркивая императивность в отношениях Пришвина к природе. Для этого писателя природа и человек два одинаково активных начала, а вместе – единый поток живого, и основной, важный для него стимул человеческого поведения – познание в общении с природой самого себя, воспитание человека в контакте с природой. Цель писателя для него «искать и открывать прекрасные стороны души человеческой»⁶, постигать поэтический смысл человеческого бытия.

Примечательно, что подобная пришвинской философия природы была характерна и для армянского прозаика Акселя Бакунца. Духовное родство их подкреплялось тесными дружескими отношениями. Словно подтверждая горьковскую идею о том, что «если человеку суждено жить в любви и согласии с самим собой, со своей природой... этого счастья он может достичь, лишь следуя Вашей (Пришвина, - Е.А.) тропой»⁷, Бакунц в своем творчестве стремился к воплощению гармонического союза человека и земли («мы для земли, земля – для нас»), как источнику духовного здоровья, где человеку принадлежит роль творческого созидательного начала.

В наши дни очевидна продуктивность этих уроков воспитания природой и прежде всего принципиально значимого – «о земле – Великой Матери нашей». Собственно, так называемая «деревенская» проза и выросла на этом расширительном понимании природы, как источника нравственного здоровья, своего рода естественного камертона общественного бытия человека. Однако, «деревенщики» не только забили тревогу о размыве основ жизни, утрате народом целительных истоков нравственного здоровья, они первыми поняли необходимость нового

взгляда на природу. И дело было не столько в том, чтобы в противостоянии Орфей-Прометей победил бы, наконец, Орфей. Времена чистого любования природой в духе классической литературы может быть действительно прошли, хотя по-прежнему современно утверждение Достоевского о том, что красота спасет мир. Главным качественным сдвигом в рассматриваемом взаимодействии человек-природа надо считать паритетность диалога и, пожалуй, более глубинное постижение опасности, угрожающей земле, как общему дому человечества. Отсюда повышение чувства ответственности человека за сохранность и благоденствие земного дома «перед гибнущим миром, включая его самого».

Да, ответственность за все живое ложится на человека. В этом смысле символически значим последний диалог Толгоная и Поля (в повести Ч.Айтматова «Материнское поле»), матери-земли, которая «отдала людям свои плоды и теперь лежала, как женщина после родов», и матери женщины, вырастившей своих сыновей. «Земля – мать-кормилица,- обращается к ней Толгонай,- ты держишь всех на своей груди, ты кормишь людей во всех уголках света, скажи ты, родная земля,скажи людям о том,что нужно уничтожить войны, перестать калечить человеческие судьбы и ее плодотворящее лоно. Но в ответ раздается: «Нет, Толгонай, ты скажи, ты – Человек. Ты выше всех. Ты мудрее всех. Ты – Человек! Ты – скажи!»

Примечательно, что у «деревенщиков», будь то Белов или Астафьев, Распутин, Матевосян или Иоселиани вырабатывался единый принцип осмысления природы, ее одушевления как философски понятого вчувствования в нее (природу) живой души, страдающей так же, как человек и могущей стать, как человек же, враждебной и опасной. Такое миропонимание и мирочувствование, когда все на земле воспринимается и осмысляется в едином потоке жизни дает возможность обнаружить онтологический смысл самых обычных проблем, поднимая их до бытийного уровня. Об этом очень точно пишет Г.Белая: «Проблема

матери-земли обнаружила свой онтологический смысл, ибо разрыв человека и природы не сводится к вопросу о защите окружающей среды: он есть вопросов, центр, суть; отношения человека и природы есть прежде всего вопрос об утраченной органической почве развития всех форм человеческой жизни. Он все острее осознается сегодня как коренной вопрос современной жизни и, следовательно, литературы»⁸. Этот выход к бытию, к космосу жизни объединяет указанных писателей, как сближает их и нравственно-этическая суть философии природы.

Вместе с тем следует отметить и неодинаковый подход, вернее, заостренность внимания художников на разных сторонах проблемы в зависимости от художественных пристрастий и характера их отношений к действительности. Так у Матевосяна, Астафьева, Распутина, сосредоточивших свое внимание на сложности решений, корректировке взаимодействия человека и природы, на размыве их связи, таящем угрозу всему живому,- у этих писателей бытийная сторона проблемы предстает более жесткой, драматичной интерпретации и тональности. Природа у них поэтический символ и «малой родины», и трудового союза человека с землей. Но она же и бытие, полное тревожных предощущений, противоречивых, как у человека, страстей, опасности отчуждения. У Друцэ же и Гончара, как писателей лирического и даже лирико-романтического склада, акцент делается на поэтичном восприятии природы, как целительной, оздоравливающей силы, прекрасного мира нравственно-активной среды жизни, содержащей в себе символически многозначный образ гармонической целесообразности и красоты.

Грант Матевосян в армянской литературе является ярким представителем онтологического направления современной прозы. Вне философии природы или натурфилософского взгляда на жизнь невозможно понять всю глубину его художественных новаций, ибо будь то концепция личности писателя с обостренным нравственным чувством ответственности за все живое или философски-этическая программа переустройства жизни в

целом, - в основе неизбежно угадывается точка отсчета, связанная с природой, необходимостью спасения ее гибнущего мира, просматривается и национальная трагедия, о которой стоит сказать особо.

В армянской литературе, как и в русской и других национальных литературах, существует, разумеется, своя натурфилософская традиция. У истоков армянской, если не уходить слишком далеко вглубь веков, стоит Хачатур Абовян. Уже в его «Ранах Армении» природа не фон, не красивая заставка, а активно действующая сила, живой свидетель и участник народной жизни, бедствий и борьбы за свободу родины. Опираясь на фольклорную поэтику, писатель отходит от принятого в средневековой литературе статичного изображения, одушевляет природу не просто как символ родины, но и как близкого человека, друга томящегося в неволе, как и он сам. Образ родной природы проходит через весь роман-эпос, часто воплощаясь в поэтическую формулу «гор и ущелий», страдающих, как и человек, от бед и невзгод. Кажется, это образ самой армянской земли, которая и плачет, и негодует, и сострадает, и тревожится, и кидается на врага, и ликует. «Небо, земля, горы и ущелья, - пишет Абовян, - заткнули уши, закрыли глаза, плакали, горевали, били себя в грудь, по голове, раздирали, расцарапали себе лицо». Они же, как и в произведениях фольклора, помогают своим сыновьям, как должна помочь героям в их ратном подвиге родная земля, когда они сражаются за освобождение своих «гор и ущелий».

Пересоздает эту традицию, обогащая ее на новой, реалистической основе, Ов.Туманян как подлинно народный художник. Его национальный образ мира вбирает в свое лоно живую текучесть человека и природы в их единстве. В поэмах «Сако Лорийский» и «Ануш» многое идет от фольклорной антропоморфизации природы, одушевления мира живой жизни, неотъемлемой частью которой являются его герои. Однако функции природы у Туманяна углубляются, передавая и внутреннее состояние человека. Описание природы создает определенный психо-

логический настрой, как бы предвосхищающий драматические события, и обостряя понимание душевного состояния личности. Так в поэме «Сако Лорийский» сумасшествие героя становится понятным из предшествующего описания природы и, более того, как бы предопределяется таящим угрозой «состоянием души» самой природы:

И вот порождение ночи глухой
То порознь, то скопом – одна за другой,
Косматые тени ползут неспеша,
Пока у Сако холодеет душа,-
Соскальзывают за спиной со стены,-
Оскалены зубы и лица черны.

(Перевод А. Тарковского)

То же в поэме «Ануш», где образы природы, в основу которых легли народные представления, выполняют многообразные функции в системе эпических, лирических и драматических связей образного строя поэмы. В так называемой «охотничьей» прозе Туманяна более четко выявляется новый подход большого художника к осмыслению природы. В рассказе «Олень» прямо ставится вопрос о единстве мира природы, где нет принципиальной разницы между «братьями нашими меньшими» и человеком: «И говорю я: Господи, велика милость твоя, какая же разница между нами и той ланью?... Никакой. Сердце у всех одинаковое и одинаково больно всем». Вернее, разница, по Туманяну, заключается в том, что человек должен стать человеческим: «Друг мой! Во имя добра и любви // Зверя не трогай, небес не гневи!» Первая проверка его гуманности – в мире природы: кто знает, какой еще непоправимой бедой и непредвиденной жестокостью могут отлиться человеку «слезы лани». В знаменитом четверостишии Туманяна всегда так возвышаемый им человек оказывается лишь в начале пути к человечности: «Стал много совершенней белый свет // Стал лишь убийцей бывший лю-

доед. Он полузверь, ему до человека // Еще не меньше миллиона лет».

Плач лани, окровавленное крыло птицы («Мне снится, как с трудом взлетает птица // И окровавлено ее крыло») ложатся на человека тяжким бременем утраты частички человечности, огрубления души. Прекрасная жизнь начинает казаться безобразной, тщетной. Еще более отчетливо Туманян проводит мысль о единстве всего живого и ответственности за все человека в рассказе «Волк», где опасный и традиционно вредный зверь предстает, ломая стереотипы, столь же достойным участя живым существом, имеющим право на место под солнцем.

Исаакяну, как писателю-романтику, ближе туманяновские традиции, связанные с онтологичностью его отношений с миром, скажем, в таких легендах, поэмах, стихах, как «Парвана», «В беспредельность», четверостишья. Символика природных реалий у Исаакяна, играя свою определенную, а иногда решающую роль в формировании лирического или драматического настроения или романтического флера в стихотворении, часто восходит к обобщениям космического порядка – о быстротечности жизни и ничтожности в ней человека, о связи человека и вселенной:

Всей беспредельной тяжестью пространства
Вселенная в космической глуши
По странному закону постоянства
Висит на волоске моей души.

(Перевод М. Дудина)

Но из какой точки бытия, ее микро- или макрокосмоса не велся бы отсчет, они сближаются, как сближаются позиции реалиста Туманяна и романтика Исаакяна в эпицентре диалога Человека и Природы, предлагая его философски осмысленное и гуманное ведение во имя жизни на земле.

Таким образом, армянская классическая художественная традиция, еще не ведая о грядущих тяжелых последствиях кон-

фронтации в этом диалоге, фактически предупреждала о ее опасности для человеческой души и мира жизни, по-своему преподавала уроки натурфилософии, из которых главный – близкое Пришвину, Бакунцу понимание природы по себе и себя по природе, восприятие мира живой жизни в его целостности. Эти заветы для современной литературы оказались особенно важны, ибо «плач лани» и «окровавленное крыло птицы» вдруг за несколько последних десятилетий отозвались не только душевной болью, но и угрозой человечности и человеку. Стало проблематичным дальнейшее существование людей на земле. Поэтому в армянской литературе, в которой всегда был особенно силен «набат истории», все слышнее стали интонации, возвещающие о разладе в естественном жизнеустройстве человека.

Национальная натурфилософская традиция была воспринята Матевосяном достаточно добросовестно и вместе с тем новаторски, ибо существенные коррективы диктовались как самой жизнью, так и собственным миропониманием и художественным опытом. В его знаменитой «Буйволице», а также в других рассказах и повестях мы можем найти и туманяновское одушевление природы, и «плач лани», и идею равенства, но и нечто большее. Это большее – переход от призыва к милосердию к возможности трагического пересечения казалось бы параллельно существующих рядов – природного и человеческого, и отсюда следовал победный императив в самоутверждении природной жизни, в избывании природой самой сути своего существования, мудрого и простого, как сама жизнь.

Но естественное течение жизни исполнено драматизма потому, что диалог человека и природы все дальше отклоняется от гармонии. И отношение к разладившемуся диалогу у Матевосяна однозначно отрицательное, ибо оно противоестественно и безнравственно. «Невосприимчивость к природному, - верно раскрывал В.Камянов особенности нравственного критерия армянского писателя, - для Матевосяна...признак отпадения личности от живого мира. Обнаружив этот признак, он ищет при-

чины и находит... атрофию исторической памяти, притупленность социального чувства»⁹. В целом, по Матевосяну, невосприимчивость или прямая враждебность природе означают дегуманизацию личности, лишение ее истинной духовности.

Таковы далеко идущие выводы, которые органично вытекают из протвостояния двух миров – естественного, природного, подлинно человеческого и мира людей, чувствующих себя на земле или легковесными туристами, равнодушными к целительной красоте и гармоничной целесообразности матери-природы, или прямо ее врагами, а потому существами бездуховными и безнравственными. Ведь, как утверждал Белинский, «симпатия к природе есть первый момент духа, начинающего развиваться». Эти два мира у Матевосяна казалось бы не соприкасаются, движутся параллельно, чуждые друг другу, но опасность заложена уже в самой душевной глухоте людей, чей следующий шаг ведет к конфронтации и агрессивности. И здесь интересно обращение и к современной инонациональной художественной традиции.

Напомним, что в «Плахе» Айтматова также вначале жизнь волков и людей идет параллельно, не соприкасаясь, хотя в самом зачине романа злостное истребление сайгаков в азиатской саване – это уже сигнал бедствия, тревожный симптом надвигающейся катастрофы. Нравственность и природосообразность естественной жизни вступает во все большее несоответствие, протвояние с жизнью изображенных Айтматовым героев, гибельное и для животных, и для человека. Чем ближе к развязке, тем явственнее писатель дает понять, что столкновение неизбежно. И когда наступает момент трагедии, и волчица Акбара лишается своих детенышей, а от руки Бостона погибает его сын, по существу разрушается весь мир этих людей, раскалывается на части их вселенная. И может ли быть человечеству спасение, если никто не протягивает руки помощи Авдиям на их мученическом пути к правде? Ведь распятый Авдий перед смертным часом призывает на помощь не человека (человек оказывается

хуже зверя), а пощадившую его ранее синеглазую волчицу Акбару: «Услышь меня, прекрасная волчица!»

У Айтматова природа мстит человеку. Еще больше усложняет проблему Астафьев. Его Гера Герц («Царь-рыба») вроде бы понимает язык природы, но это язык разума, логики, а не чувств. Он ставит свою гордыню, свой эгоизм выше человечности. И природа, к которой безжалостен человек, сама становится столь же безжалостной. Жестокость к живому миру оборачивается оскудением гуманности в человеке. «Оттого и страшусь, - пишет Астафьев, - когда люди распоясываются в стрельбе, пусть даже по зверю, по птице, и мимоходом, играючи проливают кровь. Не ведают они, что перестав бояться крови, не почитая ее горячую, живую, сами для себя незаметно переступают ту роковую черту, за которой кончается человек, и из дальних, наполненных пещерной жутью времен, выставляется и глядит, не моргая, низколобое, клыкастое мурло первобытного дикаря».

Как здесь не вспомнить приведенную выше инвективу человеку в четверостишиях Туманяна. Только армянский классик говорил о том, что человек «недопроизошел», где-то задержался в своем развитии, а русский современный писатель сетует на опасность возвращения к пещерному образу мышления, к духовному одичанию.

Существенная разница в подходе к тем же проблемам художника нового времени вырисовывается достаточно четко. Природа у Астафьева, как и у Айтматова, и жертва, и палач одновременно. Астафьев особенно резко, как и Айтматов в «Плахе», высвечивает враждебное человеку начало природы. Сталкивая в единоборстве человека и рыбу, трагическое противостояние Игнатъича и осетра, подробно и обстоятельно живописуя его предсмертный диалог с рыбой, будто нарочно сведенные воедино их судьбы (ни человек, ни рыба не могут освободиться друг от друга, как в «Старике и море» Хемингуэя), Астафьев не только дает понять, что в этой смертоносной схватке победа может не быть на стороне алчного, растерявшегося человека, но

и то, что человек и зверь повязаны одной судьбой, и выход лишь в высшей гуманности человека.

Грех человека, обидевшего природу, обреченная беззащитность сохатого, стон раздираемой тайги, трагическая символика «черного пера» убитой птицы (вспомним слезы раненой в лесу лани, окровавленное крыло птицы у Туманяна), по Астафьеву не только тяжким бременем ложатся на человека, но как бы откладываются в запоминающем коде самой природы. И нет ничего мистического в том, что мы читаем: «Сажую летело над поселком Чуш черное перо... застыл белый свет, рябя обгорелым порошком и мертвым прахом на лице очумелого солнца», ибо никому неизвестно, как отзовутся на ее «лик» необратимые потери, нанесенные человеком. Догадки, увы, не в пользу человека: «Набухла, созрела продолговатая капля и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением».

В своем близком современной и классической традиции ракурсе тему противостояния человека и природного мира разрабатывает грузинский писатель О.Иоселиани. В его рассказах, посвященных охоте на туров, прослеживается мысль о гибельности противостояния для обеих сторон: человека и природы. Охотник Джоба преследует тура, они равны в своем стремлении: тура – уйти от преследования и сделать все для продления и совершенствования своего рода, охотника – честно победить тура. Читатель проникается острым драматизмом единоборства, благодаря уменью писателя проникнуть во «внутренний мир» обоих своих героев. Более того, о туре, его «мыслях и желаниях» мы узнаем больше, чем о человеке, потому что в рассказе «Турвожак» все повествование ведется «от лица» тура Белоголового, а в рассказе «Охотник» все мысли Джобы – о преследуемом им туре. Верный своей нравственной концепции, писатель взывает ко всему природному миру, включая человека: «Не делайте подлости! Но большинство не слышит, чему учат их горы и солнце. Глаза их слепы, а уши глухи к урокам добра».

Как царь-рыба и рыбак Астафьева, охотник и тур повязаны у Иоселиани одной судьбой. Но если русский писатель акцентирует философский аспект единоборства, грузинский делает упор, опираясь на национальную традицию, на мотиве рыцарства человека, его нравственного превосходства. Тур оказывается, однако, благороднее в этом поединке равных. Раненый и загнанный на последний утес, он решается сам броситься в пропасть. Но на лету его настигает пули охотника, не выдержавшего соревнования в благородстве. У человека был шанс потягаться с туром: «У идущего вслед за тобой по твоей тропе,- пишет автор,- есть возможность стать лучше, подняться над самим собой». Но шанс упущен, охотник остается охотником, хотя и лучшим из лучших. И «прекрасные и ужасающие, как грех, капли крови тура на белом снегу», так же, как и «окровавленное крыло птицы» Туманяна, как «летающее черное перо» Астафьева – могут отозваться возмездием природы в будущем. Это все та же угроза нарушения равновесия природной жизни, гуманный призыв к человечности, доброте и нравственности, который неустанно звучит в литературе, становясь все тревожней.

Грант Матевосян редко прибегает к конфронтации, не сталкивает один на один человека и природу. Онтологический смысл природной жизни извлекается им из нравственных абсолютов его художественной концепции. И новаторский, самообытный подход писателя наиболее четко проявляется в понимании неразрывности человека и природного мира, в их трудно постигаемом глубинном единстве, нарушение которого самый тяжкий удар наносит по человеку. Так в повести «Похмелье» герою грозит потеря нравственной ориентации потому, что он оторвался от естественной для него жизни, народного лона, которое включает и природное начало. Потому так насыщены драматизмом его воспоминания о деревенском покосе и так естественно и точно воспринимается аллегория о дереве, оторвавшемся от остального леса. С еще бльшей силой эта идея оторванности, отчуждения воплощается в повести «Хозяин», где

снова чуждость бывших односельчан героя истинно народным интересам, их духовное одичание проявляется и в равнодушном, хищническом отношении к природе, родным лесам.

В мире природы армянский писатель ищет целительные ключи нравственности и подтверждения целесообразности бытия, как современный художник понимая нереальность и наивность рецептов лечения человечества природой. Подход к проблеме у него драматичен, ибо осложнен пониманием расколото-сти мира вокруг человека, а также самой природы. Фермент отчуждения словно бы проник в ее лоно, сигнализируя о нарушении гармонии бытия человека и природы и повышая ответственность человека за восстановление былого единства.

Непонимание языка природы, необходимости партнерства, отпадение от идеи живой связи всего сущего угрожает, по Матевосяну, не только личности, но и самому природному миру. Поэтому и зов его буйволицы (рассказ «Буйволица») воспринимается не просто как естественный знак самоосуществления и праздник самоутверждения в живом прекрасном мире, но как зов-предупреждение, тревожный сигнал о помощи, как Астафьевская «капля».

В «Буйволице» достаточно заметно проводится противопоставление живого и неживого мира: «И снова под землей обнажился камень, потом перед буйволицей встала скала. Из ее темной пасти, не мигая, смотрела слепая безжизненность». Однако по-настоящему враждебен живой природе и прежде всего полному драматизма шествию буйволицы оказывается в рассказе мир праздный, утративший живые связи с природой человек, не менее опасный для нее, нежели нашествие скрежещущей техники – железа и бетона. Техника перегородила дорогу жизни, «от лесистых синих гор до скалистых склонов...выкачала все ароматы и всю свежесть из всех цветочных чашечек, из всех листьев и всех дупел и, втянув в себя всю эту благодать, выдохнула взамен раскаленную горькую гарь. Но ведь это могло плохо

кончится, - писатель употребляет еще сослагательное наклонение, - это должно было плохо кончиться...»

Еще более противоестественны, исходя из концепции Матевосяна, паясничанье перед буйволицей бывшего деревенского парня, ставшего шофером, который на потеху польским туристам пытался сфотографироваться с буйволицей, или своего рода пантеизм из автомобиля «толстого, лысого, доброго кастрата Эдварда Айрапетяна», изображавшего тореадора: «Потом он этим женщинам сообщил, что официально пантеизм у нас не поощряется, но что он убежденный пантеист и поклонение природе считает единственным спасением для этой трагической планеты, впрочем все это были просто слова, потому что и буйволицу, и молнию, и сенокос он любил в той же мере, что и съеденный в полдень сладковатый хашил,- и любил из автомобиля».

Матевосян не прибегает к экстремальной ситуации. Персонажи «Буйволицы» и других его повестей, как мы уже отмечали, не воинствующе враждебны по отношению к природе, и потому предназначается им кара иного рода, чем, к примеру, у Астафьева или Айтматова. Это душевная ущербность или мертвенность, наконец, нравственная неполноценность. Она становится явной благодаря иронической интонации, к которой прибегает Матевосян, характеризуя людей, чуждых природе, глухих к красоте торжествующей несмотря ни на что жизни в ее самом необходимом избывании своего предназначения на земле. Со свойственным ему умением переводить бытовую ситуацию в бытийный ряд, Матевосян придает изображению буйволицы, полной жажды материнства, устремившейся к где-то ожидающему ее буйволу, кроме обычного и особый символический смысл сотворения природой самой себя «в этом враждебном чужом мире».

«Куда все подевалось в этом безжизненном мире, даже воздуха вдруг не стало», - сетует автор. И несмотря на все это и вопреки всему, жизнь торжествует, потому что она не может не

продолжаться; и неостановимый, «вечный» бег буйволицы перерастает в живой символ движущейся жизни. «И кажется, - добавляет верный себе автор, - что буйволица парит над городом, прямо к синим горизонтам летит». Эта мысль мирного избывания природой своего предназначения ясно звучит в рассказе. Вначале «солнце полыхает жаром над облачком, над стадами, над соколом, над горами, над летним выгоном и лесами», а чуть позже к ним присоединяются и дети, и праздные туристы, геологи, пастухи-курды. И для того, чтобы этот солнечный мир оставался миром, нужна мудрая осмысленность, целесообразность жизни, в которой и цветы, и ячменный росток, и жаворонок, и буйволица получили свою долю в земном доме и выполнили свой долг самоосуществления и продолжения рода: «Фиалки в этом краю, - читаем мы дальше, - еще летом были оплодотворены крупницей влаги и крылом шмеля, ирисы давно передали земле свои крепкие семена, и медоносный цветок успел выпить свою долю росы и, заполучив причитающуюся ему частицу тепла, успел замкнуть в твердой коробочке свое потомство – после этого можно было спокойно умереть».

Особое место, исходя из своей философии природы и художественной концепции в целом, Матевосян придает союзу человека с природой. Не случайно как-то в беседе он признавался, что самый родной ему персонаж – это Алхо, ибо именно его самоосуществление, трудяги не поневоле, а по своему истинному предназначению в жизни, - наиболее близко нравственному мироощущению писателя, который ищет и находит в этом сложном мире точки опоры действительно надежные и безыскусственные, связанные с трудом на земле. «Самое мое в моем Цмакуте - пишет Матевосян, - это Алхо. Вернее, те люди, в которых где-то там внутри сидит Алхо. Те, кого можно назвать становой жилой земли, ибо на них жизнь-то и держится»¹⁰. Уже в этом признании заложен ключ к пониманию натурфилософии Матевосяна. Его очеловечивание живого мира природы происходит совершенно естественно, ибо человек для него часть при-

роды, она согрета его сознанием и восприятием: «Памятью, душой и чувством времени наделены и деревья, и животные, и земля, - поистине каждое божье создание имеет свой человеческий язык».

Алхо для Матевосяна – образное воплощение трудовой психологии народа. Поэтому он любимый герой, поэтому писатель предпочитает эту бессловесную тягловую скотину коню четырехлетке, который был куда как красив и рвался «к вспыхивающему огненным искрами табуну», чтобы вольно погарцевать, однако, не принося никакой пользы людям. Деревне Матевосяна нужна трудовая общность, «чтобы этот мир оставался миром», чтобы не распалась нравственная связь людей и их трудовых помощников. И мечта Алхо о зеленой долине, на которой он кружил бы в зеленых травах, как и мечта Младшего дяди и его коня об иной жизни (рассказ «Конь, мой конь») – несбыточная иллюзия о беспечальной идиллии, расслабляющая и вредная с точки зрения народной этики, которую исповедует писатель. Для него по-настоящему прекрасен именно Алхо с его двуличием, безотказной готовностью трудиться, с его грустью и преданностью человеку.

Стремясь объяснить свой подход художника к живому миру природы, свой принцип отождествления, Матевосян пишет: «Я старался не уподоблять животное себе, а самому уподобиться»¹¹. А следующее размышление юного героя повести «Начало» выдает чрезвычайно оригинальный, целостный критерий общности всего живого: «А лошадь стоит и как-то сама по себе, ее имя внутри нее и думает». Подобный подход предполагает такой тип художественного обобщения, когда через открытый читательскому наблюдению «поток сознания» или внутренний монолог идет приобщение к естественной жизни как бы изнутри. Подключение к внутреннему монологу, будь то буйволица или Алхо, происходит у Матевосяна очень органично, с помощью постепенного перехода, скольжения от авторского описания к «размышлению» животного. Так, когда в «Буйволице»

автор пишет, что «мир умолк и потемнел» для его героини, что «кровь согревалась в ней, с тихой болью и теплотой проснулись голени, а позвоночник уже приятными волнами покалывало от шеи до хвоста», то совершенно естественным становится приобщение к тому, что «почувствовала» его героиня, хотя это явно выходит за пределы ощущений животного: «почувствовала, что не хочет идти, что злость тает, злости не остается в ней» и т.д. Здесь мы сталкиваемся с антропоморфизмом совсем иного рода, чем туманяновский: постепенное подключение человеческого начала к миру ощущений животного превращается из обычного приема в расширительную позицию включения в общий мир космической жизни.

В рассказе «Алхо», раскрывая изнутри мир животного, писатель, как мы выше отметили, преследует конкретную нравственную идею союза человека и мира живой природы. Благодаря последовательно проводимому приему «вживания» в Алхо души и человеческих переживаний, в нем как бы персонифицирована трудовая энергия и нравственность человека. Для того, чтобы понять то новое, что внес в современное понимание природы Матевосян, напрашивается сравнение его Алхо с Холстомером Л.Толстого. Великий русский писатель, верный своей эстетической концепции, решал близкие ему художественные задачи обличения своекорыстного мира противоестественных, как он их понимал, собственнических отношений, где самая чудовищная нелепица – физическая и духовная несвобода, несправедливость общего жизнеустройства. Таким образом, диапазон размышлений его Холстомера значительно масштабнее и многообразнее, нежели у его будущего собрата по профессии. Однако заметно и принципиально общее – глубоко осмысленная связь человека и преданного ему «брата меньшого», контрастно означены этические и нравственные параметры трудовой и праздной жизни и судьбы.

У Толстого сближение и одновременно расхождение судеб Хозяина и Холстомера происходит вначале исподволь, по-

том как бы прерывается, чтобы в финале ударить по нервам последним драматическим аккордом, окончательно выявив праздную эгоистичность существования Хозяина и трудовую целесообразность – Холстомера. Даже безжалостная смерть еще раз подтверждает их полярность: «Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю... Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились», - жестко констатирует автор. А после смерти Холстомера все пошло «в дело»: «и шкура, и мясо, и даже маслаки и череп». Когда гусарский офицер был в зените успеха, у него были деньги, блестящая карьера и женщины, между ним и его Холстомером было некое подобие союза, в котором каждому нравилась его роль: хозяину любоваться собой, лошади – любоваться им. Однако это был призрачный союз неравных, и хотя Холстомер, верой и правдой служивший Хозяину и надорвавшийся на этой службе, был выброшен, продан и обречен на медленное умирание, а Хозяин еще долго преуспевал, неравенство этого союза было не в пользу человека.

Если говорить о традиции, Матевосян мог воспринять главное – нравственные ориентиры вышеозначенного союза-противостояния, однако, исходя из своей художественной концепции, из законов своего художественного мира, он еще дальше, чем Толстой отходит от аллегории к изображению естественного течения жизни, восславлению истинного союза человека и природы. И потому, воссоздавая образ Алхо, Матевосян обращается к приемам антропоморфизма гораздо более осторожно, чем его великий русский предшественник, который в центральной части повести прямо переключает повествование на Холстомера (главы «Ночь», №1, 2, 3, 4 и 5) и отдает ему свои самые заветные размышления и недоумения. Армянский писатель, следуя своему принципу «не уподобить, а самому уподобиться», в этом смысле ближе Пришвину, искавшему в природе «прекрасные стороны души человеческой».

В рассказе «Алхо» Гикор, как и Алхо, не понимает этот «безмолвный притихший мир». Гикор думает о том, что в нем все прибавляется неработающих дармоедов, родной сын стесняется отца и своей деревенской жены, дети мучают лошадь, «испоганился мир, испортился и стал сложнее, ничего не понять». И чем больше погружаемся мы в печальный ходмыслей Гикора в неспешном движении рассказа, тем ближе чувствует Гикор свою родственную приверженность трудяге Алхо, потому что оба они плоть от плоти этой трудной деревенской жизни, этой родной до боли земли, которая ждет (но всегда ли может дожидаться?) умелых, возделывающих ее рук.

Где-то в стороне есть другой мир. Для Гикора это мир отпавших от крестьянской работы людей, в который он и сам когда-то рвался от «опротивевших ему деревенских забот». Для Алхо – это оранжевый табун и зеленая долина: «Кружил бы Алхо по зеленому лугу, ложился бы в зеленые травы, вверху бы проплывали белейшие облака, было бы красиво и печально все». Это мир мечты, отравленной праздностью. И потому может быть где-то и вожделенный, но ненужный ни Алхо, ни Гикору: «Он, Гикор, и минуты не мог прожить в этом воображаемом городе». И не случайно в зеленой долине, о которой грезил иногда Алхо, он оказывается совсем другой, белой лошадью, - это не его жизнь, не его предназначенье на земле. Мысль Гикора, венчающая рассказ, именно об этом, об их нерасторжимом единстве, близости его, Гикора, судьбы и жизни Алхо: «Гикор понял, что как этот Алхо прикован к своему грузу, так и он, Гикор, намертво прибит к этим полям, к этим амбарам, будь они свои или чужие, были бы в Цмакуте».

По логике автора, открывающего нам основополагающую идею философии природы, эта мысль об их нерасторжимом союзе и общности крепнет на протяжении всего рассказа. Алхо устал, и Гикор чувствует, что теряет силы, что уже пришла старость: «И как это мы с тобой осилим подъем тот, а лошадь? Ты старая и я старый, а? Как-то мы доберемся с тобой, Алхо?» По

себе он начинает чувствовать боль и печаль Алхо и по Алхо свои собственные печали и радости, - поистине апофеоз трудового союза с природным миром в избранном матевосянском ракурсе. Общение с Алхо, трудный путь в Касах и обратно помогли Гикору глубоко осознать свою чуждость некрестьянскому миру, свой тяжелый и единственно возможный для него страданный путь такой же, как Алхо, «нагруженной лошадки», везущей на плечах главный воз жизни.

Наиболее органично в разработке этой темы типологическое родство Матевосяна с Айтматовым. В повести «Прощай, Гультары», несмотря на жанрово-стилевые различия и особенности художественной индивидуализации киргизского писателя, в основу положен близкий матевосяновскому нравственный критерий, столь же оригинально релизванный в сдвоенном образе героя и его коня, спутника всей жизни. По Гультары ведет отсчет своей судьбы, отмеренной ему жизни Танабай с ее горестями, тревогами, минутами чистой радости. И это особенно впечатляет, потому что писатель рисует нам ретроспективу жизни своего героя, когда он один на один со своим любимым конем перебирает в памяти события прошедшей уже жизни: старый человек и старый конь на темной дороге жизни.

В повести есть и «внутренний монолог» Гультары, и постоянный диалог его хозяина с ним, но не это главное для восприятия их судеб, а символическая наполненность образа Гультары так же, как и образа Алхо у Матевосяна, проявляющаяся, открывающая новые черты и углубляющая старые в характере героя – подлинного труженика земли. И отсвет особого драматизма, и пронзительную лирическую тональность путь Танабая, как и путь вообще человека подобной судьбы, приобретает потому, что рядом вырисовывается, словно повторяя его как в зеркальном изображении жизненной тропой Гультары, честно потрудившегося за свою жизнь коня: «Отбегали мы свое, Гультары. Постарели, кому мы теперь нужны такие?»

Природа у Айтматова, писателя, строящего свой художественный мир на запоминающихся мифологемах, никогда не бывает безымянной. Это и Рогатая Олениха и Рыба-Женщина, и Верблюдица, дающая молоко своему верблюжонку, это и животворящее лоно Материнского поля. В отличие от Матевосяна он выходит к открытой символике и мифотворчеству, «не заставляя» читателя прибегать к домысливанию, а заражая его энергией мифа напрямую.

Подобное понимание союза с природой, которое зиждется на идее трудовой нравственности и, шире, этической программе близко и другому армянскому прозаику Мушегу Галшояну, а также Белову, Тютюннику, Друцэ и многим другим. Рассмотренный в несколько ином ракурсе союз человека с природным миром у этих писателей осознается в общефилософском контексте размышлений о смысле человеческой жизни. Поистине философия природы у них – это философия жизни, ибо ставится и решается (насколько это в возможностях человеческого разума) коренной вопрос бытия, жизни человека с точки зрения вечности космического бытия.

Символически многообразны образы природы у молдавского писателя Друцэ. Его лирико-философские рассуждения и образные доминанты насыщены поэзией и по-своему онтологичны. Герой романа Друцэ «Время нашей доброты» Онакий Карабуш как бы неразделим с животворящим началом природы и в ней черпает силы, когда жизнь уже еле теплится в нем. Остро чувствует он потребность трудиться на земле, пахать, сеять, выращивать урожай, словом, жить как наделенная разумом частичка природы, существо, порожденное ею и поднявшееся над ней. В друцевском пантеизме безграничное доверие к целительности и одухотворенной значимости природного начала. Запоминается финал, в конденсированном виде несущий в себе философски глубокую мысль о неотделимости пахаря от своего поля. Ему не страшно умирать: рядом дышит добротой и многотрудной жизнью пахаря его степь, которая как бы родилась вме-

сте с ним, сопровождала его на протяжении всей жизни и теперь умирала, чтобы снова возродиться после него.

Жизнь продолжалась: «Опускались сумерки, но Карабуш стоял и медленно, метр за метром разглядывал лежащее кругом поле. Он разглядывал его, словно распахивал борозду за бороздой, и было ему горько-прегорько, потому что лежавшее кругом холмистое поле была та самая степь, которую он помнил с детства. Только теперь она постарела на семьдесят лет, угомонилась, сникла, потускнела, и это тоже было в порядке вещей. Она рождалась заново каждый раз, когда рождался в степи человек, гуляла, росла, мечтала вместе с ним, потом помогала ему прокормить, воспитать семью, а на старости она начинала сникать, свертывать свои просторы, словно готовилась вместе с ним покинуть этот мир... Опустилось новое небо над степью, а ему, видать, и в самом деле пора...»

Столь же органично соотносятся в философском прочтении мир человека и мир природы у украинского писателя О.Гончара. Однако этический критерий, выверяющий надежность союза человека и природы, у него заменяется эстетическим. Достаточно вспомнить образ и тему степи в его романах «Тронка», «Таврия», «Твоя заря». В последнем еще более выражено проходит идея гармонии и красоты, изначально заложенные в природе («мир пчелы и цветка, мир гармонии»). Если для Друцэ, Айтматова, Матевосяна приоритетную важность приобретает этическая программа (природа чаёт человеку уроки добра), у Гончара-романтика – эстетическая, уроки красоты и гармонии. Близок тем и другим Г.Тютюнник: «Нельзя мыслить и жить стерто, банально, нечестно, уродливо, - пишет он, - когда земля пахнет прошлогодними травами и молодой мятой, вечностью и мгновением». Здесь в понимании природы объединены этическое и эстетическое начала, сиюминутное и бытийное, как философски означенные мерилы, предопределяющие очень важные, даже решающие параметры в человеческом поведении и жизни.

Воспринимая в природе уроки красоты и добра, черпая нравственное здоровье или, напротив, принимая от нее сигналы тревоги, возвещающие о нарушенном равновесии, сталкиваясь с ее равнодушием или таящейся угрозой человеческой жизни и вселенной, человек обретает в природе веру в осмысленное торжество жизни вообще, независимой от быстротечности жизни отдельного человека. Она повторяется в последующих поколениях, и каждый должен внести свою лепту в ее высшую целесообразность, ведь ничто не может быть напрасно, если жизнь продолжается. Такова философия природы В.Белова, писателя особенно чуткого к ритмам природной жизни. Ключевым для ее понимания может служить размышление Ивана Африкановича, героя «Привычного дела». Заблудившись в лесу и находясь в тяжелом душевном состоянии, он находит в жизни природы смысл всего сущего и своей жизни: «Его как-то поразила простая, никогда не приходившая ему в голову мысль: вот родился для чего-то он, Иван Африканович, а ведь до это-то его тоже не было... И лес был и мох, а его не было, ни разу не было, никогда совсем не было, так не все ли равно, ежели и опять не будет. Да, а другие-то живые-то люди? Гришка, Антошка, вон? Ведь они-то будут, они-то останутся? И озеро, и этот прекрасный лес останутся, и косить опять побегут. Тут-то как? Выходит, жись-то все равно не остановится и пойдет, как раньше, пусть без него, без Ивана Африкановича. Выходит все-таки, что лучше было родиться, чем не родиться. Выходит...»

Примерно та же мысль одушевляет человека потребностью творческого самоосуществления, стремлением достойно жить и умереть у Астафьева в его «Царь-рыбе»: «Должно быть хотелось человеку верить, что там за гробом, во все утешающей тьме, продлится видение родной реки. А может звала, толкала его к реке потребность удостовериться, что за его жизнью? Продлится жизнь, нескончаем будет бег реки, рев порога, и горы, и лес все так же непоколебимо будут стоять, упираясь в небо, сила полнит силу, уверенность в нетленности жизни помогает с

достоинством уйти в иной мир». В этом исполненном философской глубины взгляде на мир, таким образом, есть и очищающая от прагматизма, от непосредственной связи с человеком точка отсчета, достаточно остраненная, ориентированная на незыблемость, вечность мироздания, мудрость природной жизни, согретой сознанием, памятью, душой живущего в ее лоне человека, осознавшего целесообразность своего существования.

Матевосян в «Буйволице» и еще более в «Зеленой долине» представляет целесообразность всего природного мира. Во втором рассказе мы как бы оказываемся внутри, в самом лоне природы, становимся причастными тому, что происходит в ее сокровенных сферах с нового, непривычного для нас ракурса. Наделив свою природу «сознанием, памятью и душой», армянский писатель разворачивает перед нами ее жизнь (как бы вне человека), своего рода микрокосм бытия со своими законами, радостями и горем, покоем и тревогами, борьбой за выживание и самопожертвованием. Оно прекрасно, это дрящущее состояние бытия, в котором все – и куст шиповника, и дуб, и даже молнии и облака обладают способностью «думать», созерцать свое существование, а лошадь, жеребенок и волк (как персонажи драмы, разворачивающейся на «подмостках» зеленой долины) еще и переживать за свое потомство, защищая его как человек ценой жизни.

Матевосян нарочито подробен в описании мельчайших деталей живой жизни - великолепия ослепительно белых лепестков шиповника, впитывающих влагу и солнечное тепло, наливающих соком желудей, порхания бабочек и благоухания цветов. Одушевление скалы, куста, даже молнии сразу переводит описание природы в иной регистр, поднимая его до символического действия, космического таинства, еще недостаточно понятого человеком. Особое проникновение, как бы «вчувствование» в драму жизни зеленой долины – борьбы лошади и волка за жизнь подготавливается в рассказе необычным фоном: это «молния, которая металась еще по небу и раздумывала, сейчас ей взо-

рваться или чуть позже», раскидистый дуб, который «на своем дубьем языке мысленно благодарил скалу» за спасение от удара молнии. Негласные зрители разыгравшейся драмы, они «смотрели во все глаза и внимали тишине». Неживая и живая природа здесь уравниены своей способностью «думать» и осмысленно жить бок о бок под одним солнцем. И потому – и лошадь, и жеребенок, и ручеек, и скала, и шиповник, и солнце, - все вместе удивительно гармонично сохраняют, поддерживают необходимое равновесие природы, которое тем драматичнее оказывается вдруг расколото вторжением «врага» – волка, пытавшегося утащить жеребенка.

Традиционность подхода демонстрирует, например, Йоселиани. В его рассказе «Жеребенок и волк» прекрасный маленький жеребенок становится свидетелем борьбы за его существование матери-лошади против волка, исконного злодея и хищника. У Матевосяна иное. Он перемещает угол зрения с привычного - лошадь-жертва хищника - на объективный, нетрадиционный. Волк у него, нападая, не просто избывает свою агрессивную природу, он защищает свое право на потомство и как бы имеет право на свою правду. Лошадь и волк одинаково нуждаются в продолжении рода: только так в сочетании обеих правд и может под держиваться равновесие в природе. Поэтому «не могла же судьба быть так зла, чтобы вот так вот дать умереть ее жеребеночку» – это «воплъ отчаяния лошади. И такая же словесная конструкция, с подобным же зарядом положительных эмоций адресуется волку: «не могла же судьба быть так зла, чтобы целый день труда пропал даром... дома щенки голодные» и т.д.

«Рыбы не знают своих детей», - эта принципиально значимая мысль автора вынесена в название повести современного литовского писателя Пожеры. Астафьев в рассказе «Ельчик-бельчик» пытался взглянуть на проблему с противоположного ракурса, близкого Матевосяну. И примечательно, что русский писатель избирает «героем» именно рыбьего детеныша, как

наименее симпатичного что ли в контексте своей же природной «одиссеи», далеко отстоящего в жизненной иерархии от человека. Однако «рыбье царство» теряет в этом рассказе черты некоего символа тупой и беспощадной, немой природной силы, угрожающей человеку. «Добрый и веселый» Ельчик-бельчик, «умная и ласковая» Белоглазка предстают в своей незащищенности и трогательной хрупкости: «Природа-мать, смилуйся над ними!» – вызывает писатель, заметим, не к человеку, ибо человек далек от милосердия, а ко всему миру природной жизни, которая во что бы то ни стало должна избежать уничтожения.

Отсюда и приоритетность идеи продолжения рода, которая торжествует даже ценой гибели. Именно такой трепетный оттенок приобретает жизненная драма, описанная Матевосяном. Место битвы лошади и волка вытоптано так, что на прекрасной зеленой долине оказалась черная, как шрам мета, черный круг, как очередной, завершившийся гибелью лошади виток жизни. Слушавший эту историю как сказку ребенок не хочет, чтобы мать-лошадь умерла, но история природной жизни полна жестких поворотов и развязок, далеких от сказки, где рождение, продолжение рода и гибель стоят рядом и протвостоят друг другу так же, как волк и лошадь.

А жизнь продолжается несмотря ни на что. Лошадь-мать умерла, а маленький смешной жеребеночек будет жить и в его памяти будет жить его мать, красная кобыла, самоотверженно отдавшая за него жизнь. Она была уже мертва, но «еще давала молоко своему уже осиротевшему жеребенку, самому красивому из всех ее жеребят, который был весь покрыт звездочками, у которого хвост и грива были черные, кудрявые, одна ножка вся белая и на лбу звездочка и который был немножко глупенький. Но он был глупенький потому, что был маленький». Писатель так подробно и впечатляюще описывает красоту жеребенка, разумеется, не самоцельно. Это сама юная красота природы, торжествующей и продолжающейся жизни, прекрасная уже этим

своим императивом вечного движения и обновления, чудом животворения и самоотречения.

Говоря о природе вне человека, мы знаем, что допускаем некую условность, ибо именно человек, пусть в данном случае сам автор примысливает свое присутствие, освещает этот безмолвный для нас живой мир своим отношением: ведь человек не просто часть природы, без него она лишается всей многозначительности и философской данности. Поэтому в заключение хочется обратиться к рассказу М.Галшояна «Одинокое дерево», своим откровением о союзе-противостоянии человека и природы как бы подводящему определенный предварительный итог нашим наблюдениям о современной натурфилософии, выраженной художественно, о взаимодействии природного и духовного космоса жизни, природе - образе родины и мира.

В армянском литературоведении и особенно в фольклористике не раз выражалась мысль об особом значении для национального сознания образа солнца, как символа светоносной жизни, вечно обновляющегося, животворящего. Недаром самое распространенное пожелание и благословение на армянском связано с образом солнца: «Пусть живет твое солнце! Умереть мне за твое солнце!» Традиция эта шла из глубины веков, беря начало в языческом мироощущении, прослеживаясь значительно позже в «языческих» стихах армянских поэтов начала 20-го века, в поэме Исаакяна «Абу-Ала-Маари» и далее в новейшей литературе.

Жизненная концепция героев Галшояна формируется и на чувстве сопричастности всему живому. И особое место в его философии природы занимает образ солнца, как бы знаменующий торжество жизни, добра и света. В рассказе «Одинокое дерево», полностью посвященном диалогу человека с природой, образ зари, солнца приобретает многозначный смысл высшей целесообразности. Столь же многозначен образ тополя, не просто возвышающийся до символа родины, но воспринимающийся армянским национальным сознанием, как знак «малой родины»,

точно так же, как образ березки – русским. Казалось бы обыкновенное крестьянское дело, необходимость срубить дерево, чтобы укрепить рассохшуюся балку обветшавшего деревенского дома, - оборачивается в рассказе трагедией потери важной жизненной опоры, поздним прозрением героя.

Все исполнено символики в этом рассказе – и туман, и предрассветная тьма, скрывающие обреченное на смерть дерево, красноречиво наводя старика Азро на мысль о таинственной загадочности природной жизни, а особенно солнца, беспощадно высветившего перед ним и чудо красоты тополя, и тяжесть потери. Игра света и тумана в длящиеся томительные часы единоборства старика и дерева, странное ощущение отрешенности Азро, когда и проезжающие мимо машины, и водители кажутся ему чем-то нереальным («Кто это поздоровался с Азро, кто узнал его? Было странно, что в мире у него есть знакомые»), - все это складывается в прекрасную и зловещую одновременно, экзистенциальную картину мира, в котором нет никого, ни людей вокруг, ни вообще земной жизни, кроме рокового противостояния-союза этих двоих – человека и дерева.

Обладающий прекрасным микрорением Галшоян необходимо подробен в своем описании переживаний Азро, поднимающего руку, как он постепенно убеждается, не просто на живую жизнь дерева, а на воплощенную красоту мира, на потерянную родину, жившую в его душе и теперь с каждым взмахом топора все более тускневшую и уходившую из памяти и сознания, причиняя острую боль сердцу. Постепенное умирание роскошного, полного шелестящей живой листвы, просвеченного солнцем до последней прожилочки тополя изображается с драматизмом потери живого существа, родного и близкого, чья гибель – живой укор поднявшим на него руку людям. Поэтому рожденное для гармонии и радости бытия дерево встречает удары топора как предательство, как нелепость и слепоту человека перед миром прекрасного, перед его, Азро чувством родины. И позднее про-

зренье не может спасти дерево: что может быть более уязвимым, беззащитным и хрупким, чем красота жизни?!

Трагизм избранной Галшояном ситуации вечного диалога заключается, как мы уже знаем, в гибельности зла для обеих сторон. Солнце погасло в мире не только для тополя, медленно падающего в ущелье,- «солнце погасло в душе Азро». И когда он вслед за деревом стонет, приговаривая: «бедное дерево, беззащитное дерево, одинокое, несчастное дерево», - это нарастает глухое звучание колокола, который звонит и по нему. Это он, человек, одинокий и несчастный, остался без солнца в душе, без родины и без символа этой родины – роскошной орешины в далекой дали его юности. С гибелью дерева, казалось, гибли все печали и надежды, которые привязывают человека к жизни, помогают любоваться небом и игрой солнечного света, делают человека человеком.

До гибели тополя Азро мысленно считал себя скитальцем, который еще вернется на родину предков, но теперь «не было зова, не было дороги, не было горизонта, не было армянской горной цепи, не было..чудесного дня, Азро потерял свое место в жизни». И, наконец, итоговая мысль удивительной силы и философской глубины, заставляющая нас снова вспомнить знаменитую астафьевскую «каплю»: «Азро отрешился от мира. Мир качался на краю пропасти, как это дерево... Вот-вот оно должно было рухнуть». А дальше естественно напрашивающийся финал уже подведенного итога жизни Азро: «И если закрылся мир, и если вознеслись все чудеса, для чего и зачем жить Азро?»

Диалог заканчивается крахом, гибелью обеих сторон, - и нет альтернативы, нет выхода из глубокого тупика взаимоуничтожения. Этот рассказ, завершающийся на трагической ноте, воспринимается пока как крик о помощи, как притча-предупреждение. И так полон он лирического гимна природе и духовной жизни человека, нерушимо связанного с красотой и гармонией природы, что угадывается в нем и нечто большее, чем предупреждение, - могучая сила самоосуществления, тая-

щаяся в природной жизни, загадочная неисчерпаемость таинства бытия и кощунственность нарушения его осмысленного равновесия.

Это все та же зеленая долина, на которой как на сцене, как по задуманному сценарию, - драма, комедия, фарс сменяют друг друга. Только в жизни все трагичнее, сложнее и прекраснее. И пусть солнце всегда освещает Зеленую долину и все живое, движущееся вперед и еще куда-то в неистребимом порыве к совершенству... И пусть вечен будет союз Человека и Природы!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Э.Гирусов. Система общество – природа. М., 1976, с.145.

²Там же.

³А.П.Чехов. Полн. собр. соч., Т.11, М., 1948, с.204.

⁴А.М.Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, Т.17, М., 1952, с.190.

⁵Там же, Т.24, с.266-267.

⁶М.М.Пришвин, Собр. соч., Т.5, М., 1956, с.195.

⁷А.М.Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, Т.30, М., 1952, с.346.

⁸Г.Белая. Всечеловеческое бытие. «Вопросы литературы», 1981, N3, с.49-50.

⁹«Дружба народов», 1974, N3, с.266.

¹⁰Г.Матевосян. Поэзия языка. «Вопросы литературы», 1980, N12, с.195.

¹¹Там же, с.209.

ЧЕЛОВЕК И МИР

(Стилевое выражение концепции личности)

Несомненна перспективность изучения стилового многообразия литератур. Такого рода исследования ведутся и литературоведами стран славянского региона. Однако пока мало работ сравнительно-типологического характера, вовлекающих в научную орбиту новейшие литературы. В теоретических работах, специально посвященных изучению чешской, словацкой, сербохорватской, польской и болгарской литературам, имеются некоторые сопоставления с русской литературой. Однако, насколько нам известно не было попыток научных наблюдений, касающихся закономерностей развития литературного процесса, близкого к современности, в славянских и национальных новейших литературах. А между тем близость и общность проблем, связанных с бытием человека и мира, перспективность художественных исканий обусловили и близость стиливых тенденций. И обнаружение, вычленение проблем и их стиливых доминант, очевидно, дает возможность проследить определенные закономерности литературного процесса, в данном исследовании ограниченного 60-80-ми годами, его обращенную в будущее динамику неисчерпаемых художественных интерпретаций действительности. В частности, проблема типологии стилей не может быть полноценно изучена вне сравнительного ракурса. В связи с этим рассмотрение различных типов образного обобщения является актуальной задачей нашей теории.

В современном литературоведении много копий было сломано прежде, чем удалось достичь более или менее бесспорного определения самой дефиниции стиля, а также отвергнуть достаточно единодушно понятия «стиль направления» и «национальный стиль». Доныне недостаточно разработана и методология стилового разбора, анализа стиливой типологии и т.д. В частности, пока нет единства позиций относительно типологической дифференциации стиливых течений и тенденций. В сво-

их предыдущих работах¹ нам уже приходилось касаться этой теоретической проблемы с изложением своей точки зрения на нее. Поэтому здесь мы ограничимся признанием плодотворности мысли В.Виноградова о том, что изучение своеобразия образа автора в произведении является «центральной проблемой стилистики и поэтики»² и М.Бахтина («о последней смысловой инстанции» выражения авторского замысла, к способам и формам воплощения которой и восходят стилевые разновидности. Отсюда, от роли степени субъективного фактора в художественном мышлении автора и берут начало различия между объективными и субъективными способами оценки и образности, между реалистическим и романтическим, эпическим и лирическим стилями. Поэтому, на наш взгляд, верно выдвинутое в свое время В.Гусевым и Е.Сидоровым утверждение о соотношении двух тенденций в стиле – «объективной и субъективной». Изучение сложного соотношения «субъективного» и «объективного» и должно лежать в основе стилевой типологии, - утверждает Сидоров³. Разумеется, это самое общее, истоковое понимание формирования стилевой доминанты, связанное с художественным мышлением писателя, особенности которого в свою очередь восходят к мировоззренческим, национально-историческим и прочим значимым факторам.

Признавая определенную условность стилевой дифференциации, ибо в живом литературном процессе постоянно происходит взаимопроникновение стилей, мы тем не менее из этих тенденций выводим соответственно лирико-романтическое и эпическое стилевые направления, причем эпическое понимается здесь не как жанровая принадлежность, а как тип образного освоения жизни. Отталкиваясь от единых эстетических принципов или способов освоения, эмоциональной оценки и организации художественного материала, мы стремимся максимально укрупнить стилевые направления, ибо дробность их (а она наблюдается у ряда ученых) приводит в конце концов к смешению эстетических критериев, абсолютизации групп или типов стилевых

течений и только запутывает проблему. Так. У А.Эльяшевича, верно утверждавшего, что «все стилевые потоки... литературы в конечном счете восходят к объективному и субъективному типам образности»⁴, находим разделение стилей на лирическую, прозаическую или ироническую группы, далее полифоническую или амбивалентную, условную, рациональную, синтетическую и т.п. А.Иезуитов же предлагает подстемы: «собственно реализм, революционный романтизм и реалистически-экспрессивный тип изобразительности»⁵.

Данная дифференциация отличается не только дробностью, но и спорной абсолютизацией и даже как бы противоположением реалистических и романтических признаков. Собственно реализм, очевидно, предполагающий жизнеподобные формы, на наш взгляд, в литературе вообще не встречается в чистом виде, если это, конечно, не фактографическая подделка под настоящее искусство. Реалистически-экспрессивный тип, который, как считает автор. «широко использует принципы обобщенно-символической типизации, персонификации идей и абстрактного историзма, а также эффект отчуждения», -при подобной аргументации легко может быть заменен на романтико-экспрессивный, ибо все указанные признаки столь же логично, если не более, можно отнести к романтическому типу обобщения. Немало уязвимых сторон можно найти и при других стилевых классификациях. Кроме того, большое влияние на стилевую определенность оказывает жанр.

Важно еще раз подчеркнуть, что видение и воссоздание жизни художественно реализуется в многообразных формах и способах изображения, образного воплощения мира. Открытость эстетических систем для многостороннего познания и изображения жизни предполагает широкое использование международного, инонационального художественного опыта. Для того, чтобы осмыслить и обобщить этот опыт, как он отлагается на художественных достижениях той или иной литературы, обогащая ее, необходимо изучение стилевой типологии, постепенно

расширяя ее границы. В нашу задачу входит характеристика тех направлений избранного периода развития прозы в славяноязычных странах, которые типологически близки тенденциям стиливого выражения русской, армянской и некоторых других национальных литератур с их концепцией мира и человека.

Прежде всего отметим сосуществование в славянских литературах различных направлений, в том числе и модернистских. Переход ряда писателей от экспрессионизма, символизма, сюрреализма к реализму способствовал разнообразию форм художественной выразительности в решении кардинально важных проблем, в послевоенные десятилетия связанных с осознанием судеб народных, оказавшихся на краю гибели, с дегуманизацией личности и т. д и т. п. Все это требовало трезвого реалистического подхода, нового мироощущения человека в его многообразных социальных связях. Человек, народ и история сошлись на одной оси координат, кризисная ситуация взывала к объективности и взвешенности оценок, пересмотру старых эталонов нравственности, новому масштабному взгляду на жизнь человека и человечества. Общечеловеческий смысл идеалов стал еще более очевидным, как и необходимость восполнения дефицитов добра и гуманности в обществе, оказавшемся перед угрозой атомной катастрофы и необходимости пересмотра квазиревolutionционных постулатов и важнейших социальных и нравственных критериев. В особенности это относится к периоду 80-ых годов, связанному с необходимостью коренного обновления всех сфер жизни.

Внимание к человеку, его интеллектуальному и нравственному миру закономерно обострялось на определенных переломных этапах литературного развития, как стремление к совершенствованию его функций и задач, как реакция на перекосы чрезмерной политизации и идеологизации искусства, на жесткий партийный диктат. В литературе наряду с поверхностными лакировочными произведениями стали появляться смелые попытки не уходить от самых острых вопросов человеческого бы-

тия, рассматривать человека как часть природной и социальной жизни, во всей противоречивой полноте его отношений с обществом, обнаруживая перспективы развития личности.

Литература, захваченная новыми процессами, одушевленная поворотом к подлинной, а не декларируемой правде, нащупывала новые возможности художественного самовыражения. Соответственно должна была получить новое содержание и концепция мира и человека. Взаимопроникновение микро- и макрокосма человеческого бытия приобретало философский смысл, ибо человек осознал себя частью природы, почувствовав бремя ответственности за существование планеты и сосуществование ее обитателей, за тяжкое наследие прошлого, за то, чтобы сделать обстоятельства жизни более человечными.

Литература шла от увлечения локальной деревенской или иной тематикой к сущностным проблемам человеческого жизнеустройства, от изображения делового, воюющего или бытового человека к постижению многогранной духовной сути личности, осознавшей свое место в народной жизни и истории, от микроанализа отдельных ситуаций к синтетическим обобщениям и главное, - к правде, как она есть.

Одновременно и в непосредственной соотнесенности с обновлением художественного мышления протекали сложные процессы обновления и обогащения средств художественной выразительности. Проникновение в тонкие сферы человеческой психики требовали столь же тонкого и точного художественного инструментария, а именно, психологического анализа. Необходимость усиления достоверности изображения неизбежно вела к сокращению расстояния между позицией героя и автора, автора и читателя, как бы вовлечению читателя в творческий процесс домысливания, к усилению автортета «чужого» слова, часто сближению или даже слиянию «чужого» и авторского голоса, к замене описания изображением. Динамизм взаимодействий мира и человека, перераспределение акцентов в этом единстве, связанное, как мы уже отмечали, с повышением ак-

тивности личности, ростом личностного самосознания, - обусловили переход от центробежного повествования к центростремительному, где личность, герой как выразитель народной жизни, оказывается в эпицентре ее драматичных коллизий, а преломление исторических или иных событий через судьбу отдельного человека становится оптимальной художественной моделью современных способов обобщения и образности.

Художественным знаком времени стал человеческий аспект любых общественно значимых ситуаций, что предполагает не отрыв от социума и абстрагирование от общественных и духовных связей, а напротив, их самое внимательное исследование. Разнообразие жанрово-стилевых исканий особенно характерно для 70-80-ых годов, когда получает распространение метафоричность художественного мышления, опора на миф, мифологему, обращение к притче, параболе, словом, к условным формам, дающим возможность усиления концентрированности и масштабности художественной мысли, ее философизации, расширения диапазона ее трансполирования и умножения ассоциативных связей.

Таким образом, потребность художественного сознания в свежих формах образности, в интеллектуально насыщенных стиливых и жанровых образованиях вызвала к жизни и на новом уровне реализовала художественный опыт, спрессованный в памяти народа, задействовав новый поступательный импульс художественной энергии поистине неисчерпаемой концентрации. Столь многостороннее и систематическое обращение к условным формам в современном литературном процессе, к повышению роли художественного контекста явилось знаменем времени, разумеется, не как дань моде или эстетские экзерсисы, а как художественная возможность образного воплощения самых сложных жизненных процессов, жажда синтеза и обобщения, той степени символической насыщенности, которая соответствует интеллектуальной и эмоциональной высоте современного человеческого сознания. Обращение к разнорациональным

стилевым моделям важно не только с точки зрения обнаружения общностей и своеобразия художественных решений в разных литературах. Оно проясняет эстетические ориентиры, способствует осмыслению художественной динамики литературного процесса во всем его многообразии.

Что объединяет эти очень разные по многим параметрам славянские литературы? Антифашистский пафос, патриотическая тематика, пристальный интерес к взаимоотношениям личности и народа, внимание к психологии индивида и направленности его духовной энергии. Словом, это проблемы и постановка художественных задач, близкие русской и другим национальным литературам того же региона. Каков он, герой новой действительности? В зависимости от ответа на этот непростой вопрос можно понять и гражданское, и эстетическое кредо художника, особенности его миропонимания и творческой позиции. Как бы отвечая на этот незаданный вопрос в своем эссе «Парадоксы вокруг искусства» Владимир Минач писал: «Неизбежно во всем мире наступит эпоха, которая попытается восстановить разъятого человека, победить разложение... отвоевать условия для возрождения целостного человека»⁶.

А между тем в те же годы в Польше, Чехословакии, Югославии определенное распространение получила эстетика экзистенциализма, наметился отход ряда писателей от реализма, создавались произведения, проникнутые настроениями безнадежности и абсурдности человеческого существования. Появился так называемый антигерой, человек, замкнувшийся в свою скорлупу, пытающийся отгородиться от мира и людей. Такова была дань авангардистским течениям в произведениях М.Новаковского, И.Иредынского, временный приход к принципам «малого реализма» К.Филлиповича, Э.Кабатца, С.Чыча и др.

В тогдашней Чехословакии реакцией на схематизм и догматизм в литературе 50-ых годов явилось увлечение так называемой «модерностью» или «художественным языком совре-

менности», который нередко означал вместе с тем здоровую оппозицию к ангажированной литературе. Однако часто они противопоставляли отвергаемому ими искусству тот же догматизм, и не случайно один из критиков назвал сторонников «модерности» «террором догматического антиреализма». Выступая за воплощение в литературе образа «целостного человека» против изображения «политически детерминированной личности», эти критики отстаивали подчас принципы отлучения человека от истории, абсолют его «этической субстанции». Ошибочны были и идеологизация искусства, и апология абстрагированного от общественных связей индивидуума, подмена их биопсихическими и рассмотрение истории человеческого общества, как цепи случайных и независимых друг от друга объединений людей с возобладанием в их жизни мистических сил и субъективного произвола.

Разумеется, в основе этих противоречивых тенденций лежали взгляды на роль и значение литературы в жизни общества. Обновление старой, как мир теории «чистого искусства» по существу оживляло миф о его внеобщественной ценности. Вместе с тем чрезвычайно важно отметить, что неприятие канонов так называемого социалистического искусства было связано с вульгаризацией, лобовым решением его общественной роли. «Тот факт, что искусство не стоит в стороне от общественного процесса, а принимает в нем активное участие... привел к тому, что искусству начали приписывать общественные задания. Так исчезали и стирались границы между искусством и публицистической пропагандой»⁷.

Те же и близкие им процессы идеологической конфронтации в искусстве происходили и в Болгарии, и в Югославии, и в Польше. Издержки борьбы с догматизмом, поверхностной описательностью, преувеличенным вниманием к гражданской позиции личности в ущерб ее внутреннему миру, однообразием повествовательных форм были связаны с гипертрофированным вниманием к сфере подсознательного, к использованию сюрреа-

листических принципов изображения и других антиреалистических форм, разумеется, имеющих право на равное внимание читателя. Определенное влияние на литературу Югославии послевоенного периода оказала и философия экзистенциализма. Вместе с тем в тот же период все сильнее становятся позиции реалистической литературы. «Сегодня реалисты даже те, кто десять лет назад были вождями модернизма»⁸, - подводил итоги этого процесса классик сербской литературы Иво Андрич. Ту же мысль, но с упором на новое бытие реализма, необходимость его постоянного обогащения, развития высказывал известный сербский писатель Михаил Лалич: «Без реализма нет литературы. Но и реализм становится безжизненным без постоянного обновления и обогащения»⁹. И эта очень важная мысль исходила из самой практики развития литературы: несомненно битву за прозу выиграл реализм.

Как и в довоенной литературе славянского региона, нарекания на соцреализм были связаны не только с несогласием с его принципами и критериями, но с догматическим подходом к его функционированию, схематизмом, нормативным отношением к действительности, скудостью использования изобразительных средств и т.д. и т.п. Если учесть, что теоретикам и практикам реалистического искусства приходилось отстаивать свои позиции и в полемике с ортодоксами от соцреализма, и со сторонниками «реализма без берегов», вульгарного социологизма, натурализма и других течений, претендующих на обновление искусства, можно понять в какой сложной идеологической обстановке протекала в славянских странах борьба за правдивое отражение действительности и воплощение гуманных идеалов.

Пolemика по вопросам литературы, развернувшаяся в 60-ые годы и продолжавшаяся в последующие десятилетия, поставившая в конечном итоге точку на самом существовании метода соцреализма, глубоко коснулась и проблем художественного новаторства. Можно констатировать чрезвычайную сложность поисков художественного воплощения сущностных процессов

действительности, обогащение системы реализма новыми типами образного видения, где условные, романтические способы и приемы изображения становятся полноправными и действенными рядом с традиционно жизнеподобными, исключая лишь формальное экспериментаторство.

Проблемы обогащения эстетического кругозора, художественных систем открывают широкие возможности для типологических наблюдений об идейно-художественных общностях и плодотворности взаимодействия литератур, ибо каждая из них вносит свои живые черты, свою лепту в мировую культуру. Подчеркнем, что верен лишь такой подход к литературному развитию, который, с одной стороны, имеет в виду тенденцию к художественной интеграции, к так называемой «кристаллизации эстетических структур», - с другой, - бережное отношение к национальной специфике каждой литературы. С одной стороны, духовная жизнь человека в целом, общечеловеческий опыт, с другой, - эстетически ценностный мир национальной художественной образности, который не подлежит разъятию или, наоборот, механическому сложению в мировую литературу. Диалектика этого многообразного единства или процесса сводится к возможности, а вернее, необходимости человека быть одновременно членом своего национального и общечеловеческого общества. Справедливо утверждение словацкого критика Винцента Шабика относительно того, что «некоторые проблемы можно сегодня разрешить только интернационально. Например, общечеловеческие вопросы гуманизма как такового можно наиболее действенным образом освоить в литературе, только если удастся выйти за пределы узконациональной перспективы, если писатель сумеет придать специфическим ситуациям характер примера судьбы человека. Проблематика современной литературы перешагивает государственные границы и рамки национальной литературы»¹⁰. В самом деле, проблемы гуманизма, в широком плане включающие и нравственность, и этику, а в целом, как писал Л.Толстой, выражающие «движение к благу от-

дельного человека и человечества»¹¹, можно художественно осмыслить в полной мере и объеме, во-первых, имея в виду широкий диапазон их социальных и общественных связей и, во-вторых, опираясь на художественный опыт самой разной национальной ориентации, ибо художественное сознание каждого народа актуализирует проблему по-своему, исходя из своей эстетической традиции, мировидения, системы образных средств и т.п.

* * *

В разработке проблемы «человек и общество» есть аспект видения, который открывает весь гражданственный потенциал личности, его повернутость навстречу людям, общественному служению или, напротив, уход от мира и людей в свою индивидуалистическую скорлупу, в некую самоизоляцию, самоустрашенность от потока жизни и борьбы. Аспект этот интересен тем, что избранная личность подвергается настолько жесткому испытанию, проблема выбора представляется настолько трудной, что герой должен максимально мобилизовать все свои силы и, находясь среди людей, оказывается как бы наедине с собой. Ставится своего рода нравственный эксперимент, когда личность то и дело оказывается в экстремальной ситуации и должна разрешить ее в зависимости от тех нравственных ресурсов, которыми она обладает, и от тех задач, которые поставила перед ней жизнь. Эти социально-эстетические задачи реализуются в разных стилевых структурах – и в объективном (эпическом), и в субъективном (философско-этическом) повествовании. Неоднозначны и жанровые формы – от повести параболического типа до эпического романа.

Ситуация выбора или испытания, которая стимулирует самовыявление характера, собственно, и раскрывает степень ответственности личности перед обществом, его гражданственную или индивидуалистическую позицию, а также возможность

его «воспитания историей». В.Быков, который часто обращается к пределу человеческих возможностей, пишет о том, что определяя социальную значимость личности, его главным образом интересует «нравственный мир личности, возможности его духа»¹². И он исследует микромир человека, добиваясь поистине максимального самовыражения личности в предельной ситуации, способной или неспособной переступить предел, границы своих видимых и непознанных возможностей.

Таким образом, сущностные проблемы человеческой жизни, противостояние добра и зла, любви и ненависти, жизни и смерти скрещиваются в единоборстве на небольшой «площадке» человеческого сознания, и бытие обычного человека, поднимаясь над конкретикой, приобретает масштаб борьбы общечеловеческих идей. У Быкова притчевость повествования не носит характера демонстративной подчиненности всевластию нравственного императива. И если, скажем, в Сотникове притчевая заданность в какой-то степени обнажена, в «Знаке беды» она просматривается лишь при внимательном изучении. Еще более это относится к прозе Ч.Айтматова, герои которого настолько погружены в плоть жизненных обстоятельств, настолько полнокровны, что о притчевой заданности можно говорить, лишь вскрывая более глубокий, философский пласт повествования и символическую наполненность лежащих в его корневой системе мифологем. В подобного рода прозе писатели обращаются, разумеется, не только к военной теме, ибо сущностные проблемы человеческого бытия таят в себе множество ситуаций, высекающих императив нравственного выбора, провоцирующих самые драматические коллизии социального, а следовательно, и нравственного сознания. Позитивный итог выбора дается в боях, в сложном переплетении личного и общественного, в созревании нравственного потенциала личности, негативный – в постепенном размыве духовных ценностей и в конечном итоге – деградации.

Перч Зейтунцян, представляющий в армянской современной литературе этот тип прозы, обращается к экстремальным ситуациям, черпая их не в военной тематике, а в истории («Аршак II») и примысливаемых событиях, ставящих личность перед не менее жесткими нравственными испытаниями, нежели война. Чувствуя себя чрезвычайно свободно в интеллектуальной стихии повествования, Зейтунцян в отличие от Быкова, Айтматова, использует условные схемы, где и фиксируется суть нравственно-философского эксперимента писателя. В повести «Самый грустный человек» у Зейтунцяна через трагическую судьбу Страуда, человека, обреченного на пожизненное заключение, реализуются идеи жизни и смерти, судьбы и закона, справедливости и насилия, человека и власти. Личность у Зейтунцяна самораскрывается в рамках абстрактной художественной модели. Боб Страуд, приговоренный к одиночеству, преодолевает роковое веление власти и закона и находит путь к людям и общегуманистическим ценностям. Это путь нравственного самоутверждения и возвышения, который открывается ему через любовь ко всему живому, к птицам, как символу свободы, к науке, поставленной им на службу человечеству.

Обращенный к воле и сознанию человека вопрос, может ли он противостоять закону, если тот несправедлив, есть вопрос о сущности человека, и судьбой Страуда армянский писатель отвечает на этот вопрос положительно. Значительность идеи провоцируется у Зейтунцяна, как и следует в параболической прозе, другими моделями жизнеустройства. Страуду предлагается свобода за счет предательства перед самыми святыми человеческими чувствами, герой то и дело подвергается искушению. Однако провоцирование идеи не только не снижает ее гуманной сущности, но, напротив, придает силы и обаяние цели служения людям, по сравнению с которой индивидуалистическая самооценка личности становится эфемерной и ничтожной. Боб Страуд завоевывает себе свободу, становится свободным духом, оставаясь пожизненным заключенным, ибо на чаше весов ока-

зывается его творческий труд на благо людей. Осознанная свобода гораздо реальнее призрачной свободы физического пребывания вне тюремной камеры, но отказа от человеческого достоинства и добротворчества.

Эта мысль в повести образно раскрывается на разных уровнях в действительных диалогах с матерью и любимой женщиной и в воображаемом диалоге Молодого и Пожилого Страуда перед его смертью. Молодой рассказывает Пожилому, то есть подлинному Страуду, как банально сложилась бы его жизнь если бы он не боролся и не страдал: «Я стал жокеем. Однажды я упал с лошади и сломал себе ногу. После этого каждое воскресенье мы ходим на ипподром смотреть скачки. Хоть прошли годы и я уже больше не участвую в скачках, моя жена всегда с умилением и гордостью говорит, что от меня пахнет как от жеребца». Молодой Страуд, Страуд несостоявшийся, недостойный человека судьбы, фактически был бы одним из тех, «кто находясь на свободе, создал себе тюрьму». И напротив, своей тяжелой, страшной, даже уникально трудной судьбой подлинный Страуд доказал единственную и гордую истину: «Человек смертен. Но он никогда не станет рабом, если сам не примет рабство».

Чрезвычайно интересно ставится проблема личности и общества, человеческого выбора в пограничной ситуации у югославского писателя Меша Селимовича в романах «Дервиш и смерть» и «Крепость», где близкая, но и специфическая художественная модель несет в себе и стилевые отличия. Как ни стремятся некоторые югославские критики представить его творчество в рамках сугубо экзистенциальной схемы, эти попытки оказываются несостоятельными, ибо подход Селимовича конкретно-историчен, и нравственное бытие личности у него строго обусловлено ее общественным статусом и социально значимыми обстоятельствами.

Повествовательная канва у Селимовича так же необычная. Это философская медитативная проза, которая несет в себе не-

исчерпаемые возможности для самоуглубления, раскрытия рефлектирующего сознания героя, стремящегося познать самого себя. Если Быков, несмотря на погруженность героев в глубины своего «я» и нравственную ретроспекцию в свое прошлое и к самому себе, выверяет поступки своих героев в динамичном событийном повествовании, причем события, связанные, как правило, с войной, открыто экстремальны, а Зейтунцян, будучи демонстративно условен, событийную канву делает своего рода обрамлением интеллектуального поединка, у Селимовича – иное. Скурпулезное исследование духовного феномена личности, спроецированной на духовную суть всего человечества, в его романах происходит в конкретных ситуациях не универсально экстремальных, а как бы нарочито смоделированных для данного индивида. В результате параболитичность его прозы приобретает характер увлекательного повествования. «Для меня важен, - писал он в «Вопросах литературы», - общественно обусловленный человек, но точно так же для меня важно и то, что в нем происходит, что он переживает, что делает его ареной драматического конфликта с самим собой и с окружающим миром... Я не верю в мистические силы ни внутри человека, ни вне его. Но я верю в сложность и внутреннее многообразие человека»¹³.

Селимовича интересует возможность человека преодолеть пассивную инерцию собственного существования, подняться к энергичному действию, ибо отрешение от мира – это предательство по отношению к себе и к самому миру. Так ставится альтернатива и в романе «Дервиш и смерть». Дервиш Ахмед Нуруддин уже по самому своему жизненному статусу шейха небольшой Текии как бы обречен на рефлексивное, бездеятельное существование, отгороженность от живого мира ее стенами. Но первое же испытание в жизни, встреча с неизвестным беглецом, который пытается спрятаться от преследования в его обители, нарушает призрачное спокойствие этой обители, а желание помочь попавшему в тюрьму брату окончательно приводит героя к

необходимости выбора, полностью меняет его судьбу. Незнакомый беглец так и будет маячить на периферии его сознания, как человек, который знает, чего хочет, как бунтовщик, исповедующий религию свободы. А ситуация, связанная со спасением брата, в которую невольно вовлекается герой, перерастает в испытание всей его внутренней сути. От созерцательного безразличия, заменяющего Ахмеду любовь к ближнему, он постепенно переходит к ненависти, столкнувшись с таким же или похожим безразличием окружающих его власть имущих.

Умело строя свое экспериментальное действие, писатель приводит героя к закономерной гибели. Неподготовленный к борьбе с другими, он не в силах бороться и с самим собой, с той разрушительной силой, которая открывается в человеке, если она не направлена на добро. Бунт, подчиненный не благой идее, а мести, привел Ахмеда к духовной деградации, к предательству единственного друга так же, как раннее равнодушие привело к невмешательству, пассивному наблюдению за несправедливостью, преследованием беглеца в начале романа. И еще один неутешительный итог жизни героя: безразличие к судьбам других людей рано или поздно приводит к тому, что приходится пожинать плоды того же равнодушия, являющегося обратной стороной жестокости по отношению к себе и близким людям. Таковы социальные и нравственные уроки художественного эксперимента, поставленного югославским писателем. Духовная крепость человека уязвима, она неизбежно разрушается, и от самого человека зависит, будет ли он погребен под обломками или, наоборот, вопрынет от духовной спячки, исцеленный заботой о людях, смелостью преодоления своего второго «я». В этом отношении иная, чем у дервиша судьба у Ахмеда Шабо, героя следующего романа Селимовича «Крепость».

Над городом возвышается крепость-тюрьма, как символ власти, насилия, зла мира, где навсегда исчезают люди, вставшие против несправедливого закона. Но происходит чудо, смелый бунтарь Рамиз, проповедующий людям борьбу за спра-

ведливость, вызволен из крепости, и эта сюжетная линия символически подчеркивает открытость, перспективность ситуации героя. Еще более, чем сердар Авдага, олицетворяющий всю безжалостность и неотвратимость власти и сыска, героя романа преследуют, берут в тиски собственные сомнения, противоречивые думы о судьбе человека и своем месте, своем предназначении в мире, где так много несправедливости.

«Кто я, где, на каком шестке мое место, в каком клане? Какой я?» Эти вопросы герой задает себе постоянно, и путь его к осознанию себя полноценным человеком лежит и через понимание протвостояния Добра и Зла, и через постижение своей сути. «Людей я люблю, но что мне с ними делать, не знаю!» В самых разных, провоцирующих героя по законам параболической прозы коллизиях Ахмед Шабо стремится остаться человеком, поступать по совести в мире, где нет совести, сохранить любовь и живую душу в бездуховной действительности. Приведем его рассуждение о совести, чтобы стало понятно, как порой ошущью, постепенно проходит человек свою долю искушений в этом мире: «Укрылась во мне как сиротка (речь идет о совести, - Е.А.) и молчишь как сиротка, ничего не просишь, ни на что не подбиваешь, во всем полагаешься на меня, и пока я о тебе не помню, все хорошо, но как вспомню, готов со стыда сквозь землю провалиться. Почему, не понимаю... Я пока не знаю, что ты такое, тебя нельзя увидеть, пощупать... Ты безрассудна, чужой горький опыт тебе не указ. Опасность ты презираешь, толкаешь на рискованные тропки и считаешь это не подвигом, а долгом». Характерна часто вопрошающая интонация героя, вскрывающая динамический процесс постепенного духовного прозрения.

Образ Ахмеда Шабо, простого учителя, лишившегося по возвращению с войны места работы за смелые речи, отнюдь не возведен автором на котурны героичности. Стилиевой синтез всего романа, включающий иронические обертона, распространяется и на его образную характеристику. Но по мере развития действия герой все больше становится человеком, завоевываю-

щим самоуважение, он не может предать, нарушить слово. И любовь, и человечность как главные, по мысли Селимовича, проводники в жизни («И все же любовь сильнее всего свете», - думает герой в конце романа) помогают Шабо в финале преодолеть страх и протянуть руку ближнему. Это еще не самопожертвование, не героический поступок (его постоянно раздирают сомнения), но осознанный акт человеколюбия. И последняя в романе мысль – о страхе связана уже не с собственной жизнью, а с судьбами тех, кто будет жить после нас. Очень многозначителен в романе символ крепости – и как устрашающего, зловещего «знака беды» (как бы овеществленного образа сердара Авдаги), и как недоступной замкнутости мира самого человека. Поколебленной оказывается и та, и другая, может быть самая трудная крепость внутренней сути человеческого бытия, - таков многообещающий итог прорыва к подлинному гуманизму.

Селимович обращается к образу-символу крепости, болгарский писатель Павел Вежинов – «барьера» (его повесть так и называется ключевым понятием-символом, как и роман югославского писателя), и у обоих речь идет прежде всего о поколебленной гуманности «мира человека», который по праву является предметом особого беспокойства современных художников. Герой «Крепости» – обыкновенный человек, герой «Барьера» – высокий интеллект, композитор, однако, он уступает Ахмеду Шабо по уровню душевной чуткости, по способности выйти за пределы общедозволенного и признанного обществом мерила человечности и всеотзывчивости. Разумеется, масштаб гуманности определяется не уровнем интеллекта. Это особый фермент, который у Селимовича справедливо соотносится с совестью, с душой, т.е. с чем-то не квалифицируемым рационально, с помощью одного разума. И наверное, потому сталкивая своего героя, композитора Антония и «душевнобольную» девушку Доротеею в поединке на великодушие, самопожертвование, доброту, болгарский писатель прибегает к условным формам, элементам фантастики. Он задается нелегкой целью дока-

зять необходимость выхода человека за пределы установленных возможностей, в особенности, когда речь идет о чувствах, эмоциях, щедрости и чуткости души и сердца. Здесь стоит напомнить слова Горького о человеческом порыве в запредельность, как самом главном для него в человеке: «Черт побори все пороки человека вместе с его добродетелями, - не этим он значителен и дорог мне; дорог он своей волей к жизни, своим чудовищным упрямством быть чем-то больше себя самого, вырваться из петель густой сети исторического прошлого, подскочить выше своей головы, выбраться из хитростей разума, который стремясь к якобы полной гармонии, в сущности стремится к созданию спокойной клетки для человека»¹⁴.

Композитор Антоний, как ни парадоксально это для человека, которому подвластен мир музыкальной гармонии, при всем желании помочь больной девушке, встретившейся на его пути, не может оказаться на высоте возложенного на себя долга, ответственности за душевное состояние Доротей и ее жизни. не может возвыситься над рациональной сутью и в общем-то достаточно тривиальной будничностью своей натуры. Он боится. Это все тот же страх, который преодолел Боб Страуд Зейтнцяна, Ахмед Шабо Селимовича, страх в данном случае не слагающийся из внешних (Власть, Закон) причин, а лишь свой, внутренний страх человека, который из-за душевной дряблости, пассивности не может преодолеть барьера установленных регламентаций. Напомним, что Доротей, натура щедрая, поэтичная, болезненно чуткая, стремится за пределы этого скучного барьера и... как ей кажется, и, как условно заостряя ситуацию, показывает нам автор, умеет летать. Их совместный «полет» в повести – это не просто подключение фантастики, а продуманная аллегория, открывающая нам красоту свободного парения духа, а следовательно, и развития личности, если она сумеет преодолеть границы дозволенного, общепринятого и по-горьковски «подскочить выше своей головы». В повести этот «полет» удается, (неважно, был ли это гипноз или чисто условный акт, утверждающий бес-

предельность человеческих возможностей), как нам кажется потому, что в этот момент устанавливается взаимопонимание, вера друг в друга, начинается зарождаться взаимное чувство любви, т. е. выкристаллизовывается нравственная опора человеческой солидарности. И потому безнадежен предполагаемый полет Доротеи в финале, потому так трагично завершается ее судьба, что Антоний отступился от нее, а одиночество бесперспективно, оно подрезает крылья, даже если это крылья любви. Так оживает метафора, заложенная в основу сюжета повести, ее символика, поворачиваясь к нам самыми разными сторонами, открывает нам связь между способностью человека осуществлять мечту или по крайней мере одушевлять ее надеждой на претворение и понимать свое предназначение в жизни – быть человеком, т.е. стать выше своего ординарного существования, подняться над самим собой, вырваться из пут своего эгоистического «я» и только тогда обрести подлинное счастье.

Будучи истинным художником, Вежинов не делит своих героев на черненьких и беленьких, злых и добрых. Его композитор талантлив профессионально и по-своему добр, иначе его не заинтересовала бы судьба такой Девушки, как Доротея, и не казнил бы он, потеряв ее. Но в пограничной ситуации, когда Доротея рискнула поднять голову над обыденностью, он не выдержал испытания, не переступил «барьера» и «погубил Доротею своим ничтожеством». Такова жестокая логика пограничных ситуаций, которые так любит использовать параболическая проза: наступает момент, когда приходится платить подчас самой жизнью, и цена чужой оказывается страшнее и дороже своей. Так открывается единственный путь подлинного героя – взорвать крепость одиночества, отъединенности от людей, переступить опасный барьер. Это путь к миру людей, к общечеловеческой солидарности, во имя которой, во имя торжества гуманности и добра, стоит заплатить и жизнью. То есть, речь идет о нравственности в ее высшем смысле, ибо заложенные в челове-

ке качества, будь он даже щедро одарен природой, еще не гарантия свободного развития личности на благо обществу.

Грузинский писатель Чабуа Амирэджиби в своем романе «Дата Туташхиа», прочерчивая герою путь к добротворчеству, начинает его восхождение с этих именно истоков в стилизованном под библейский миф прологе: «И было человеку дано: Совесть, дабы он сам избличал недостатки свои; Сила, дабы он мог преодолевать их; Ум и Доброта на благо себе и присным своим, ибо только то благо, что идет на пользу ближним...». Но одно дело врожденный дар, другое – умение им управлять. Так с самого начала задается в романе могучий импульс к острому развитию духовной, нравственной ситуации формирования народного героя – защитника справедливости.

Для того, чтобы подняться к высшей человечности, герою нужно научиться управлять своей совестью, этой «бедной сироткой» (вспомним Селимовича), которая вырастает в своего рода кодекс чести, жизненную концепцию защиты униженного человека. В ситуации нравственного выбора, перед которым на протяжении всего романа стоит Дата Туташхиа, постоянно присутствует социальный прицел. И процесс формирования его отношения к людям и миру становится процессом его мужания как личности, сперва просто повернутой к добру, но затем (почувствовав себя сопричастной судьбе народа) активно выступающей против зла мира, творящей добро и справедливость. Амирэджиби, поясняя авторскую позицию в романе, подчеркивал ее общечеловеческую и общефилософскую направленность. «Вмешаться или не вмешаться, - писал он в журнале «Литературная учеба», - это не нравственный эксперимент, который проводят художник и его герой, а реализация ситуации, которую мировая литература решала не раз. Это ситуация трагического раздумья перед разверзшейся бездной, аналогичная гамлетовской: достойно ли смиряться под ударами судьбы, или надо оказать сопротивление и в смертной схватке с целым морем бед покончить с ними»¹⁵. Это по существу то же отсутствие готовых

ответов, как и у Селимовича, придающее большую драматичность проблеме выбора.

Амирэджиби обращается к герою, сознательно выбравшему себе нелегкую судьбу, стезю борца «с целым миром бед», но заслуга писателя заключалась прежде всего в том, чтобы вскрыть сам процесс выкристаллизации нравственной личности. Поэтому в романе идет не просто формирование мироотношения и линии поведения героя, а исследование мотивов и природы поведения человека в экстремальных ситуациях, поведенческой психологии, возведенной в ранг философии поступка, философии подвига. Идет сложный поиск истины. И грузинский писатель использует разные формы психологического письма, чтобы сделать читателя сопричастным сложной внутренней работе человеческого сознания. Как и обычно, в повествовании такого типа, в грузинском романе происходит постоянная выработка, переработка и проверка героем своей линии поведения на разных оппонентах. Однако здесь установка на провоцирование идеи, модели поведения других возведена в своего рода абсолют. На эту нравственную установку работает вся стиливая структура романа, построенного как притча-полилог, где в разных ситуациях сталкиваются разные позиции, характеры, «голоса» персонажей, не корректируемые открыто авторской позицией. Казалось бы ориентированный на слово, роман постоянно выверяет это слово действием, ибо как бы ни был философичен Дата, он человек действия, абраг, и его жизненное кредо реализуется в поступке. И потому противостоящие друг другу Дата и Мушни, как воплощения добра и зла, своей линией поведения непрерывно эволюционируют. Воочию протекает необратимый процесс потери нравственного стержня у Мушни, ибо защита им интересов государства все более обнаруживает свою своекорыстную подоплеку и аморальность. И, напротив, нравственное поведение Даты становится по ходу романа все осознаннее и глубже. К этому поединку идей подключаются ценностные кругозоры и других персонажей, но лишь у Даты поиск истины об-

ретаает полноценное выражение, ибо он ориентирован на народные судьбы, и ничто не может отвратить героя от избранного пути: «На том стою и не могу иначе!»

Таким образом, если в художественных моделях Селимовича показано лишь самое начало, первые шаги сложного процесса духовного самопознания, поисков смысла жизни, нравственной доминанты, Зейтунця, исходя из поставленной художественной задачи, удовлетворяется имманентным процессом духовного роста своего героя, Амирэджиби представляет нам весь страдательный путь (в рамках судьбы героя, разумеется) человека к избыванию своей человечности, своего долга перед людьми, иначе, своего гуманного предназначения на земле. В романе очень много конкретики, привязки к событиям исторического пути нации, но притчевость повествования, открытая установка на реализацию идеи еще более расширяет его рамки, универсализируя опыт данной национальной художественной структуры.

* * *

Национальное своеобразие и одновременно определенная универсальность концепции мира и человека в разных литературах, как мы уже отмечали, открывает широкие возможности для типологических наблюдений относительно того, как художественно многообразна эстетическая мысль, бьющаяся над решением кардинальных вопросов духовного существования человечества. И среди них – проблема истоков, нравственно-этических основ личности, от которых «есть и пошла» человеческая личность, черпая внутренние резервы, опираясь на прошлое, формируя свое отношение к миру жизни. Показательно, что в славянских литературах вслед за 60-ми годами, временем расцвета «деревенской» прозы, открывшей нам материк первозданной нравственности со всей целительной силой прикосновения к самому корню народной жизни, пришло время переосмысления некогда изреченных нравственных абсолютов. Это не

означало ревизии былых этических норм, ибо вся безупречная трудовая жизнь поколений, связанных со старой деревней, взывала к нынешней здоровой основой своей традиции – быть «становой жилой земли». Однако поиски нравственных опор в одном лишь прошлом скоро обнаружили свою недостаточность и, как стало принято говорить, «деревенская проза» «устала», поскольку ее модель человека и мира, оставаясь верной для своего периода, не могла полностью ответить на новые запросы духовного жизнеобеспечения человека.

Примечателен в этом отношении ход рассуждений одного из интереснейших польских писателей Т.Новака: «Верность, сопричастность основам дает человеку возможность познать себя, свои действия и поступки». Но поделившись этой верной мыслью относительно роли истоков для самопознания и формирования поведенческой психологии, народной этики, Новак добавляет: «Человеческая цельность возможна лишь на основе устойчивых общественных связей»¹⁶. Так вот, постоянный размыв этих связей у поколения, для которого Деревня – это сага о былом, поскольку взгляды у него устремлены к иному, городскому жизненному статусу, представляет серьезную угрозу этической стабильности индивидуального современного сознания. Это тревожное состояние личности, утратившей былую точку опоры и не приобретшей новой, образно и точно выразил в свое время В.Шукшин: «Одна нога в лодке, другая – на суше». Польский писатель Ю.Кавалец, как бы продолжая метафору, назвал свой роман о герое, покинувшем деревню – «Переплывешь реку». Эта фраза часто повторяется в романе, прокручиваясь в сознании героя, постоянно напоминая о необратимости совершившегося и отсюда – ответственности человека за свою новую судьбу, строить которую надо на основе полученной в наследство нравственности, но и осмысляя свое бытие на новом берегу жизни.

Трудно стать личностью, будучи внутренне разобщенным, словно судьба «запустила в душу два крюка и тянула их в раз-

ные стороны, и раздирала на две половинки» (Ю.Кавалец). Но это действительно роман о воспитании характера, данного во внутреннем монологе, так что читатель приобщается ко всем нюансам мучительного процесса становления бескомпромиссной личности, настоящего человека. В сложной обстановке нового быта, когда приходилось выстраивать новую линию поведения, социально и психологически перестраиваться, герою Кавальца удастся «не потерять лицо», не ожесточиться, не растерять духвной цельности. Целый ряд испытаний на работе, в отношениях с матерью, с любимой девушкой, с другими рабочими, но главное, в принципиально важной конфронтации с Румяным, носителем морали «хлебоедов» и «похлебочников» - лишь закалил его в убеждении, что надо трудиться и выстоять во имя тех, кому сегодня 20 лет и кому тоже придется «переплывать реку».

И совсем иное художественное решение в его же «Танцующем ястребе» и «Пророке», повестях удивительно сопоставимых в представлении своего рода «одиссеи» героя, для которого уход из деревни означал потерю нравственного стержня, моральное развращение и в конечном итоге деградацию личности. Таков Михаил Топорный, герой «Танцующего ястреба», чья внешняя сфера жизни представляет нам путь удачливого, целеустремленного инженера, поставившего целью получить образование и непременно пробиться вверх, а внутренняя, духовная – постепенную деградацию, вытравление лучших человеческих качеств. Он бросает землю, которая его породила, жену и сына, заводит новую городскую семью. Попав в среду рядящихся под аристократов мещан и неуклонно поднимаясь по служебной лестнице, он становится директором большого производства. А на деле несчастным человеком, потерявшим корни, «танцующим ястребом», чья хищная стать так опасна потерей человечности. Кавалец, не жалея иронических обертонов, живописует духовный кризис героя, эту эволюцию по нисходящей, которая закономерно заканчивается трагедией. То ли несчастный случай, то

ли самоубийство прерывают «танец ястреба» над бездной. Да это и неважно: гибель наступила значительно раньше, когда в погоне за новым жизненным стереотипом были безжалостно обрублены все связи с тем миром, который породил его на свет, выкормил, сделал человеком.

Столь же закономерен этот обратный от человечности процесс в повести Т.Новака «Пророк». Стремление деревенского парня Ендрюся «переплыть» свою реку, сменить кожу, сделаться городским паном цинично и безудержно. Начав готовить себя к новой жизни еще в деревне, где он беззастенчиво воровал, чтобы обеспечить себя хотя бы для начала безбедной городской жизнью, в городе он еще меньше стесняется в средствах, став в конечном итоге неким подобием альфонса при пожилой, но богатой жене, еле держась «на ниточке бабьего лета». И тем контрастнее, тем более щемящи приступы ностальгии по деревне, от которой Ендрюсь давно и напрочь отрекся, его тоска по деревьям и травам, к которым «прижимался щекой, к кустикам черники, которую можно срывать губами прямо из-под листьев».

Типологическая близость сопоставляемых нами художественных систем обусловлена не только и даже не столько сходством исследуемых характеров и ситуаций (хотя это сходство и весьма примечательно, открывая нам закономерные тенденции взаимодействия личности и ее общественного бытия), сколько близостью образно-стилевых решений. Примечательно, что почти повторяя друг друга, Кавалец и Новак делились избранными ими способами художественного обобщения: «Мой ритм является подражанием ритму земли... Я старался придать тональность причитаний и запев, свойственный крестьянской речи и песне»¹⁷, - пишет Кавалец. «Мне хотелось бы, - делится своим замыслом Новак, - чтобы это был крестьянский дневник, крестьянский сказ: сидит кто-нибудь на пороге и рассказывает»¹⁸. Невольно приходит на память размышление о выборе стиля изложения «Ран Армении» Х.Абовяна, который принципиально

ориентировал свое произведение на самый демократичный уровень восприятия: «Начал свою историю в такой форме, будто армянский крестьянин рассказывает своему соседу»¹⁹. Подыскивается стилевой камертон, который наиболее точно и правдиво воспроизведет главное, то, что он хочет выразить, и донесет это главное в наиболее соответствующей ему форме.

Таким образом, обращенность к фольклорным принципам построения характеров, основанным на песенных стилевых доминантах, яркая образность, броская метафоричность, приемы повтора и песенного, обрядового ритма и структуры Новака и ритмическая организованность прозы Кавальца с элементами условного изображения и символики, особенно впечатляющих в образных деталях и подключении иронической стихии повествования у обоих, - все это дает нам интересный материал для наблюдений относительно сходного направления художественных поисков двух польских писателей и продуктивности избранного ими типа повествования, которое получило большое распространение в прозе, придав ей балладно-фольклорный характер. Повести Новака примечательны и своеобразным решением проблемы слова автора и героя. Написанные от первого лица, они вобрали в себя очень тонкую ироническую коррекцию авторского кругозора, не нарушившую естественное самовыражение личности героев. Этого было проще достигнуть в «Пророке», где герой словно бы подсмеивается над самим собой. Этот стилевой ключ особенно заметен в конце повести в сценах с Марийкой и матерью. В его же повести «А как будешь королем...» эффект авторского отстранения достигается с помощью группировки образных деталей, постепенного перехода от праздничной тональности, фламандской сочности красок к трагической патетике и способности героя к критическому самоуглублению.

Достаточно вспомнить рассмотренную нами выше параболическую прозу Селимовича, Вежинова, Зейтунцяна, чтобы по контрасту понять, какую важную роль играет при выборе стилового ключа, типа повествования художественно осмысли-

ваемый духовный феномен, узел проблем, проецируемых на характер и, разумеется, индивидуальность художника со своим ценностным кругозором. Заметим, что стилевые новации в параболической прозе относятся более к структурным элементам произведения, конструируемого как своего рода притча или повесть-поединок с диалогической организацией слова, концентрированным сгущенным психологизмом. В лиро-эпической же прозе фиксируется тяготение к монологичному повествованию, в котором лирическое мирочувствование, «лирическое переживание действительности» сочетается с художественными структурами, где перераспределяются акценты в сфере авторского изображения и изображения героя. Здесь очевидно вторжение героя, личности в сферу авторского функционирования, вытеснение авторского голоса или сращение с ним, сказовость интонации. В результате создается художественная иллюзия живого, непосредственного контакта героя с жизнью и читателем, не размытого или явно откорректированного авторским диктатом, часто грозящим нарушить достоверность образа. Отсюда устойчивый эффект самораскрытия «чужого» сознания, характера, воспринимаемого как бы вне художественной условности построения, оценки со стороны и т.д. Этот художественный феномен лирического и эпического самоосуществления героя, во многом обусловленный внутренним ощущением личности, как бы несущей в себе конфликтное состояние действительности, вобравшей в себя целый мир, как идею, влечет за собой ряд принципиальных изменений художественной структуры произведения и прежде всего усиление интеллектуально эмоциональной выразительности монологического и диалогического слова героя, а также нагрузку на подтекстное наполнение речи. Подчас и в лирической, и в эпической, и в лиро-эпической прозе используются открыто условные формы, связанные с метафоричностью современного художественного мышления, часто восходящие к народно-эпическим моделям.

Однако поистине неисчерпаемые возможности реализма порой оборачиваются скудостью, бедностью выразительных форм, стоит только обратиться к произведениям, если так можно выразиться, ортодоксально жизнеподобного типа. Так в повести югославского прозаика М.Антониевича-Дримколского «Из озера взметнулись молнии» речь идет по сути о сходной сюжетной ситуации, что и у польских писателей, о которых говорилось выше, однако, решенной в уныло-фактографическом плане. Если у Кавальца и Новака мы погружаемся в глубины поведенческой психологии персонажей, в плотную густую вязь взаимодействия характеров, в повести этого югославского писателя все привлекающие внимание автора ситуации в основном декларируются, а внутренние монологи героев носят открыто декларативный, почти лозунговый характер. Вот, к примеру, как рассуждает про себя приехавший в село Ханово строить плотину инженер, будто выступает на диспетчерском совещании: «Собрать людей. Распределить их по участкам, растолковать, где что и сколько делать. Но в начале надо построить бараки для рабочих из дальних сел... А есть ли там специалисты? Обещали прислать хороших каменщиков» или: «Но человек тоже солнце, его разум, мысль – это свет и творчество». Подобных сентенций немало, напоминающих выдержки из газетных статей и подменяющих художественную плоть повествования. В результате сложные проблемы, связанные с затоплением деревни для постройки электростанции и переселением крестьян на другие земли, оказываются лишь описанными, не пропускаются через внутреннее бытие личности с ее переживаниями, болью, памятью о былом, обидами и сомнениями.

Стоит напомнить, как глубоко, с каким драматизмом не описывает, а словно изнутри изображает Распутин, высветив сложные изломы человеческих судеб, уход целого пласта человеческой жизни и острую постановку нравственных проблем в «Прощании с Матерой», как свободно интерпретирует сходный художественный материал и ситуации М.Галшоян в романе

«Горнило», представляя нам самые разные народные восприятия ломки привычных деревенских устоев, чтобы понять, сколь много в литературе зависит от того, как подходит художник к своему творческому замыслу.

Словно идя вслед уже установившейся традиции – раскрыть драматизм ситуации перепутья, прощанья с дорогими могилами (вспомним эпизод переноса кладбища в «Прощании с Матерой», где с поистине трагедийной силой раскрывается драма жизни «старинных старух»), родными стенами дома и горсткой земли, югославский писатель пытается высветить (хотя и снова мимоходом) судьбу одного из «обиженных» наступлением НТР. Но перед нами снова не проникновение в переживания человека, а скольжение по поверхности, иллюстрация к тезису и только.

Здесь нелишне подчеркнуть плодотворность использования психологического анализа, обогатившегося новыми открытиями, верного инструментария реализма с огромными возможностями проникновения в «тайная тайных» образа, в тончайшие извивы сознания, умение прикоснуться к самому процессу зарождения мысли, эмоции. Вне выявления духовной, сокровенной жизни человека в его противоречивых связях с обществом, собственно, и нет литературы. Другое дело, каковы в зависимости от национального и индивидуального своеобразия писателя преимущественно используемые им формы психологического письма.

У психологического реализма второй половины XIX века и, главным образом, у Л.Толстого современной литературой был воспринят принцип художественного изображения личности в сложном многообразии социальных и нравственных детерминированных связей с общественной жизнью, в сопряжении динамики общего и индивидуального, масштабного и «мелочного». Естественно, что новая историческая эпоха в развитии общества предрекает новый тип личностных и общественных взаимоотношений, где активность, действенность личности носит ак-

тивно-преобразующий характер. Современная личность характеризуется раскованностью духовных возможностей, интеллектуального и эмоционального потенциала, все более осознанным стремлением к самопознанию, к осмыслению своего места в потоке жизни. Возросший уровень психологизма в прозе является не данью моде, а художественной необходимостью исследования диалога человека и общества. О необходимости психологизации литературы по-писательски эмоционально размышлял Э.Межелайтис: «Зачем уступаем мы кому-то область психологических глубин и подсознания?.. Мы тоже должны научиться читать едва уловимый шифр человеческой души, и тогда человек станет понятнее нам»²⁰. Событийно-описательный ряд в произведениях прозы исследуемого периода, как правило, резко сократился и за счет него усилилась их «мыслительная емкость». Одновременно все большую роль стала играть субъективно-лирическая стихия и самодвижение характеров. Это особенно относится к произведениям притчевого характера, где наряду с обычным житейским содержанием раскрывается высокий философский смысл приобщенности данного момента человеческого существования к жизненному процессу в целом. Тяготение прозы к притче и мифу и объясняется стремлением художественного сознания создать универсальную модель на основе духовного опыта человечества, обобщенного в этих концентрированных эпических формах.

Важность углубленного изучения личности вместе с тем не означает чрезмерного увлечения психологическим ракурсом. Нелишне привести по этому поводу размышление чешского писателя Яна Отченашека: «Когда в первом варианте «Бриха» (имеется в виду его роман «Гражданин Брих»), - делится он своим опытом, - я хотел ограничиться только психологической проблематикой, то потерпел неудачу. Когда же я понял, что правда будет воплощена в герое только при условии, если решающим фактором в его судьбе станет все то, что его окружает, что воздействует на него и формирует его личность, я нашел

решение. Современная проза не должна допускать ни одного из двух возможных упрощений, не учитывающих принципов комплексного, диалектического восприятия мира, ни той крайности, при которой человек рассматривается как изолированный биологический и психологический феномен, исторгнутый из окружающей жизни, ни крайности, ведущей к пониманию человека только как продукта окружающих обстоятельств, только чисто социологически. Я голосую за комплексное, неупрощенное и точное воспроизведение всех сложных взаимосвязей действительности»²¹.

Некоторые русские критики весьма аргументированно писали в тот период о духовном кризисе личности, который фиксировался в «Печальном детективе» Астафьева, «Пожаре» Распутина, «Плахе» Айтматова. «Последняя, - как об этом писал Е.Сидоров, - своеобразно отражает кризис современного гуманистического сознания, которое не в силах примириться с существующим и в то же время не видит выхода, кроме как в обращении к опорным народным нравственным ценностям. Но ведь и они на наших глазах покидают народ, переставая быть опорой»²². Здесь важны шаги, которые предпринимает литература, ощутившая, - как писал Д.Гранин, - потребность в «очеловечивании бытия». Разумеется, на путях экзистенциального испытания личности у художников не должно быть повторения когда-то найденных решений, обращения к исчерпавшим себя художественным обретениям. Чем сложнее задачи, стоящие перед человечеством, тем сложнее и пути художественных поисков.

В многообразных и противоречивых взаимодействиях личности и общества чрезвычайно сложно выкристаллизовывается идея героя в цепи преемственности поколений, во взаимодействии отцов и детей. Чтобы это понять, достаточно вспомнить Хозяина Матевосяна, отвечающего казалось бы всем параметрам народного героя, и зыбкость его связей с деревенским миром, граничащая с противостоянием. И даже обращение к экстремальным ситуациям не становится исключением, не сни-

мая, тем не менее, актуальности воплощения героической личности, в особенности когда безгеройность нередко возводилась в единственный принцип художественного бытия личности.

В повести Кавальца или, как ее называют некоторые польские критики, поэме в прозе «Серый ореол» утверждается именно такой герой, идущий на казнь во имя блага, счастливой жизни своей родной деревни и своего только родившегося сына. Повесть построена как движущаяся панорама ретроспективных кадров борьбы за вольную жизнь крестьян на своей земле, настойчиво ставя проблему преемственности. Со свойственной ему живописностью и пластикой изображения, мастерским умением пользоваться эффектом стоп-кадра, Кавалец обрисовывает трагичность не только последнего пути на казнь товарища А.В., но и всей ситуации, когда жертвующий жизнью герой и народ, во имя которого он погибает, по существу не понимают друг друга (ситуация, как мы помним, рассмотренная в том же «Хозяине» Матевососяна). Более того, не сразу постигает величие подвига отца для жизни после себя и его родной сын. Он только начинает задумываться: «Что стало бы со мной, если бы у меня вдруг отобрали эту смерть, если бы мне пришлось рассчитывать на собственные силы». И только проследив по документам допроса путь отца на голгофу, понимает, что последний предсмертный крик отца: «Сын!» был вторым рождением отца, рождением во мне».

Великолепные сцены сперва слепого страха крестьян перед помещичьей землей, а затем разгула вольницы, когда в толпе просыпаются дикие инстинкты, еще более усугубляют впечатление о поистине героической стойкости героя, который может сквозь наносное, темное, задавленное в народе рассмотреть, почувствовать сердцем его трагедию, несчастную судьбу и, не колеблясь, пожертвовать своей жизнью во имя будущего. Идея преемственности поколений, устремленности в будущее – одна из ведущих в славянских литературах данного периода вообще. Уже само построение поэмы в прозе, как мысленного диалога

сына с отцом, способствует наиболее полной реализации этой плодотворной идеи. Сын, много лет пользовавшийся льготами за подвиг отца, раскручивает назад ленту его жизни, чтобы понять цену и героического подвига, и «большой и чистой смерти». Он вчитывается в скупые строки допроса и мысленно воссоздает героическую быль прошлого, как наказ на будущее. Этот своего рода новый «репортаж с петлей на шее», благодаря смысловым и ритмическим повторам, нарочитой ретардации действия (почти все вопросы в стенограмме как бы заново проходят через сознание сына), многозначным деталям (одна из них – «серый ореол», как угрюмый символ петли и одновременно ореола святости, - выведена в заголовок), обретает символическую наполненность притчи о герое, добывшем землю и волю своему народу.

Поставив проблему преемственности поколений, Кавалец фиксирует внимание на поколении отцов. Однако еще больший интерес представляет диалог не с прошлым, а с будущим, и в этом отношении славянские литературы столь же многообразны в своих художественных исканиях, дают образцы нового художественного мышления, связанного с образом юного героя. Достаточно сравнить, скажем, роман чешского писателя Зденека Плугаржа «Если покинешь меня», написанный в 1957 году, с прозой 80-ых о проблемах молодых, чтобы понять, как изменился ракурс художественного видения, как справедливо наблюдение относительно открытости структур нравственного мира, активизирующих читательское внимание. У каждой эпохи «свои глаза». Выдержанный в традиционном повествовательном стиле этот роман был посвящен выбору пути трех юных друзей. В нем все основательно и до своей логической развязки прослежена эволюция образов на протяжении всего романного времени. Сама идея проблематичности обретения свободы вне родины («Если покинешь меня, не погибну, сам пропадешь!») настолько хрестоматийно традиционна и бесспорна, что банальный тупик избранного писателем художественного пути предreshен изна-

чально. Он «ломится в открытую дверь», и это чутко отзывается в стиле.

Стиль работает на новое художественное мышление, во-бравшее в себя всю сложную непредсказуемость, противоречивость поведенческой психологии современного человека. Ныне требуется не фетишизация традиционного, но его обогащение, все более глубинное постижение противоречивой сущности человека и его бытия. Отсюда и новые достижения психологизма, возможности ассоциативного мышления, художественного освоения пространственно-временных форм условного повествования, ориентированного и на разнообразные типы образности, в том числе и фольклорной, сконцентрированные в притче, мифе и других жанрово-стилевых образованиях.

Излишне вновь доказывать важность и перспективность сферы условного изображения. Поэтично и точно об этом сказал один из лучших мастеров современной мифологической прозы Ч.Айтматов: «Энергия мифа, - это можно сказать то, что питает современную литературу огромной первозданной поэзией человеческого духа, мужества и надежды... Миф, включенный в реализм и сам ставший реальностью жизнеощущения человека, - свежий ветер, наполняющий паруса времени и литературы, устремляя их к бесконечному горизонту познания истины и красоты»²³. На примере творчества легко понять, что мифологизм и метафоричность его художественного письма не просто углубляют образность и живописность писательской манеры, а проясняют общечеловеческий философский смысл тревожащих писателя жгучих проблем бытия, обогащают эпический дух его творчества.

Большая роль в славянскоязычной прозе принадлежит и стиливому ритмическому контрапункту. Взаимопроникновение разных ритмов, от нервно-обрывистого к лирически-плавному и снова к насыщенному ироническими обертонами очень важно для понимания общей тональности произведения, направленности его лейт-темы. Несколько строк могут передать биение

пульса земли и мудрую взаимосвязанность всего живого, т. е. сыграть роль своего рода философского кода, задающего многозначный импульс всему повествованию. Таков, например, символический код в романе болгарского писателя Йордана Радичкова «Праща», очень напоминающий подобную мифологему из «Буранного полустанка» Айтматова. «Быстрая рыжая лисица, - читаем в «Праще», - перепрыгивает через ленивую собаку, и я напрасно пытаюсь ее удержать. Это код безопасности. Пока быстрая рыжая лисица проносится над континентами, безопасность миру гарантирована, человечество может полеживать в тени... Эх ка бы мог и я полететь, как быстрая рыжая лисица, помчаться в пространство подобно комете, во мгновение ока пронестись над селами и над безднами, озарить хребты гор, разлить по всему небу тревожное зарево!» И хотя за этими словами героя следует возглас разочарования («все вздор!»), ибо он стремится вырваться из прозы замшелого быта во что-то конкретное, однако, для нас важен наступательный ритм, медитативный ритмический камертон произведения, задающий тон всему повествованию и несущий важную смысловую нагрузку устремленности в неизвестное будущее. Это нервный ритм самого времени, его мятежный пульс. Активность, наступательность, конфликтность, которую он несет в себе, как идею преобразования мира, передает и символический смысл названия романа Радичкова «Праща», который реализуется в образе периферийного персонажа, мальчика Атиллы. Он то и дело возникает, чтобы выстрелить из рогатки, разбить очередное стекло,- и свежий ветер движения, перемен, неизвестной, но заманчивой жизни врывается в застойное состояние обжитого юношей Левшонком мира, который материализуется в символическом образе «неженственной женщины в сером», олицетворяющей скуку и бессмысленность жизни. Весь роман насыщен аллегорическими фигурами, метафорами, символами, повествование то и дело переходит из одного регистра в другой, прямо противоположный: от приземленности, заскорузлости деревенского существо-

вания к духовности образа самого героя и его учителя. Герой мечтает стать писателем, и потому символический сверхплан романа не кажется искусственно примысливаемым, он как бы вытекает из метафоричного, образного мышления одаренного подростка.

Еще более условен, фантастичен внутренний мир «Озерного мальчика» из одноименной повести уже известного нам Павла Вежинова. Десятилетний Валентин наделен удивительным воображением, он по существу живет в своем придуманном мире. «Мама, люди – не животные, - говорит он матери. - А кто же они? - спросила мать, - не знаю. Волшебники. Знаешь что? Я буду волшебником». Погружение в воображаемый мир у Валентина не просто ребяческая игра, а своего рода осознанный протест против зла и приземленности окружающей жизни. Стоит вспомнить мальчика из «Белого парохода» Айтматова, для которого мир мечты тоже единственное спасение, мостик в будущее, где не будет места несправедливости. Киргизский писатель, однако, делает избранную ситуацию гораздо глубже и драматичней. В мире его мальчика зло не только осязаемо конкретно, но и наступательно, воплощаясь в деяния Орозкула, добро же в образе Моммуна – созерцательно пассивно. Сказка, миф, вторгаясь в жизнь мальчика, делает ситуацию нестерпимой. Надо выручать Рогатую мать-олениху, всех людей его рода, надо спасти красоту мира, и мальчик, «обратившись в рыбу», уплывает к Белому пароходу своей мечты.

Вежинов строит повествование на менее конкретно значимых реалиях, вернее, избранный им художнический ракурс более однолинеен. Противопоставляются отношения к жизни – будничное, унылое, погруженное в мир вещей и стереотипов у отца Валентина и учительницы, и романтическое, яркое, поэтичное у самого Валентина, исполненного мечты о прекрасном, не приемлющего пошлого благополучия. В результате повесть Вежинова несколько теряет в глубине и объемности проблемы, и указанная однолинейность, пожалуй, привела бы к некоей за-

данности, как бы изначально продуманной схеме, если бы не тонкий лиризм, поэтичная тональность, создающие ощущение хрупкости. Уязвимости мира юного создания, которое так же легко разрушить, как стереть пыльцу с прекрасных крыльев бабочки, лишив ее возможности летать.

Главным образом-символом становится для мальчика герой «Человека-амфибии» Беляева Ихтиандр, манящий его способностью жить в мире волшебного океана, рядом с прекрасной Гутиэре, т.е. в стихии свободы и красоты. Достаточно вспомнить вежиновский «Барьер», чтобы еще раз проследить одну из закономерностей художественного мира этого болгарского писателя, его последовательное привнесение в жизнь человека идеи вольного приобщения к стихии моря и неба, чтобы заметить в духовном облике его героев обращенность в будущее. Вежинов мог бы сказать о себе, как и чешский писатель Мнячко: «Я ищу границы человеческих возможностей». И здесь писателю приходит на помощь еще не познанная во всех своих возможностях стихия условного повествования, условных форм, открывающих поистине неограниченный простор художественному воображению.

В произведениях целого ряда писателей стран славянского региона преобладают условные формы указанного типа, когда активное привлечение элементов фантастического привносит в изображаемый мир, ситуации и характеры незримое ощущение Пространства и Времени, выходящих за рамки локального художественного смысла. Другой тип условного изображения прямо ориентирован на стихию народной жизни и связан с преимущественным обращением к фольклору, к народным формам образности. Миф, песня, сказка, развернутая метафора, как мы уже отмечали, берутся за точку отсчета лирического или лиро-эпического повествования.

У Новака в его повести «А как буду королем, а как буду палачом» эту роль выполняет развернутый обрядовый канон, песенный лад. Это роман-баллада, роман-песня, где вся история

жизни молодого героя, как бы ни была она драматична в своих самых драматичных, жестких ипостасях (а это жизнь в суровое военное время и сразу после войны), поворачивается к читателю прежде всего своей гармоничной певучей стороной, утверждающей несмотря на горести, радость земного бытия, органичную естественность человеческого счастья. Герой, как и любой человек, создан для любви и труда на своей земле. Он, как и первый мужчина, вкусивший яблоко любви, находится как бы на пороге рая: «Рай, зеленый рай. Лестница в тот рай. Петрусь перед нею... Петрусь в рай идет... А из рая, зеленого рая, по лестнице да заре зеленое яблочко катится, катится». На этой ликующей ноте и начинается роман, и постоянно повторяющийся, может быть чуть нарочитый рефрен и как бы обрядовый запев, связанный и с цветущей землей и молодостью, только что зарождающейся любовью героев, постепенно перебивается новым, звучащим тревожно и даже зловеще: «А как буду королем, а как буду палачом», напоминая о двойственности человеческой натуры, о том как легко и опасно перешагнуть границу между добром и злом, запутаться в противоречиях и вместо золотого райского яблока любви вкусить черную ненависть к человеку.

Война жестко и неотвратимо вторгается в судьбы героев и, как дамоклов меч, повисает над ними опасность утраты нравственного компаса, а отсюда и чистоты души, справедливости поступков и высоты этического кругозора. И герой проходит свою голгофу: он уже готов надломиться, ведь он убивал на войне, а убийство так противоестественно человеческой нравственности, его преследует страх возмездия и еще более суд собственной совести. Еще немного и зловещее предсказание сбывается. Но история мужания личности заканчивается благополучно, т.к. боролся Петрусь за правое дело своего народа, и гармония его земного существования восстанавливается. Не произошло самого страшного – отрыва от народных истоков, здоровой народной этики. Таким образом, если у болгарского писателя Вежинова в рассматриваемой нами ситуации юного героя

делался акцент на выходе из локального мира, необходимости отрыва от замшелого быта, представляющего отсталую, кондовую деревню, у Новака идет утверждение вечной продуктивности этих связей. Позиции их при этом не противоречат друг другу, противоречив сам деревенский мир, сложна и двойственна, как мы уже отмечали, сама ситуация выбора, и писатель ставит отточие на преимущественно интересующем его стыке этих многообразных связей.

Роман Новака так насыщен и даже перенасыщен песенными мотивами, многозначными метафорами, поэтическими рефренами, что событийный ряд оказывается не более значимым, нежели стилевой, выраженный через повторяющиеся детали-образы, ритмику, песенную интонацию. Благодаря этому достигается главное: герой, оставаясь индивидуальностью, вместе с тем воспринимается как часть народного лона, породившего его, и самой природы. Образ золотых, красных яблок на зеленом пруду, в черном омуте, в руках героя, рядом с младенцем, в глазах любимой, все повторяясь и множась, вырастает в символ осязаемой красоты и искушений мира, через которые нужно пройти человеку. Пожалуй, невозможно судить об этом произведении по обычным законам прозы даже условной, так много в нем поэзии, музыки, живописи. Его художественная вещественность находится как бы на стыке этих трех видов искусства. Перед нами своеобразное стилевое воплощение рассматриваемой проблемы формирования личности. Слово автора, приближенное к слову героя в субъективном повествовании, словно бы хочет охватить все добрые силы мира, чтобы противостоять злу, жестокости, бесчеловечию. Снова происходит вынесение стиля в ведущий план повествования, который направлен на утверждение гуманной личности и столь же гуманной жизни на земле. По существу через стиль происходит расширение образа героя в его социальных и нравственных связях.

С подобным же явлением мы сталкиваемся в прозе Матевосяна. Однако ситуативный ряд у армянского писателя играет

еще меньшую роль и масштаб образа у него меряется не участием в сюжетной ситуации, а пристальным вглядыванием во внутренний мир, в существо личности, разумеется, не самоцельно, а для того, чтобы через одну судьбу, частицу общественного сознания осмыслить целое человеческого существования, формирующегося социального сознания. Кроме того, если говорить о важности стилевого императива, то у Матевосяна это скольжение сказа от слова героя к слову автора, чем достигается вязкая упругость стилевой субстанции, ее насыщенность движением интеллекта в разных временных и пространственных координатах. Проза Матевосяна, его способ освоения мира, на наш взгляд, находится на стыке разных стилевых направлений, ибо ей как бы изначально присуще тяготение к эпичности и одновременно субъективным формам художественного обобщения и образности.

Известно, что в этой прозе концепция личности прямо и непосредственно направлена на духовное существование человека. У Матевосяна это особенно очевидно благодаря таким стилевым особенностям его прозы, как ориентация на произнесенное слово героя, на самоосуществление личности в размышлении, в общении с природой, в установке на неразрывность природного мира, включающего и человека. Всматриваясь в жизнь вокруг себя и в себе самом, юный герой, Араик (повесть «Начало») стремится извлечь из своих наблюдений и жизненного опыта своих предков понимание того, как жить дальше, трудиться и избывать свое высшее, человеческое предназначение. Время лошади, орешника, деревьев и трав, время его дяди, отмеченное надписью на дубе («Андраник Кар., 1916 г., пас свиной в пасмурную погоду») словно усугубляет ответственность за его, Араика, время. Это «бремя ответственности» было бы непосильным, если бы не здоровые корни народной нравственности, к которым и апеллируют юноша и автор, в конечном итоге не как пассивный наблюдатель, а как человек, возросший на этой этической основе, как вообще человек в «этом печальном и

солнечном мире». Пожалуй, к творчеству Гранта Матевосяна, не менее чем к Распутину подходят слова критика Е.Сидорова, сказанные им в связи с «Прощанием с Матерой» о том, что «вместе с новым, стремительно входящим в жизнь, из нее уходит порой нечто важное, невозполнимое для души крестьянина, для устойчивого кодекса народной этики, без чего может похолодать и в светлом будущем нашем»²⁴.

Матевосян и близкие ему художники подходят к экзистенциальным проблемам, которые, как мы помним, успешно решает параболическая проза, с другого конца – не через условную, заранее сконструированную и запрограммированную модель, а поднимая свой сказ, свое лиро-эпическое повествование до масштаба всечеловеческой притчи, при этом оставаясь верным летописцем своих дней, не втискивая эту летопись в прокрустово ложе схемы. В предисловии к русскому изданию своей книги «Твой род» писатель остроумно намекнул на чуждость его художественному миру подобного схематизма и «планирования»: «Они планируют свое прошлое и будущее, а наше поведение, как чужая лошадь, убегает из-под нас»²⁵.

Благодаря символичной многозначности слова (и героя, и автора) у Матевосяна активизируется сам контекст повествования таким образом, что обычная фраза наполняется сверхзначным смыслом. «Их путь, когда он начался?» - мысленно задает себе вопрос мальчик из рассказа «Тогда, зимой», и вопрос этот воспринимается и как философский вопрос жизненного пути человека, и как совместный путь сына и отца по жизни, деревенский страдальный путь, освященный извечным трудом, но и как конкретное восхождение на снежную гору. Таких примеров можно привести великое множество, раскрывающих роль художественного контекста и сверхзначности детали. Матевосян часто прибегает и к интонационно-ритмическому выделению доминантной мысли. У Новака обычно используется повтор песенного припева или ритмически организованной фразы, связанной с настроением героя. Матевосян выделяет смысловую

значимость ударного слова, позитивного («Кружил бы Алхо по зеленому лугу, ложился бы в зеленые травы...») или негативно-го свойства («...и мне показалось, что...все это время я предавал и снова предавал, и опять предавал наши горы»). Вся проза Матевосяна, как и польского писателя, дает богатый материал для обобщений относительно особой чуткости стиля к исповедуемым авторами лиро-эпической или лирической прозы художественным идеям.

В целом разные стилевые системы обеспечивают максимально объемное и точное художественное самовыражение писателей самых разных направлений, объединенных общностью гуманно-нравственных целей. Известно, что каждая эпоха имеет свой «ценностный центр» в идеологическом кругозоре. Таким центром в литературном процессе 80-ых являлся, на наш взгляд, такой тип взаимодействий человека и мира, где человек воспринимался как мыслящая часть всего природного мира, ответственного за его настоящее и будущее. Правдивость и художественная неоднозначность воссоздания этого ценностного центра и всего многообразия жизненных связей делают оправданной нашу задачу типологического изучения в данном случае региона славянских литератур в их соотношении с армянской и некоторыми другими национальными литературами стран близкого к ним региона. Об этом точно сказала теоретик сравнительного литературоведения И.Неупокоева: «Комплексное изучение большого и многосложного материала... включает в себя и представление о типологических связях, т.е. об общности того типа художественного сознания, которое складывается в этот исторический момент и, выражаясь всякий раз в неповторимой национальной форме и путях развития, являет собой часть общего движения истории культуры»²⁶.

Подобное комплексное изучение вскрывает закономерности процесса интеграции, сближая культуры и литературы, усилия писателей, направленные на гуманизацию мира, на раскрытие духовных сил человека, обращенного к будущему.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Е.Александрян. В поисках героя и стиля. Ереван, 1984.
- ²В.Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, с.154-155.
- ³Е.Сидоров. Время, писатель, стиль. М., 1983, с.298.
- ⁴А.Эльяшевич. Единство целей – многообразие поисков. Л., 1980, с.217.
- ⁵А.Иезуитов. Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л., 1975, с.96.
- ⁶В.Минач. Парадоксы вокруг искусства. Сб. «Литература и время», М., 1977, с.90-91.
- ⁷П.Карваш. Обращение к человеку. «Проблемы мира и социализма», 1965, N1 (Приложение).
- ⁸Иво Андрич. Цит. по: Н.Яковлева. Современный роман Югославии. М., 1980, с.9.
- ⁹М.Лялич. Там же с.7.
- ¹⁰В.Шабик. Аспекты литературной ситуации. Сб. «Литература и время», М., 1977, с.171-172.
- ¹¹Л.Н.Толстой. Полн. собр. соч., Т.30, М., с.63.
- ¹²В.Быков. Великая академия – жизнь. «Вопросы литературы», 1975, N1, с.133, 137.
- ¹³М.Селимович. Писатель и время. «Вопросы литературы», 1965, N12, с.150.
- ¹⁴А.М.Горький. Литературное наследство. Т.70, с.482.
- ¹⁵Ч.Амирэджиби. Просто о сложнейшем. «Литературная учеба», 1982, N4, с.153.
- ¹⁶Т.Новак. А как будешь королем (Предисловие). М., 1980, с.6-7.
- ¹⁷Ю.Кавалец. Избранное (Предисловие). М., 1986, с.8.
- ¹⁸Т.Новак. А как будешь королем (Предисловие). М., 1980, с.8.
- ¹⁹Х.Абовян. Полн. собр. соч., Т.7, Ереван, 1956, с.391 (на арм.яз.).
- ²⁰Э.Межелайтис. Уроки ремесла. «Литературная Россия», N31, с.2.

- ²¹Я.Отченашек. Гражданин Брех (Предисловие). М., 1957, с.8.
- ²²Е.Сидоров. Обсуждаем роман Ч.Айтматова «Плаха». «Вопросы литературы», 1987, №3, с.34-35.
- ²³Ч.Айтматов. В соавторстве с землей и водой. Фрунзе, 1978, с.400.
- ²⁴Е.Сидоров. На пути к синтезу. М., 1978, с.134.
- ²⁵Г.Матевосян. Твой род (Предисловие). М., 1982, с.6.
- ²⁶И.Неупокоева. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей. Сб. «Европейский романтизм», Л., 1973, с.9.

КОМЕДИЯ – ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗЕРКАЛО (ГОГОЛЬ И ПАРОНЯН)

Уже современники Гоголя видели в его творчестве наиболее полное и глубокое выражение национального самознания. «Для нас, - писал Тургенев, - это был более чем только писатель: он раскрыл нам нас самих»¹. Ту же мысль подчеркивал Чернышевский: «...давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России... Он пробудил в нас сознание нас самих»². «Ужасной исповедью современной России»³ назвал творчество Гоголя Герцен.

С небывалой до него социальной чуткостью Гоголь постиг трагическую уродливость современной ему русской жизни, ее несовместимость с нравственной нормой и идеалом, со свойственной ему художественной силой показав «уклонение всего общества от прямой дороги». Веря в будущее своей страны и народа, в «выпрямление» душ униженных, в торжество справедливости и добра, Гоголь трезво оценивал особенности своего времени, требующего «огня негодования» и «беспощадной силы насмешки». Будучи в «русском мире самой гуманной личностью»⁴ (слова Некрасова), сумевшей почувствовать и передать униженное состояние, боль и страдания простого человека, чье достоинство попирается, а высокие порывы души гибнут и опошляются, Гоголь выразил противоречия и трагизм современной ему эпохи в целом, выйдя за рамки чисто русских проблем и стал вровень с лучшими художниками своего времени. «Такие писатели дороги не только своим соотечественникам, - сказал в своей речи на юбилее Гоголя французский литературовед А.И.Мазон, - и не только на них оказывают влияние; они являются также посредниками между ними и другими нациями, создавая между народами братство и дружбу»⁵.

Считая, что «писатель может быть более, чем кто-либо другой разрешителем современных вопросов», автор «Мертвых душ» тем самым не мог не проникнуться духом отрицания, от-

крывая со свойственной ему прозорливой силой противоречия между «мечтой и существенностью», духовными потребностями человеческой личности и невозможностью их осуществления. Однако постоянная четкая ориентация Гоголя на идеал, стремление к полному и объективному изображению жизни накладывали свой неповторимый отпечаток на природу его сатиры. Эту сторону гоголевского мировосприятия выделял Герцен, напоминая, как меняется стиль, художественная палитра писателя, когда от живописания злобной душонки чиновника они обращаются к поэтически прекрасной душе казака или русского крепостного.

Уже современная Гоголю передовая критика, полемизируя с официозной, обвинявшей писателя в «грязном очернительстве», усмотрела в изображаемом мире «жизнь, как она есть», правдивое отображение действительности. Утверждая, что порок у Гоголя изображен не как злодеяние, а как следствие нравственного состояния общества, критика обращала внимание на основное достоинство родоначальника «натуральной школы» – критическое отображение действительности с позиций подлинной гуманности, на реализм художника, умевшего уловить «общие элементы» общества, «двигающие его пружины», творящего свой суд над порочным строем отношений, враждебных человеку и человечности.

Тайна комизма Гоголя и своеобразие его сатиры уже около двух веков находятся в центре внимания исследователей. Свою лепту в изучение проблемы внесли такие ученые, как Б.Эйхенбаум, В.Виноградов, Ю.Тынянов, А.Слонимский, М.Бахтин, Г.Гуковский, С.Машинский, Ю.Манн и многие другие. Отправной точкой к ее осмыслению, очевидно, может служить утверждение В.Белинского относительно соединения у Гоголя «патетического элемента с комическим». «В сущности, - заключал критик, - это есть не что иное, как умение представить жизнь в ее истине»⁶. Тем самым Белинский не просто охарактеризовал особенности комизма Гоголя, но обратил внимание на

общественный смысл гоголевского комического отрицания, на его серьезность и гражданственную значимость.

Изображение низкого и пошлого у Гоголя было в высшей степени проникнуто «тоской по идеалу». Достаточно вспомнить исполненные пафосного или комического одушевления лирические отступления в «Мертвых душах», рвущийся крик «боли и стыда» за униженного человека в «Записках сумасшедшего» и «Шинели», недвусмысленное сострадание судьбе жалких существователей в «Старосветских помещиках» и неприкрытую патетику «Тараса Бульбы», чтобы почувствовать специфику чисто гоголевского юмора, где «тоска по идеалу» то прорывается на поверхность в виде страстного обращения к читателю (даже при описании такого отвратительного феномена как плюшкинское стяжательство), то подспудно тревожит душу, напоминанием об утраченной человечности. Это качество сатиры сформулировал Достоевский: «...разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия»⁷.

Уже современная Гоголю демократическая критика отмечала близость писателя народному взгляду на жизнь. Именно здесь, в народном восприятии бытия следует искать корни и философии, и природы гоголевского юмора. Жизнеутверждающая основа его осмеяния действительности питалась светлыми токами народного оптимизма, народного мирозерцания, которое всегда несет в себе идею обновления жизни. Об особом характере своего смеха пишет и сам Гоголь: «Нет, смех значительно глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, - но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека..., потому что на дне ее заключен вечно бьющий родник его...». Бахтин, впервые рассмотревший гоголевский смех в соотнесении с комизмом Рабле, тем самым приобщил великого русского писателя к народной смеховой культуре всеобъемлющего ренессансного типа: «Сме-

ховое слово, - писал Бахтин, - организуется у Гоголя так, что целью его выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а вскрытие особого аспекта мира как целого»⁸. Творчество великого русского сатирика при всем ярком национальном своеобразии есть одновременно явление общечеловеческое по своей сущности и художественному масштабу.

Проблема типологического исследования творчества Гоголя имеет долгую историю. Еще современники Гоголя Шевырев и Аксаков сделали первые шаги в этом направлении, указав на определенную общность его творчества с Гомером, Данте, Диккенсом. Значительный вклад в разработку этой проблемы внесли М.Бахтин, М.Алексеев, А.Елистратова, которые рассматривают реализм и сатиру Гоголя во взаимодействии с творчеством английских просветителей 18-го века, а также Мольером, Бальзаком, Теккереем и Диккенсом. Плодотворность подобного сопоставительного исследования очевидна, ибо открывает не только новые или малоизученные грани реализма и комедийного таланта Гоголя, но и тот «аспект смеховой культуры», который русский писатель привнес в мировое развитие сатиры. Научное соотнесение его с такими мировыми гигантами, как Рабле, Сервантес, Свифт, Мольер, дало возможность исследователям вычленив самобытную доминанту гоголевского комизма, а рассмотрение его новаций в ряду с вершинными достижениями французского и английского реализма обнаружило ведущее место русской реалистической школы в развитии реализма 19-го века.

«Художнической ощупью», как писал Добролюбов, Гоголь подошел в своем творчестве к выражению народного идеала. Собственно, эта ориентация на народный идеал, на положительное субстанциональное начало и определила прочную нравственную основу русского реализма, обусловив его особенности и преимущество перед европейской реалистической школой. Освещая проблему мирового значения Гоголя, М.Алексеев в одноименной статье приводит красноречивые свидетельства ев-

ропейских писателей и критиков о поистине огромном резонансе творчества Гоголя в литературах Запада. «Благодаря Гоголю, - писал, в частности, датский критик Георг Брандес, - создателю реальной правдивой школы в вашей литературе, вы опередили остальную Европу».

Отталкиваясь от «неразумного порядка вещей» и по существу объективно отрицая его, как бы ни казалось это впоследствии кощунственным Гоголю-моралисту, сатира Гоголя тем самым апеллировала к новому миропорядку. Она была по-настоящему действенной в том высоком понимании жанра, которое четко сформулировал М.Салтыков-Щедрин: «Для того, чтобы сатира была действительно сатирой и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтобы она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и во-вторых, чтобы она вполне ясно осознала тот предмет, против которого направлено ее жало»⁹.

Этим двум требованиям соответствуют художественные принципы великого армянского сатирика Акопа Пароняна, чье творчество мы намереваемся рассмотреть в свете общих проблем сатиры и в типологическом соотнесении с гоголевским художественным опытом. Эстетическая программа Пароняна, как и Гоголя, строилась на самой демократической основе, объективно восходя к отрицанию самих устоев современного ему миропорядка. Зрелость демократических убеждений, определенность политических симпатий и антипатий определили социальную направленность сатиры Пароняна. Достаточно четок был его гуманистический идеал, взращенный на здоровой основе национальной жизни, еще более четкими были мишени сатирического осмеяния и разоблачения: реакционное армянское духовенство и так называемые «столпы общества», зараженные всеми социальными пороками, которые расцветали в тлетворной атмосфере тирании и бесправия. «С Пароняна, - справедливо считал А.Тертерян, - начинается армянская социальная сатира»¹⁰.

Основным требованием к искусству у Пароняна-реалиста было соответствие правде жизни («жизнь как она есть»), естественность, убедительность образов и коллизий, и потому все его творчество содержит неоченимый по точности обличения и глубине социальных характеристик сатирический «портрет» современной ему армянской жизни. Не копирование действительности, но отражение в «волшебном зеркале» ее глубинных процессов было в центре внимания художника-реалиста. Столь значительны были проблемы, поднимаемые армянским сатириком, и столь талантливо их художественное воплощение, что национальные проблемы приобретали силу и значение общечеловеческих. Паронян прекрасно понимал силу сатирического осмеяния: «Плакать над бедностью - значит не иметь крови, чтобы пролить ее вместо слез. Мне больше по душе просвещаться, смеяться, а не плача».

Типологическая общность армянского комедиографа с Гоголем полнее всего прослеживается в разработке и реализации принципов комедийного искусства, проблематике, построении характеров и комедийной ситуации. Известно, с какой необычайной серьезностью и ответственностью Гоголь подходил к созданию комедии. Уже само обращение к театру связывалось у него с гражданской потребностью выставить на всенародное осмеяние порочный уклад жизни, «общественные раны». «Наши комики, - писал он, указывая на принципиальное значение русской реалистической комедии, как комедии общественной, социальной, - двигнулись общественной причиною, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы своим собственным телом; огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки». Подчеркивая общественный характер современной драматургии, которую следовало велением времени противопоставить засилью низкопробных водевилей и мелодрам, Гоголь не случайно употребляет и столь странное на пер-

вый взгляд сочетание понятий «огнем негодования» и «лирического». В этом весь Гоголь с его сарказмом и насмешкой, которые исторгала его полная лирического одушевления душа. Поистине «он проповедывал любовь враждебным словом отрицания». Относительно второго требования к комедии художника-реалиста мнение Гоголя столь же непреложно: «Если комедия должна быть картиной и зеркалом нашей общественной жизни, то она должна отражать ее во всей верности».

С тех же высоких гражданственных позиций подходил к комедийному искусству армянский комедиограф. «Стремление вынести на сцену, на суд общественности национальные раны, - писал Паронян, - дали мне смелость обращения к театру». Представления о целях и задачах театрального искусства у Пароняна, как и у другого замечательного армянского драматурга Габриэла Сундукяна, находились в русле общепросветительских устремлений века. Вспомним гоголевское понимание сцены – это «кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок». С этой мыслью перекликается определение сути театрального действия, высказанное армянским писателем-теоретиком реалистического искусства М.Налбандяном: «Театральная сцена имеет значение не меньше, чем школьная кафедра... Театральная сцена является суровым нравственным судилищем, где без всякого лицепрятия получают достойное воздаяние справедливость и преступление»¹¹. Но сама творческая практика армянских комедиографов, заложивших в 60-ые годы 19-го века прочные основы национального реалистического театра, оказалась шире и значительнее просветительско-дидактической программы, вышла далеко за пределы «исправления нравов».

Следуя примеру Гоголя, Сундукян в восточноармянской и Паронян - в западноармянской литературе создали подлинно социальную сатирическую комедию, обнажившую «общественные раны», положившую начало самобытному реалистическому репертуару.

Будучи художником-новатором мирового масштаба, Гоголь возродил на новой основе аристофановскую традицию общественной комедии, отказавшись от господствующих норм «хорошо сделанной пьесы» с головоломной интригой и ложно-сценическими эффектами. Вынашивая идею пьесы, бичующей пороки общества, рисующей во всей истине картину русской жизни («дайте нам русских характеров... на сцену их, на смех всем!»), Гоголь понимал необходимость создания комедии, принципиально новой по своему направлению, образной структуре, интриге и т. д. Отказавшись от преобладающей на Западе тенденции обличать пороки частной жизни, Гоголь в любой, даже самой частной ситуации выявляет общественный аспект, социальную обусловленность и судит своих героев с точки зрения их роли в обществе.

Известно традиционное и не лишенное справедливости мнение относительно близости Пароняна Мольеру. В самом деле театр Мольера – этого «величайшего комедиографа всех времен» – явился той необходимой и плодотворной школой, которую армянский сатирик прошел так же, как Гоголь и многие другие. Народная стихия комизма Мольера, типичность его характеров («О Мольер, великий Мольер! - писал Гоголь. - Ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их»), великолепное чувство сцены, которое позволяло ему легко и небрежно завязывать конфликты и плести сценическую интригу, - все это по-своему сказалось на драматургической практике Пароняна. А целый ряд существенно значимых моментов комедийного искусства, к которым широко прибегал паронян, шли, возможно косвенно, через Гольдони, Мольера, возможно, и непосредственно от комедии дель-арте, Аристофана и Лукиана. Здесь и искусно разыгрываемая интрига, и использование приема «маски», и веселая игра, мистификация персонажей, и обращение к фарсовым, буффонадным элементам, так называемой «грубой комике». Однако, обращаясь к анализу комедий Пароняна, не трудно заметить, как

армянский комедиограф отходит от мольеровской традиции (как это делает и Гоголь), «вливая свое вино в чужие мехи».

Создавая свои образы-типы путем форсирования, доведения до крайности одной типичной черты характера, Мольер оставался художником-классицистом, абстрагируя образы и тем самым добиваясь как высокой обобщающей силы воздействия, так и с другой стороны, лишая персонаж конкретности. «Типическая черта съела человека», - образно заключал исследователь Мольера В.Гриб некогда пронизательно выраженную Пушкиным мысль об особенностях построения характера у французского драматурга: «Лица у Мольера – суть... типы такой-то страсти, такого-то порока»¹².

Генерализация доминанты характера, форсирование той или иной линии поведения персонажей, естественно, были восприняты Пароняном-комедиографом, ибо вне преувеличения, нарочитой деформации нет сатирической типизации, сатирического или комедийного образа, в коем непременно заложена «фигура» избыточности и нарастания комедийного качества, но воспринята она типологически адекватно Гоголю, который также пройдя школу Мольера, пошел дальше по пути реалистического искусства, создавая комедии характеров («Что есть комедия? Верный список общества!»).

Проследивая путь постепенного восхождения Пароняна к высотам комедийного искусства, т. е. рассматривая его комедии в хронологической последовательности от самых ранних («Слуга двух господ») до «Багдасар ахпара», можно зримо ощутить постепенное преодоление слабых сторон театра Мольера (некоторого схематизма и односторонности, о которых говорилось выше) и, наоборот, усиление реалистической многосторонности и исторической конкретности изображения национальной жизни. Первая комедия Пароняна носит то же название («Слуга двух господ»), что и комедия Гольдони, и комедийный стержень ее так же держится на «двойной игре» слуги. Но на этом сходство и завершается. Несмотря на определенную слабость, неопыт-

ность молодого автора, сказавшихся в неразработанности сюжетных ситуаций, даже в некоторой эскизности пьесы, она дает основание для наблюдений, связанных с творческой индивидуальностью Пароняна.

В «Слуге двух господ» Карло Гольдони Труфальдино предстает разновидностью «грасьосо», который взялся служить двух хозяевам, чтобы извлечь побольше выгоды для себя. Он и неуклюж, и изворотлив одновременно. Прислуживая Флориндо и его возлюбленной Беатриче, он так запутал узел интриги, что уверил обоих своих хозяев в их собственной кончине. В финале комедии все, конечно, благополучно разрешается, и сам Труфальдино при содействии хозяев женится на облюбованной им служанке. В комедии масса комических положений, связанных с двойной игрой Труфальдино, в которых слуга раскрывается как истинно комедийный персонаж, то сметливый и находчивый, то придурковатый, то развязный и наглый.

Мы уже имели случай сравнить эту пьесу с пароняновской в статье о национальном характере. Не избежать сопоставительного ряда и в данном аспекте изучения. Еще раз обратим внимание на то, что в характере слуги Комика у пароняна нет ничего общего с блестящими пируэтами его итальянского предшественника, скорее. Определенная близость к аналогичным персонажам Лопе де Вега, дающим народную оценку происходящему на сцене. Комик тоже интригует, пытаясь рассорить своих хозяев и получить в жены их дочь Терезу. Но как неумело он это делает, в какие неутешительные для себя ситуации попадает. И это, разумеется, не от неумения автора плести интригу. Речь идет о принципиальном отъединении Комика от его литературных предшественников. Слуга у Гольдони вскользь объясняет первопричину своего обмана желанием получше заработать. Но стимул этот больше не упоминается и отходит на задний план, между тем как сам Труфальдино азартно входит в двойную игру. Комику Пароняна не до смеха на протяжении всего действия. Побудительный повод стать слугой двух господ у него тот же,

но повод этот серьезно мотивирован. Игра Комика вымучена и серьезна, потому что на карту поставлено само существование матери и его самого, думающего о хлебе насущном. Азарт и находчивость классического персонажа вытеснены у него грустной иронией. Его замысел – выдать замуж мать за предполагаемого жениха Терезы – с самого начала обречен на провал, и автор не скрывает этого от читателя и зрителя. Затея героя не что иное как беспочвенная иллюзия. Армянская мечта о несбыточном, и нелепость этой мечты, завалированной под игру и обман, вызывает, скорее, не смех, а сочувствие к судьбе бедняка-армянина. Комедийная интрига оттесняется человеческой драмой, вошедшей в пьесу из жизни.

Уже в первой пьесе Пароняна чувствуется, как вдумчиво подходит он к своему призванию писателя-реалиста, к проблеме национальной специфики искусства. Уже здесь национальное – это не просто внешние аксессуары традиции и действия, но прежде всего сам характер героя. Вместе с тем в пьесе еще много чисто ремесленного подражания великим авторитетам, ибо попытки изворотливо строить интригу не удаются не только из-за принципиально новой трактовки характера героя, но и в результате чисто профессиональных просчетов. Так обвинения Комика в адрес жениха Терезы, стремление скомпрометировать его в глазах отца девушки «шиты белыми нитками». Недоразумение быстро разъясняется, не успев перерасти в интригу, которая в комедии по большому счету отсутствует.

В неоконченной комедии Пароняна «Лъстец» обещал стать интересным образ героя, давшего название пьесе. Но и здесь явные следы непреодоленного влияния Мольера, на этот раз особенно сказавшегося в построении характера. Стремясь создать образ человека, приспособляющегося к обстоятельствам, Паронян так гипертрофирует это желание героя льстить всем и каждому, что остаются нераскрытыми ситулы и жизненные мотивировки поведения Папика. Пьеса не окончена, и потому трудно проследить замысел во всем его объеме, но уже в

намеченной комедийной ситуации с попыткой сватовства старика Таде к Софи, которую присмотрел для себя и его сын Аршак (и здесь возникает ряд веселых нелепостей), безудержная лъстивость Папика остается реалистически необоснованной. И оттого особенно однолинейным представляется характер, задуманный масштабно, возможно, как самобытная вариация образа знаменитого Тартюфа.

В «Восточном дантисте» перед нами уже зрелый Паронян – мастер комического. Не претендуя на новизну «вечной» интриги с обманутыми мужем и женой в двух семейных парах, армянский комедиограф не только весело и непринужденно смеется, но и зло издевается над своими героями. Уже здесь, в этой типичной, на первый взгляд, комедии интриги ярко проявились сильные стороны Пароняна – мастера комедийных характеров. Занимательная фабула помогает раскрыться живой и находчивой натуре Тапарникоса и его жены Марты, высвечивая социальную подоплеку их супружеского несогласия. В пьесе со всей определенностью вырисовывается драматургический конфликт, направляющий самовыявление героев и действие пьесы.

В основе комедии денежный интерес. Тапарникос женился на Марте, которая была намного старше него, из-за денег, и в конечном счете не просто легкомыслие героев, а именно деньги явились виной неблагополучия в семьях, искажения характеров, лжи и фальши человеческих отношений. С навязчивой последовательностью в диалогах и монологах супружеской пары всплывает эта тема, то в виде попреков Марты («Мои деньги сделали тебя человеком»), то в размышлениях о жизни Тапарникоса. И если вторая пара (Товмас и Софи) представляют собой как бы маски, условные фигуры, близкие комедии дель арте (муж Софи Товмас похож на Панталоне и даже Тапарникос в общении с ним приобретает черты традиционного Доктора: вспомним сцену с усыплением Товмаса для того, чтобы увести его жену на маскарад), то конфликт между Мартой и Тапарникосом носит гораздо более серьезный характер. Однако это не мешает коме-

дии оставаться комедией, изобилующей забавными положениями, связанными с профессией Тапарникоса (его первобытным способом удаления зубов, сопровождающимся привязыванием пациента к креслу и т. д.) и его легкомысленным нравом (сцены с Софи и ее мужем, веселая путаница с письмами Марты и Софи и т.д.).

Наибольший интерес для нас представляет характер Тапарникоса, ибо комизм положений часто вытекает из комизма самого характера восточного дантиста, удачливого в работе и в любви, изворотливого и наглого, острого на слово и обаятельно. Вот жена Марта пытается усювестить его: «Марта. Видно, тебе и не стыдно вовсе! Тапарникос. И слава Богу, чего тут стыдиться? Марта. Вот когда скажут, что Тапарникос бросил свою жену... Тапарникос. Скажут, что он живьем вернулся с войны».

Подспудно и глухо в комедии поднимается тема национальной судьбы (сокровенная для Пароньяна тема), однако, к сожалению, она не развивается, оставаясь на уровне некоторых саркастических рассуждений дидактического персонажа – жениха дочери Тапарникоса, Маркара. Более ощутимо проводится в пьесе другой достаточно серьезный мотив – о роли театра, в частности, комедии в жизни общества: «Марта. Как видно, ты очень любишь комедии? Тапарникос. Очень люблю, хочу образовываться смеясь, а не плача... утруждать свои глаза». Мотив этот обретает своеобразие художественного приема, который используется на протяжении всего действия. То Тапарникос, то Марта сообщают (зрителю), что они играют пьесу, в ней пять действий, и каждый последующий акт задумывается как бы в отместку друг другу. Нравственное значение комедии подчеркивается в шуточной песенке финала: «Дайте нам осязаемую, материальную пищу, и мы дадим вам моральную». Таким образом, эта пьеса интриги оказывается не такой уж легкой и традиционной. Добавим к этому, что идея «театра в театре» обобщается символикой маскарада, следующим образом интерпретируемой, к примеру, слугой Тапарникоса Нико: «На маскараде я

хотел всех напугать, давно ждал такого случая, но никто меня не испугался, потому что я беден. Богачи пугают маской богатства, а бедняки... пусть они пугают маской медведя...» Так делается попытка придать маскарадному действию определенную социальную многозначительность. К сожалению, эта попытка остается лишь заявленной, но многое в замысле, да и в образном строе и интриге комедии свидетельствует о серьезности поставленных Пароным перед собой художественных задач.

Нам уже приходилось писать¹³ о том, что среди многообразия проблем, занимающих русских и армянских комедиографов – Гоголя, Островского, Сундукяна, Пароного, - проблема насилия (самодурства) и его оборотной стороны - обмана является одной из ведущих. «Ложь», «обман» называл наиболее опасным оружием армянского купечества Ширванзаде в своей статье «Лютый враг армянского народа». Именно эта черта буржуазного общества была верно схвачена Пароным и Сундукяном и закреплена в их комедиях. Сундукян выявил всеобъемлющее значение обмана в замкнутой сфере отношений купли-продажи, где продается и покупается все и всегда ценой обмана. Обман лежит не только в основе поведения сундукяновских типов, но и в основе фабулы, двигая драматургический конфликт, который является ничем иным, как художественным выражением основного общественного конфликта эпохи. И всюду обман, ложь выступают как действенные рычаги этих отношений. Вот почему так похожи конфликтные ситуации разных пьес и прозы Сундукяна: обман Зимзимова («Пепо»), его отказ выплатить долг почти в точности повторяет ситуацию «Варенькиного вечера», обман лежит в основе фабулы «Хатабалы», обман и предательство Барсега из «Разоренного очага» – причина краха Осепа, обман и сговор Саркиса и Саломе разрушают надежды Микаэла и Анани в «Еще одной жертве».

У Гоголя обманная ситуация получила блестящую разработку: на обмане зиждятся сюжеты «Мертвых душ», «Игроков», в определенной степени «Ревизора». Посмотрим, как эта «об-

манная ситуация» разработана у Пароняна в его лучшей комедии «Багдасар ахпар». При поверхностном рассмотрении эту пьесу можно отнести к традиционной комедии о «хитроумных влюбленных», а фабулу – к пресловутому любовному треугольнику, против которого та ратовал Гоголь. Достаточно вспомнить его высказывание о «чине и выгодной женитьбе», как основных стимулах века стяжательства, заменявших частную завязку пьесы общественной. В самом деле, в центре сюжетной коллизии «Багдасар ахпара» обманутый муж и «хитроумные влюбленные» – Ануйш и Кипар, которые своей бойкой изобретательностью и интригами доводят бедного Багдасара до порога сумасшедшего дома, заставив «одуматься» и перестать подозревать жену в явной измене. Однако конфликтная ситуация и драматическая коллизия пьесы гораздо глубже.

При всей сочности и колоритности персонажей и общей атмосферы пьесы комедия эта не семейно-бытовая, а социальная. Конфликт между Багдасаром и Ануйш с Кипаром перерастает в обличение нравственной нечистоплотности и бесчестности буржуазной верхушки нации, господства материального интереса, порождающего душевную слепоту и бесчеловечие. Оригинальность замысла комедии в том, что при определенных симпатиях к жертве сговора Багдасару, который не может добиться правого суда над своей неверной женой, автор отнюдь не делает его положительным героем пьесы. Правда, Пароняну импонирует здравый смысл Багдасара, его грубоватая честность и справедливый гнев, но не менее того автор высмеивает меркантильность Багдасара, его хвастливость, грубость и т. д. Перед нами не трагедия личности, достоинство которой поругано, но именно комедия, где предстает обманутый буржуа, собственник, отстаивающий свои права.

Отсутствие положительного героя (сатира Пароняна, как и Гоголя, не знает положительного героя) усиливает сатирическую насыщенность комедии. Багдасар смешон, ибо не переживает потери любви, краха надежд семейной жизни. Он стремится

ся лишь к наказанию виновной и расторжению брака, чтобы вступить в новый. Суть комедийного конфликта в разоблачении лживости, корыстолюбия и отсутствия нравственных устоев у буржуазных деятелей, драматургическая же коллизия Багдасар-Ануйш-Кипар есть конкретное проявление этого общественного конфликта.

Паронян смело вводит в пьесу элементы комедии интриги и буффонады – все эти эпизоды с переодеванием Ануйш, инспирированное появление соседок, шантажирующих Багдасара (кстати, очень напоминающее аналогичную комедийную ситуацию в «Господине де Пурсоньяк» Мольера, где якобы жены незадачливого жениха компрометируют его перед отцом невесты). Эта буффонадность не выпадает из общего стиля комедии, в которой много истинного комизма, и словесного, и комизма положений. Но острая фабула, как и в комедиях русского «демона смеха», не затемняет в ней главного – силы сатирического осмеяния, общественно значимого пафоса.

Ануйш и Кипар глумятся над Багдасаром, устраивают ему ловушки одну хитроумнее другой, так что судебный совет, к которому обращается Багдасар для суда над изменницей, усматривает в нем монстра, ловеласа, сластолюбца и домашнего деспота. Но это ли главное основание их негативного отношения к «жертве» Багдасару? Разумеется, нет. Деньги, взятка, на которую весьма прозрачно намекает Кипар, а также, видимо, высокое положение в обществе отца Кипара являются реальным стимулом, определяющим поведение членов судебного совета, то есть пресловутый материальный интерес направляет развитие и решение конфликта. Контраст видимого и сущего, как основы комического, находит здесь блестящее развитие. Звон золота обуславливает гибкость критериев истины, гибкость, сводящую на нет саму истину: нет ничего чистого, честного, устойчивого в мире, где лишь выгода руководит поступками людей.

Деградация общественной морали проявляется в комедии в равной степени и в падении собственно семейных нравов и в

еще большей степени в разоблачении «общественно полезной деятельности» национального судебного совета. Вот в торжественной обстановке при закрытых дверях начинается предварительное совещание совета. Но что же?.. Члены совета с глубокомысленным видом спорят, оказывается, о том, каким вином следует запивать персики, белым или красным. Комизм ситуации усугубляется тем, что по первым репликам создается обманчивое впечатление о важности дискутируемой темы. «Изучив проблему с принципиальной точки зрения, вы не имели права сердиться на меня», - говорит по этому поводу один из членов судебного совета, и далее в том же духе до тех пор, пока не проясняется ничтожная суть спора. С неменьшим энтузиазмом в критический для Багдасара момент члены совета начинают хвалить лошадь отца Кипара и спрашивают мнение Багдасара. И после всего этого «мужи нации» с самым серьезным видом утверждают, что блестящим образом выполняют свой долг перед нацией: «Если бы остальные собрания, советы, комиссии работали, как мы, нация за несколько лет осязаемо шагнула бы вперед. Но от кого ждать благодарности?»

Там, где недалёковидные критики Пароняна видели одну лишь карикатуру (то же происходило и с Гоголем, его горько-критики видели в его комедиях карикатурное искажение действительности), нетрудно усмотреть мастерское владение им самыми разнообразными приемами сатиры, бичующей общественные пороки: гиперболой, иронией, пародированием, элементами гротеска. Исследователи Пароняна правильно указывали на использование писателем контрастного изображения, как наиболее близкий сатирику прием осмеяния (излюбленный прием и Гоголя). Прикладывая руку к сердцу все эти Суры, Еркаты и Пайлаки считают, что по совести служат интересам нации. И в то же время ими попираются самые элементарные понятия о совести и чести. Паронян доводит ситуацию до парадоксального нарастания: Багдасар, страдающая сторона, в результате деятельности судебного совета обвиняется во всех

смертных грехах, ему грозит выселение из собственного дома в лечебницу для умалишенных. Но отходит ли Паронян от правды жизни, прибегая к столь остро сатирическим приемам? Напротив, предельное заострение ситуации, близкий к гротескному рисунок образов служал яркому выявлению неправды, злой насмешке над неправосудием, господствующим в деградирующей «национальной среде».

Комедия изобилует комическими положениями, но более, чем другие пьесы Пароняна, это комедия характеров. Все комические ситуации помогают раскрыть истинно комедийный характер Багдасара и, наоборот, рельефно обрисованный его характер привносит оригинальный элемент, обогащает, придает колорит комическим положениям пьесы. В свое время указывалось на сходство сюжетной коллизии комедии Мольера «Жорж Данден» с «Багдасар ахпаром». Но несмотря на вполне мольеровский по изобретательности каскад мистификаций Багдасара, у Пароняна вырисовывается характер сугубо национальный. Вспомним Гоголя: «...характеры должны быть разработаны не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме». Национальная специфика пароняновского комизма проявляется в воссоздании «изюминки» характера, «взгляде на вещи», широком привлечении чисто народной стихии юмора, заключенной прежде всего в языке, его сочности, образности, живописности.

Одураченный муж у Мольера так и не может до конца пьесы доказать свою правоту и избавиться от распутной жены. Знаменитое выражение «ты этого хотел, Жорж Данден», собственно, и иллюстрирует блестяще воплощенную в пьесе мысль о бедах неравного брака. В комедии Мольера злосключения богатого крестьянина Дандена вызваны его женитьбой на дворянке. «Какой урок, - говорит Данден, - моя женитьба всем крестьянам, которые вроде меня захотели подняться выше своего звания и породниться с господами»¹⁴. Поэтому образ Дандена высвечивается в очень локальной сфере: он вступает в борьбу с

сословными предрассудками и терпит поражение. Это типичный герой классицистической комедии, самовыявляющийся только лишь как жертва неравного брака. В «Багдасар ахпаре» этот побудительный мотив конфликта звучит весьма приглушенно: Ануйш жалуется на то, что муж ее был неотесан, не умел танцевать, одеваться и ей лишь обязан уроками этикета. Но в основе сюжетной коллизии у Пароняна, несмотря на почти идентичную сюжетную схему, лежит проблема гораздо более глубокая: это неправосудие, трудность, а подчас и невозможность добиться правды, справедливости в условиях порочного миропорядка.

Багдасар у Пароняна чисто реалистический образ. Это живой человек, а не просто широко известный типаж одураченного мужа-простофили. И потому, как бы ни был смешон Багдасар, попадающий в комические положения, мастерски подстроенные Кипаром, Ануйш, Согоме, глумление над человеческим достоинством отбрасывает отсвет трагизма на этот образ, неизмеримо более человечный (несмотря на расчетливость, хвастливость и прочие недостатки), нежели все остальные персонажи пьесы. Во всех ситуациях Багдасар сохраняет присущий ему здравый смысл и народную сметку. Он видит истинную цену деятельности судебного совета, чудовищную алчность и продажность своего адвоката («Добрый человек, справедливый человек, но все его речи оканчиваются пятьюдесятью золотыми»), прекрасно понимает какую нечестную игру ведут вокруг него: об этом свидетельствуют его красноречивые реплики в сторону. Это фигура чрезвычайно типичная для круга разбогатевших буржуа, не желающих быть облапошенными ни в чем. Но отношение к себе как собственности снижает драматизм положения Багдасара. Ту же роль выполняют истинно комические ситуации и комизм, заложенный в самом характере Багдасара. Собственно, вся комическая ситуация в определенной степени порождена хвастливостью и самонадеянностью героя пьесы. Он уверен в своей

проницательности, в том, что его нельзя обмануть, а между тем, то и дело попадает впросак.

Комедийный эффект у Пароняна, как и у Гоголя, извлекается из неожиданности, невероятности сценического развития действия. Неожиданно Хлестаков становится ревизором. Неожиданно Багдасар оказывается виновником скандала и неверным мужем, хотя все наоборот. На эффекте неожиданности строится целый каскад комических положений. Одно из ярчайших – момент, когда Багдасар под страшным секретом сообщает Кипару (любовнику жены) о том, что у жены есть любовник. Комизм этой ситуации оценивается по достоинству благодаря нашему знанию необычайной «проницательности» Багдасара: «Я каждому не открою тайны, хоть я и кажусь глупцом, но знаю, где друзья и где враги, меня Багдиком звать, я свое дело знаю!»

Стилевая манера Пароняна, арсенал его сатирических приемов во многом близки Гоголю. Наиболее действенный из них – гипербола и алогизм слова и действия. Словесный алогизм, доведенный до полной бессмыслицы (вспомним каскад терминов и юридических выражений в устах адвоката), анекдотичные ситуации, гиперболы образы входят в его художественный арсенал, как входят они и в гоголевский, приобретая гротескный отсвет. И обращение к ним не было случайным или самодовлеющим. Как верно заметил Ю.Манн, «меркантильный век рождал ощущение алогизма, фрагментарности, хаоса»¹⁵.

Примеров словесных алогизмов у Пароняна множество. Обратимся хотя бы к диалогу Багдасара с адвокатом Огсеном, когда достопочтенный адвокат дотошно выспрашивает у Багдасара, «с каким намерением его жена заимела любовника, с добрым или злым». До гиперболического заострения доводит Паронян и контраст видимого и сущего. Вот Кипар спрашивает у Багдасара, как давно у его жены появился любовник. «Несколько недель назад, я думаю, - отвечает Багдасар, - разве я допущу, чтобы моя жена долгое время имела любовника. Тотчас же уз-

наю. За кого ты меня принимаешь? Что ты думал, я идиот, как другие мужа?.. Ишь какой умник». И здесь, как и в первом примере ситуация доводится до абсурдности, - таков броский избыточный сатирический почерк Пароняна, открывающий интересные возможности проведения типологических параллелей со стилевой манерой Гоголя. Это то самое «простодушие смешного», о котором часто говорили исследователи в связи с комизмом Гоголя.

Прием этот достигает своего апогея в сцене с адвокатом, когда последний заставляет Багдасара заучивать наизусть обращение к судьям: «Господа, взываю к вашему милосердию...», - заканчивающееся патетическим призывом: «Сжальтесь!» Комизм заключается в алогизме ситуации, когда бедный одураченный герой вымаливает справедливое отношение судей как милостыню. Но дело не только в этом. Паронян с присущим ему блеском проводит этот комический пассаж, нагнетая комизм повторами, требованием адвоката многократно репетировать речь со всеми скорбными и протяжными интонациями вплоть до «защитите-е-е» с «е» на всю строчку. В результате сцена эта обретает определенную гротескность. Однако у Гоголя обычно гротескность юмора просматривается гораздо отчетливее, высвечивая свойственную ему комедийную доминанту, призванную выразить аномальный характер жизненных связей и высмеиваемых явлений. Вспомним домыслы дам в «Мертвых душах», что Чичиков – это Наполеон или капитан Копейкин, или рассуждение чиновников относительно «войны с турками». Перевернутая ситуация «Багдасар ахпара», где невиновный оказывается виноватым, несет в зародыше ту же идею абсурдности существующего порядка вещей. Но наличие в центре сюжета не общественного (как у Гоголя), а семейного конфликта в какой-то степени мешает выявлению всеобщей нелепости происходящего. Масштабность обличения несколько снижается.

В комедии Пароняна, как и у Гоголя, параллельно развиваются комедийная и сатирическая линии. Новаторство Гоголя

заклучалось и в том, что развивая и обогащая понимание комического, он достигает гармонического сочетания сатирического и комического начал, объединяет их. В «Женитьбе» Гоголя разборчивая невеста никак не может выбрать жениха, смешно томится тем же недугом Подколесин, но какой зловещий ответ отбрасывает эта чисто комедийная ситуация на человеческий и общественный статус героев, обнаруживая цинизм и несостоятельность их отношений. В «Ревизоре» сатирическая подоплека комических событий и комедийных характеров часто выходит на поверхность и еще более очевидна. Весело и бездумно, можно даже сказать упоенно врет и обманывает чиновников Хлестаков, уже догадавшись, что они приняли его за другое лицо. Это порождает ряд блестящих комических ситуаций (сцена вранья, сцена с получением взяток и т. д.). И одновременно все это воспринимается как хлесткая сатира на ужасающие злоупотребления властью чиновничьего и административного аппарата тогдашней России, на страшное искажение человеческой сущности в каждом человеке.

То же в комедии Пароняна. Багдасар обманут в семейной жизни. И поскольку в комедии действует «перевернутая» ситуация, подкупленные судьи готовы обвинить в прелюбодеянии не Ануиш, а Багдасара: смешная и злая нелепица частной жизни. Однако протест Багдасара перерастает ее рамки, намекая на несправедливость и неправедность жизни вообще: «Если справедливость, - говорит герой, - еще существует на свете, то непременно выяснится моя невиновность». И напротив, мнимая общественная значимость конфликта высмеивается через рассуждения Кипара. Речь идет о раскрытии банального адюльтера, а любовник Ануиш Кипар пытается втолковать Багдасару, что дело здесь вовсе не в измене его жены, а в столкновении принципов: «Пусть принципы борются друг с другом», - говорит он, обвиняя Багдасара в отсталости и непонимании новых «требований века», «духа времени»: «Да, необходимо, Багдасар ахпар, совершенно необходимо отдаться течению прогресса нашего

времени, если мы хотим жить спокойно. Деятнадцатый век не осудит молодого человека, который весь отдался его порыву, который природой был принужден полюбить жену своего близкого друга. Цивилизация моего века ищет причины, по вине которых юноша вынужден полюбить жену своего друга...» И далее в том же роде. И рассуждения Кипара, и убежденность судей, что они выполняют свой национально-патриотический долг, - все это злая пародия на псевдообщественную деятельность, вносящая в комедию мощную сатирическую струю.

Таким образом, у Пароняна также мы имеем сочетание комедийного и сатирического элементов, характерное для сатирической комедии: комическая ситуация не исчерпывает сатирического наполнения пьесы. Действенность сатиры заключается в том, что она подрывает ситуацию изнутри, обнажая ее абсурдность и бессмысленность. Как и у Гоголя в «Ревизоре», в комедии Пароняна действие завершается тем же, с чего началось: Ануиш и Кипар возобновляют свою «пародию на любовь» на глазах у бедного Багдасара, зло остается безнаказанным, человеческие отношения все более искажаются, жизнь отклоняется от нормы, нормой становятся цинизм и протитуирование любви и общественного долга. Торжествует алогизм, так блестяще выявившийся в комедийных ситуациях и тем самым обличается со всей страстностью «общий порядок вещей».

В ходе нашего анализа мы обращали преимущественное внимание на принципиальные моменты сходства комедийных решений у Гоголя и Пароняна, а не на само собой разумеющиеся различия, предугазанные самобытным историческим и художественным развитием этих двух писателей разных эпох и народов, ибо целью нашей было показать типологическое родство художников, отличных по национальным и историческим традициям и художественной индивидуальности. Определенная близость их эстетически принципов, реализовывающихся в сходных системах комического, была обусловлена их принад-

лежностью реалистическому искусству, смелостью обращения к «общественным ранам», могучим талантом сатириков.

Наблюдения над творческой практикой армянского сатирика, несмотря на явное влияние на него мольеровской и, шире, западноевропейской школы, неопровержимо приводят к мысли о типологической близости его художественных открытий Гоголю, о том, что художественные открытия, сделанные тем или иным литературным гением на своей национальной почве, вливаются в общую сокровищницу художественной мысли. Речь идет и о преемственности прогрессивных идей, о том, что обращение больших писателей-сатириков к сходному художественному материалу – при общности методов художественного исследования, близости исторических эпох – неизбежно порождает типологические общности. Выявление этих общностей дает возможность разносторонней и глубже осмыслить художественные тенденции времени в их самобытно национальном проявлении. Армянская сатирическая комедия, таким образом, предстает как часть общелитературного процесса, неразрывно связанная с русской литературой, которая, как верно считал сам Гоголь, дала яркие образцы социально-критической комедии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹И.С.Тургенев. Полн. собр. соч. Т.12, М., 1949, с.57.

²Н.Г.Чернышевский. Полн. собр. соч. Т.3, М., 1947, с.11.

³Сб. «Н.В.Гоголь в русской критике». М., 1953, с.326.

⁴Там же, с.340.

⁵Гоголевские дни в Москве. М., 1909, с.147.

⁶В.Г.Белинский. Полн. собр. соч. Т.10, М., 1959, с.225.

⁷С.Борщевский. Салтыков-Щедрин и Достоевский. М., 1956, с.296.

⁸М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с.493.

⁹М.Е.Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч. Т.5, М., с.375.

¹⁰А.Тертерян. Сочинения. Ереван, 1960, с.263 (на арм. яз.)

¹¹М.Налбандян. Сочинения. Т.2, Ереван, 1970, с.40 (на арм. яз.)

¹²А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. Т.8, М., 1964, с.91.

¹³См. Елена Алексанян. Армянский реализм и опыт русской литературы. Ереван, 1977.

¹⁴Ж.-Б.Мольер. Собр. соч. Т.2, М., 1957, с.253.

¹⁵Ю.Манн. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с.90.

ПРОБЛЕМА ДУХОВНОГО ВОСКРЕСЕНИЯ ГЕРОЯ

(Л.Толстой И А.Ширванзаде)

Более полувека гениальная художническая мысль Л.Толстого билась над разрешением главных проблем человеческой жизни, уже в 60-ые годы, будучи автором «Войны и мира», он получил широчайшее признание в мире, как непревзойденный мастер литературы. Но лишь окончательно порвав со своим классом, став грозным обличителем всей системы господствующих отношений и тем самым с огромной художественной мощью выразив сокровенные думы народа, отразив освободительные устремления эпохи, Лев Толстой завоевал непререкаемый авторитет величайшего художника и мыслителя своего времени, возглавив литературную эпоху всемирно-исторического значения.

Пройдя сложный и противоречивый творческий путь, пережив знаменательную для своего времени эволюцию художника, пришедшего от смутного ощущения несправедности существующего правопорядка к решительному его осуждению и отрицанию, - поздний Толстой создал художественные шедевры, явившиеся одновременно обвинительным актом самодержавному строю, всей российской жизни пореформенного периода. В этом отношении роман «Воскресение» занимает особое место в творчестве Толстого не только как страстная инвектива «преступному обществу», но и как гениальная попытка прозрения иных, человеческих отношений между людьми, духовного возрождения личности в единении с народом.

Считая искусство единственным орудием изучения внутренней жизни личности, раскрывая «правду о душе человека» и веря как художник-моралист во всеспасительную панацею нравственного самосовершенствования, Толстой постоянно ищет пути выпрямления, возрождения личности, победы в ней духовного жизнеутверждающего начала. Симптоматичны эволюция, духовный рост героя Толстого от раннего Нехлюдова («Утро

помещика») к Нехлюдову «Воскресения». Осознание собственных духовных запросов в отрыве от понимания того, что нужно народу, сужает жизненную программу героя до умозрительных этических построений и приводит его к краху. История же Нехлюдова из «Воскресения», своеобразно замкнувшая круг нравственно-этических и социальных исканий Толстого, являет собой завершение этого сложного пути в действенном сопряжении с судьбами народными. Народность толстовского взгляда на вещи, собственно, и предопределила художественную победу в решении проблемы героя, правда, победу, которая в какой-то степени была сведена на нет морализаторством писателя, осуществившего окончательное прозрение Нехлюдова с помощью евангельских заповедей. И все же Дмитрий Иванович Нехлюдов – единственный и самый близкий автору герой Толстого, постигший, как и сам писатель, невозможность жизни по-старому, герой, которому дано было увидеть во всей отталкивающей нечистоплотности и жестокости жизнь своего класса, решительно осудить ее и порвать с ней все духовные связи.

Разрыв Нехлюдова со своим классом и вся сокрушительная мощь критики существующих устоев жизни в «Воскресении» с неопровержимостью художественных обобщений подтверждают мысль художника, высказанную им в год завершения романа: «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы, христианские народы, - *delenda est*, должна быть разрушена. Она уже разрушена на главную половину – она разрушена в сознании людей».

Исследователи Толстого справедливо отмечают зависимость структуры образов, композиции, художественных средств, используемых в «Воскресении», от идейного замысла романа, заключающегося в раскрытии духовного обновления героя, выламывающегося из своей среды, в утверждении народной жизни, народной субстанции как единственно созидательной, жизнеспособной духовной силы, которой принадлежит будущее. В этом романе Толстого, видимо, воплотился замысел

романа «Декабристы», о котором в январе 1878 года он говорил, что в нем будет показана «простая жизнь в столкновении с высшей». Мысль Толстого о том, что «контраст между роскошью роскошествующих и нищетой бедствующих все увеличивается, и так продолжаться не может», как бы обретает художественную плоть в многозеркальном построении романа; через контрастное противоположение двух враждебных миров раскрываются кричащие противоречия действительности, ключевые проблемы жизни общества.

По концепции Толстого, трагическое постижение героем правды жизни, то есть проникновение в уродливую сущность процветания господствующего класса за счет мучений народных, способствовало духовному возрождению героя, укрепляя в нем уверенность в необходимости радикального изменения своей судьбы, в принципиальную значимость нравственного самосовершенствования. На самом деле «срывание масок» в «Воскресении» ставит под сомнение и даже опровергает беспочвенную надежду на обновление жизни всех через нравственное очищение каждого, и несоответствие нравственного «позитива» и социального «негатива» в их контрастном сопоставлении и противостоянии, объективно оборачиваясь против Толстого-моралиста, поднимает на недостижимую высоту Толстого-художника.

Построение романа на социальных контрастах предполагает в свою очередь кризисные «пики» в состоянии героев, дающие возможность восприятия жизни личности в ее сущностных моментах, катастрофических изломах. И здесь неопределима роль психологического анализа, знаменитой толстовской «диалектики души», которая, как верно считает С.Бочаров, в произведениях, «построенных на фабуле «Воскресения», становится орудием этого самого «воскресения», духовного переворота; она теперь композиционно выделена вместе с этим моментом обновления, которое через нее происходит»¹. Особое значение приобретают сатирические формы типизации, в целом мало

свойственные Толстому. Это вызвано обличительными задачами художника, срыванием маски благопристойности с лица общества, «непромокаемого» для человечности. Новые формы психологического письма, искусство реализма Толстого-художника служили ярчайшему раскрытию правды о сложнейшей переломной эпохе в России, чреватой социальной революцией, - благодаря сознательно избранной Толстым позиции писателя, взглянувшего на общественные язвы глазами народа, избравшего героя, в противоречиях которого отразились противоречия времени.

Проблема разрыва героя с безумием мира, заключенным в буржуазном хаосе отношений, осуждение господствующего правопорядка, аморального в своей основе, противоречащего всем нормам социальной справедливости и человечности, - животрепещущая проблема эта волнует всех крупнейших художников, современников Толстого: Томаса Манна, Роже Мартен дю Гара, Голсуорси, Драйзера, Ибсена. В армянской действительности, как и в западноевропейской, она трансформируется в проблему разрыва с семьей, с «делом», с капиталом, нажитым путем беззастенчивой эксплуатации чужого труда, в целом воспринимаясь как протест, бунт героев против существующего порядка вещей, как поиски путей сближения с народом. Выразителем этой магистральной проблематики в армянской литературе стал Александр Ширванзаде, творчество которого по праву считается вершиной армянского классического реализма.

Отвечая на письмо французского романиста Октава Мирбо, Толстой писал: «Я думаю, что каждый народ употребляет различные приемы для выражения в искусстве общего идеала, и что благодаря именно этому мы испытываем особое наслаждение, вновь находя наш идеал, выраженный новым, неожиданным образом». Глубокая перспективность этой мысли Толстого связана с обоими опорными моментами его наблюдения: общность идеала и различие приемов для его выражения. Художественные открытия каждого национального писателя являются

оригинальным достоянием своей родной литературы, выражая «общий идеал» «новым, неожиданным образом». Вместе с тем вступает в силу явление литературной типологии, когда сходная художественная проблематика, порожденная близкими тенденциями исторической действительности, самовыявляется в родственных художественных решениях. И тогда общность и, напротив, различия в выражении национальных и общечеловеческих проблем помогают глубже уяснить своеобразие художников, по-своему, в рамках своего национального мира и эстетической системы раскрывающих сущность проблем бытия и человеческой личности.

Будучи писателем, глубоко чувствующим ответственность своего призвания, Ширванзаде избирает в своем творчестве кардинально важные для жизни нации «великие вопросы» - о перспективах развития нации, разрушении социального зла в обществе, о путях преодоления хаоса жизни, о проблемах духовного становления личности. И здесь его искания смыкаются с поисками правды. Справедливости и добра величайшего русского художника Льва Толстого. Бескомпромиссно осудив в своих статьях о Толстом его христианскую проповедь непротivления злу насилем, Ширванзаде дал высочайшую оценку Толстому-художнику: «На земле нет такого просвещенного уголка, где не произносилось бы имя Толстого. Я не помню другого такого имени в истории литературы, другого писателя, который завоевал бы при жизни такой огромный авторитет. Может, Вольтер, этот властитель дум своего времени? Но его власть простиралась лишь на мысль высших слоев общества, да и то лишь в Европе. Для авторитета Льва Толстого не существовало ни классов, ни различия жизненных позиций. Он завладел помыслами всего человечества»². Как единодушно считают величайшие реалисты мира, художественный мир Толстого властно вошел не только в их помыслы, но и в художественное сознание, оказав колоссальное влияние на их философскую и эстетическую системы.

В этом смысле естественно, что опираясь прежде всего на национальные традиции своей литературы, Ширванзаде использовал в своем творчестве опыт и открытия реализма, принадлежащие русским и европейским художникам, и среди них Толстому. Органическое восприятие Александром Ширванзаде толстовского художественного опыта было предреждено сходством аспектов художественного видения, близостью творческих индивидуальностей обоих писателей. Мы имеем в виду эпическую масштабность художественного мышления, предполагающую изображение отдельной судьбы в неразрывности с колоссальными общественными сдвигами, демократизм эстетического идеала, художественно воплощенного в творчестве как итоговый поиск героем путей духовного обновления, предпочтительное использование средств психологического анализа, а подчас и сатиры в раскрытии социальных контрастов общественного бытия.

Обращаясь к высшему достижению Ширванзаде художника, его роману «Хаос» в соотнесенности с шедевром позднего Толстого, «Воскресением», предугазанной сходными моментами проблематики и ее художественной реализации, мы сталкиваемся с интересным явлением чистой типологии («Хаос» вышел в свет в 1897 году, двумя годами ранее «Воскресения»), разумеется, никак не исключающим благотворного воздействия толстовской школы реализма на художественный мир Ширванзаде в его общем виде. Мы имеем в виду открытия Толстого в расширении возможностей психологического анализа, психологизацию изображения в целом, особенности толстовской сатирической типизации, близость героя авторскому размышлению.

Как и в «Воскресении» в судьбе Нехлюдова, в судьбах героев Ширванзаде преломляются судьбы эпохи, духовное обновление их связывается с отказом от классово предначертанной линии поведения: преумножать или прожигать богатство, приобретенное ценой лжи и угнетения. Герой романа Ширванзаде Микаэл Алимян поначалу неосознанно избирает путь прожига-

теля жизни, о котором, как об одном из трех возможных для человека его класса говорил Федя Протасов: «Все м веь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора, только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно. Второй – разрушить эту пакость, для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье – забыться». Путь Микаэла пролегает от одного эпицентра романа к другому: от «дела» Алимяна-миллионера к идеалу трудовой жизни, воплощенному в образе простой девушки Шушаник, от пассивного примирения с позорной ролью иждивенца общества к прямому конфликту со своим классом. И, напротив, по нисходящей идет духовная ломка у старшего брата Смбата, как бы по контрасту подчеркивая единственную правильность решения Микаэла. Эти два эпицентра романа противостоят друг другу так же, как и бескомпромиссно противостоящая жизнь верхов и низов.

Вопиющие контрасты бедности и богатства у Ширванзаде, как и у Толстого, композиционно и сюжетно организуют социальную коллизию романа, предопределяя суровую жесткость ее разрешения через отказ героя от паразитической жизни буржуа, через катастрофу, переворот в его сознании. Обличение и обновление становятся двумя дополняющими и обуславливающими друг друга опорными точками сюжета. Противоположение двух враждебных миров начинается в «Хаосе», как и в «Воскресении», на первых же страницах романа, когда оборванная нищая толпа жадно ловит подавание – горсть монет, брошенных ей в память усопшего главы «дела» Маркоса Алимяна: «Внизу ужасающий голод и лохмотья, трудно отличить людей от псов. А здесь, наверху, – сытость, довольство. Там – нужда, полуголые тела, море голов, грязных, взъерошенных. Тут – щегольские костюмы, золотые цеаочки с драгоценными брелками, бриллиантовые кольца и булавки в галстуках». Достигает это противоположение кульминационной точки в описании того, как развлекается «золотая молодежь»: «Пьяная ватага людей

тащится по набережной, беспечная и беззаботная и уже пресыщенная жизнью... Проходившие рабочие не достаивали кутил даже взглядом. На бедных худых лицах этих угнетенных людей выражалось презрение честных тружеников к дармоедам...

Вдруг три грузчика, бегом протиснувшись сквозь толпу, очутились впереди... На спинах грузчиков оказались Гриша, Мовсес и Микаэл. Размахивая шляпами и дико завывая, они нещадно колотили в живот и бока грузчиков, превращенных в животных. Да и отчего не потешиться, ведь они заплатили им по рублю – двухдневный их заработок. Пусть себе тешатся господа, господам все разрешается...» Здесь вступает в силу разоблачительный авторский комментарий, которым Ширванзаде, как и Толстой, широко пользуется на протяжении всего романа.

Если у Толстого сама сюжетная реализация замысла предполагает постоянную контрастную смену картин жизни тюрьмы и светских гостинных, мучительных унижений народа в острогах и блеска губернаторских салонов, то у Ширванзаде жизнь бакинских рабочих, адски тяжелый труд на нефтяных промыслах раскрывается в немногих обобщенно-символических выразительных сценах, ключевых для понимания идейной эволюции героев. И в этом смысле, как подспудно протестующая и единственно творческая сила, вовлекающая героев в сферу своего притяжения, стихия народной жизни присутствует в романе Ширванзаде и незримо, завладевая думами героев, направляет и корректирует их линию поведения и поступки. Таковы размышления Смбата, вплотную столкнувшегося с нищетой народа («совесть терзает его. Ему кажется, что он незаконно владеет богатством, что весь отцовский капитал принадлежит не ему, а этим несчастным»), муки совести Микаэла, постепенно освобождающегося от радужных шор прожигателя жизни. Забота о народных нуждах определяет интересы, круг деятельности, Шушаник и Антонины, жены Смбата.

Два эпицентра романа соответственно объединяют вокруг себя богатство и бедность, власть имущих и народ. И если народ

изображен не только с полной мерой сочувствия к его настоящей судьбе, но и с надеждами, пусть несмелыми и неопределенными, на его будущее, то хищники-буржуа развенчиваются писателем с «накипевшей ненавистью» художника-демократа и реалиста, «срывающего все и всяческие маски».

Как и Толстой, Ширванзаде в своем творчестве редко и скупно обращался к сатире, и те элементы сатиры, к которым он прибегает в «Хаосе», далеки от традиционных форм сатирической типизации – гротеска, гиперболы, словесного и смыслового алогизма, органически вплетаясь в реалистическое повествование. Сатирического эффекта Ширванзаде добивается введением иронического комментария, через выявление несоответствия видимости и сути явления с помощью языковой сатирической экспрессии, иногда сатирически заостренной портретной характеристикой. В целом же обличение верхов у Ширванзаде лежит преимущественно вне сферы сатирического и комического, через самовыявление персонажей во внешнем действии и в размышлениях.

Характерный для стиля Ширванзаде сатирический ответ отличает сцену посещения дома Алимянов епископом, где писатель прибегает к авторскому комментарию, безжалостно опровергая внешне благопристойное поведение духовного пастыря, раскрывая истинное значение его жестов, мимики, вздохов, ничего общего не имеющих с торжественностью момента. Одновременно «святость» его облика снижается уничижительно натуралистической фиксацией портретных деталей: «Епископу было лет 55, он был среднего роста, кругленький, тучный, как откормленный боров... По обеим сторонам его толстого носа с жесткими волосами на кончике, возвышались две синеватые припухлости, заменявшие ему щеки – единственные места на лице, где не было волос. Пока епископ с важной медлительностью поднимался, постукивая по ступенькам посохом, его беспокойно рыскавшие глаза изучали обстановку богатого дома... Епископ тяжело вздохнул и перевел дух, мысленно проклиная

свое толстое брюхо. Но пусть окружающие думают, что этот вздох – выражение глубокого соболезнования осиротевшим...» Да примет Всевышний душу покойного в сонм святых и пророков!» – При этих словах владыко возвел очи, но тут взгляд его остановился на огромной золоченой бронзовой люстре, спускавшейся с потолка. «А любопытно знать, сколько она стоит», – промелькнуло у него в голове.

Так часто поступал Толстой, внешне беспристрастно рисуя ту или иную картину и тут же опровергая ее всепроникающим ироническим авторским видением. Вот как дается, например, портрет сенатора Вольфа: «Вольф только что позавтракал и, по обыкновению, поощряя пищеварение курением сигары и прогулкой по комнате, принял Нехлюдова... Он считал себя не только *un homme tres comme il faut*, но еще и человеком рыцарской честности. Под честностью он разумел то, чтобы не брать с частных лиц потихоньку взятки. Выпрашивать же себе всякого рода прогоны, подъемные, аренды от казны, рабски исполняя за то все, что ни требовало от него правительство, он не считал бесчестным. Погубить же, разорить, быть причиной ссылки и заточения сотен невинных людей вследствие их привязанности к своему народу и религии отцов... он не только не считал бесчестным, но считал подвигом благородства, мужества, патриотизма».

Ширванзаде прибегает к сатирической палитре лишь в том случае, когда того требует сам художественный материал, когда необходимо дать не просто предельно сгущенную негативную характеристику явления, но унижить, высмеять его уродливые формы. Так построен образ самого отвратительного из хищников, представленных в романе, зятя Алимянов Исаака Марутханяна. Мы еще только знакомимся с этим матерым хищником, сатирическая деформация еще не вступила в силу, и внешний облик Марутханяна – розовые как у десятилетнего ребенка, щеки, желто-зеленые глаза с зрачками, как у хищника, автоматизм движений, как у заводной куклы, – еще находится в

рамках правдоподобия. Но в сцеплении и динамике всех описанных элементов портрет обретает подобие с хищным животным, жестоким и зорким, готовящимся к прыжку в погоне за добычей. И тут же авторский комментарий вносит последний корректив, проясняя верное понимание образа: «Смерть тестя нисколько не нарушила дремоты его родственных чувств. Умри мгновенно все присутствующие у него на глазах, сердце этого дельца ничуть не шевельнулось бы». В дальнейшем маска срывается с использованием сатирической деформации, когда в экстатическом опьянении мечтой о богатстве, Марутханян рисует Микаэлу грандиозные планы завоевания мира с помощью денег, а сам он, как бы на глазах уменьшившись в размерах, скрючившись как пигмей, в своем фазтоне, напоминает пиявку, приготовившуюся высосать всю кровь мира. Сатирический эффект достигается здесь через контраст грандиозных планов завоевания мира и ничтожной сущности их носителя.

Как в «Воскресении» Толстого, перед читателем Ширванзаде проходит галерея прожигателей жизни, дружков Микаэла, - все эти Кязим беки, Папаши, бывшие или будущие столпы города, наживающиеся на чужом труде, галерея лиц, искаженных жаждой наживы и скрывающих эту жажду под маской благопристойности и благодушия. Вот как, например, Ширванзаде осуществляет срывание масок в знаменитой сцене поминок после смерти Маркоса Алимяна: «Смбат, подавляя отвращение, поспешил к «именитым». Тут ели не без аппетита, но пристойно, пили немало, но не шумно и неспеша, смеялись, но негромко... Мысли их были заняты наследством, оставленным Маркосом Алимяном, и собственными делами: у одного в буровой скважине прогнулась труба, у другого проворовался приказчик, третьему завтра предстояло выкупать векселя, четвертый обдумывал как бы, подобно иным ловкачам, проложить потайную трубу к нефтехранилищу соседа для воровской откачки нефти. Одним словом, всем им было не до просвещенных идей отца Ашота».

Сумев блестяще передать дух наживы, витающий над нефтяным городом, в обобщенных и индивидуализированных портретах буржуазии, поражающих своим отталкивающим безобразием, Ширванзаде, исходя из своей эстетической задачи, выдвинутой в заголовок романа (нарисовать хаос капиталистического города), - по-иному, нежели Толстой, сталкивает своего героя с фальшивыми масками власть имущих. В «Хаосе» нет нехлюдовского «хождения по мукам», когда как в сатирическом обзрении, открываются скотские обличья подобостраствующих Масленниковых, Чарских, Топоровых, чистосердечно убежденных в том, что для того, чтобы им «питаться дорогими кушаньями, приготовленными дорогими поварами, быть одетым в самую покойную и дорогую одежду, ездить на самых покойных и дорогих лошадях», народ должен рабски трудиться, содержаться в острогах и на каторге. Но сущностная близость, симптоматичная для изображения процесса обновления героя в столкновении с грязью жизни, налицо. Это умение передать новый взгляд на тех же людей, открывшуюся у героя способность увидеть то, что скрывается под «неподвижной маской бледного лица». У Нехлюдова это открытие того, как фальшива «лежачая дама» Корчагина, как мерзок Масленников, поощренный начальством, напоминая «ласковую собачку, когда хозяин погладит, потреплет, почешет ее за ушами», как отвратителен любезный Топоров, как мертвенен взгляд Селенина. У Микаэла это прозрение гнусности своих прежних дружков, подлости Марутханяна, с которым его прежде связывали нечистые дела, меркантильности Смбата.

Интересно проследить принципиальную разницу в действительных итогах обновления героев, в самовыражении поставленных в ситуацию переоценки ценностей характеров - разницу, обусловленную нравственно-философской системой взглядов каждого писателя. Толстой, уповая на нравственное совершенствование своего героя, пытается исключить из его поведения протест, согласно непротивленческой догме всепрощения. Все подспудно накапливающиеся разочарования и гнев против сво-

его класса Нехлюдов реализует лишь в отказе иметь что-либо общее с этим вкормленным и развращенным классом и ищет выход в евангельских заповедях. Микаэл Ширванзаде протестует более последовательно. Он бросает резкие слова обличения своим бывшим друзьям, обвиняет в лицемерии и алчности просвещенного инженера Суляна, обнажает истинное лицо Смба́та, в душе которого уже совершил свою разрушительную работу червь накопительства, вне себя от ярости швыряет подсвечник в голову мошенника Марутханяна, разоблачает фальшь буржуазной благотворительности.

Микаэл, как и Нехлюдов, доходит до прямых обличений строя: «Сотни людей работают, чтобы насытить одного или двух; почему дары природы не принадлежат всем поровну? Почему, например, он спокойно обедает здесь, а там, в чаду, в огне сотни людей день и ночь подвергают опасности свою жизнь ради него?» Правда, у Микаэла нет четкой программы поведения вне своего класса, как не было ее и у Ширванзаде, но ясно одно, что путь нравственного самоусовершенствования, предложенный Микаэлу Смба́том, осложнен у него активным неприятием существующего строя отношений, стремлением жить по-новому своим трудом и, в конечном счете, отвергается им как фарисейски фальшивый и недейственный. Сама духовная эволюция Смба́та от демократически настроенного юноши, презирающего нажитые чужим трудом капиталы отца, к рачительному хозяину, наслаждающемуся своей властью над людьми, наносит самый сокрушительный удар по этой теории. И здесь, на наш взгляд, очевидна скрытая полемика Ширванзаде с теорией нравственного совершенствования: ведь призыв к голосу совести в устах Смба́та скомпроментирован им же самим неизбежной сделкой с совестью миллионщика.

Подспудно нечто подобное происходит и в романе Толстого, выявляя противоречивость мировоззрения художника. Постыжение истинного, отталкивающего лица дельцов и кумиров своего класса, спровоцированное сюжетной ситуацией (рас-

каянием Нехлюдова в связи с судьбой Катюши Масловой), по существу обуславливает нравственное возрождение Нехлюдова, но и одновременно разрушает, подрывает нравственно-христианский уклон этого «воскресения».

Толчком, стимулом духовного возрождения героя Ширванзаде тоже послужила женщина – Шушаник, презревшая его богатство, впервые заставившая наследника миллионов задуматься о своей жизни. Но как и в «Воскресении», страдания народа, социальное зло в своем циничном выражении, народное море, открывшееся перед героем Ширванзаде заставили его задуматься о своей личной судьбе, как о судьбах многих, размыли возможность единичного и эгоцентричного решения. И здесь четче, грандиознее художественное решение Толстого. Его Нехлюдов, чем дальше, тем более отходит от локального решения своей проблемы. Любовь, жалость к Катюше, а позднее и гордость за ее «выпрямление» остаются, но как бы оттесняются назад горестными судьбами многих каторжан. В нем нет той сосредоточенности на своей личной судьбе (и здесь особенно заметны элементы эпопеи в романе Толстого), какая на протяжении всего романного действия сохраняется у Микаэла. Раскаяние Нехлюдова в сцене суда, при виде поломанной судьбы некогда обольщенной им Масловой, воскресшая любовь к Катюше, послужив стимулом к душевному перевороту, отходит на второй план, уступив место убийственной характеристике обличаемой среды; душевное же состояние Микаэла – его любовь к Шушаник – как мы уже отмечали, продолжает оставаться определяющей пружиной его поведения, что при всей специфичности национального решения (мы имеем в виду близкую армянской романистике семейную проблематику), несколько ослабляет осознанность и серьезность социальных прозрений героя.

Сходными и разными путями идут герои Ширванзаде и Толстого к обновлению, но несомненно, что у обоих писателей, в соответствие с основной эстетической задачей – раскрыть и проследить его духовное возрождение – в центре внимания

внутренняя жизнь личности, в обнаружении которой Толстой, как известно, полагал главную цель искусства. «Главная цель искусства, - писал Толстой, - высказать правду о душе человека, высказать тайны, которые нельзя высказать простым словом... Искусство есть микроскоп, который наводит художника на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям». Скрупулезно и реалистически точно исследуя внутреннее бытие героя, вскрывая его глубинные слои, художники прибегают к сходным же изобразительным приемам, в частности, к возможностям психологического анализа и к ситуации катастрофы, рождающей душевный переворот.

Мастерски используя в своем романе разнообразные формы психологического анализа, прежде всего внутренний монолог и то, что Толстой называл «душевной жизнью, выражающейся в сценах», Ширванзаде, безусловно, осваивал художественный опыт Толстого, его новации в реализме, его блестящее умение раскрывать диалектику чувств своих героев. Ширванзаде – прозаик и драматург придавал огромное значение психологизму, считая, что вне форм психологического анализа писатель не может достигнуть глубины и достоверности художественного воссоздания действительности, мотивированности поступков героев и драматизма сюжетных коллизий.

У Толстого в «Воскресении» – максимальная погруженность в душевные переживания Нехлюдова, ибо по существу Нехлюдов не выплескивает наружу свой протест. Вся сложная работа по перестройке его взглядов происходит внутри его «я», - отсюда и множество диалогизированных монологов, часто не хаотичных, напоминающих «поток сознания», как у раннего Толстого, а внутренне полемичных, итоговых, ибо напряженная мысль героя бьется над разрешением социальных проблем, ставших для него глубоко личными, ибо находясь в кризисной ситуации, переживая переворот, герой Толстого с огромной силой драматизма ведет свой личный бой с грузом прежних воззрений. В результате беспощадный реализм Толстого служит

плохую службу его христианской проповеди, погружение с помощью внутренних монологов в душевный мир Нехлюдова, по существу развенчивает спасительную идею нравственного «воскресения» под воздействием евангельских истин. Ведь становится очевидным все нарастающий критицизм его взглядов под влиянием всего увиденного в новом свете. «Но теперь, - пишет Толстой о подлинном, а не христианском прозрении Нехлюдова, - он не только понял, но и почувствовал этот мир». Он пришел к тому, что «стыдно и гадко» жить по законам общества праздных людей, когда «обижен простой народ», когда происходит «развращение и мучительство одних людей другими».

По тому же принципу «борения мысли и чувств» построенные внутренние монологи Микаэла, в которых ярко выражена динамика развития образа. В начале, когда Смбат призывает брата послушаться голоса совести («не допускай, чтобы голос совести заглушали посторонние голоса») и покончить с беспутной жизнью, - направление размышлений Микаэла, как того и хотел Смбат, сугубо нравственное. Он только что не готов подставить другую щеку в ответ на пощечину оскорбленного друга. Его мысли всецело заняты Шушаник, этой «гордячкой», благосклонность, любовь которой ему хочется завоевать. Внешне эта внутренняя борьба Микаэла проявляется в буйных экстравагантных поступках, как драка с Марутханяном, расправа со своей комнатой, похожей на будуар кокетки, туалетным столом, очень напоминающим, кстати. Нехлюдовскую уборную, «пропитанную искусственным запахом эликсиров, одеколонов, фиксатуаров, духов». Вспомним: «Туалетный стол вызывал в нем (Микаэле) дикую злобу. Еще мгновение – флаконы и баночки полетели в окно, разбиваясь вдребезги. Эх, если бы можно было, и прошлое так же разбить и начать новую жизнь!».

Круг размышлений Микаэла постепенно расширяется, он начинает серьезно задумываться над судьбами рабочих, и здесь мысли его смыкаются, как это мы часто видим у Толстого, с сокровенными думами автора. Однако в отличие от Толстого

Ширванзаде редко прибегает к открыто публицистическим декларациям, гневно взрывающим художественное повествование. Вот, например, одно из размышлений Микаэла: «Ночью он долго ворочался в постели и не мог уснуть. Шипение пара напоминало ему об адском труде рабочих. Перед ним возникали пропитанные копотью и нефтью тощие лица, темные и мрачные, как нефтяные скважины. Даже здоровяки-рабочие, вроде Чупрова, Расула и Карапета, казались ему болезненными. Разве эти рабочие лишены сердца, души, способности мыслить? Разве они не любят, не презирают, не завидуют? Неужели забота о куске хлеба убила в них всякие человеческие чувства, превратив их в бездушные машины? Как не задуматься над всем этим? Вокруг него сотни людей работают до изнурения, а он целиком ушел в свой мирок».

Толстой постоянно занят движением мысли своего героя: «Она сказала ему то же самое, что он только что говорил себе, - приводит писатель типичный для состояния Нехлюдова внутренний монолог героя, -но теперь уже он этого не думал, а думал и чувствовал совсем другое». Или: «Зачем он страдал, зачем он жил?» – Нехлюдов то отчетливо понимает это, то в отчаянии считает, что невозможно победить «все то страшное зло, которое он видел и узнал за это время... в этой ужасной тюрьме...»

Эволюция, обновление Микаэла лишены той внутренней протворечивости, которая сопровождает «воскресение» Нехлюдова. «Умиление над самим собой и всеми своими добродетелями» продолжает жить в герое Толстого, несмотря на самое искреннее и окончательное отречение от соблазнов господской жизни: брезгливое разочарование в людях своего класса, отдачу земли крестьянам, отъезд в Сибирь за Катюшей, осознание несообразности, нелепости и подлости всего правопорядка. В Микаэле Ширванзаде нет этой противоречивости. Он чужд самолюбования, когда отказывается от наследства, когда рискуя жизнью, бросается в огонь спасать отца Шушаник. Естественность его линии поведения не осложнена евангельскими идеями,

которыми все больше проникается Нехлюдов, но одинако бесспорна истина, к которой приходят оба героя в процессе обновления: люди труда неизмеримо выше паразитирующего класса господ, им по праву принадлежит будущее. «Я видел высокий героизм в труде, - писал Ширванзаде, - и только в труде и только перед ним склонялась моя гордая голова».

Толстой понимает, что истинно человеческие отношения, единение и братство всех людей возможны лишь на основе народной жизни, - и этот вывод из его искусства есть выражение последовательно демократичной и гуманной художественной концепции. Философия же всепрощенчества объективно развенчивается в романе самим же Толстым.

У Толстого и у Ширванзаде народ – это страдающая масса, но и одновременно суровый судья творящихся беззаконий, наделенный высокими человеческими достоинствами: бескорыстием, самоотверженностью, мужеством, чувством солидарности. В понимании этой перспективности судеб народных была единственная реальная возможность преодоления мировоззренческой ограниченности, к которой по-своему шли оба писателя, каждый в своем национальном мире. В этом смысле постулат нравственного возрождения их героев обладает особой значимостью. В конечном счете - это жизнь, это открывшаяся способность верно ориентироваться в мире, понимая, что есть добро и что зло, это чистота нравственного чувства, которую так высоко ставил Толстой, наконец, это выход из личных тупиков жизни к большим социальным проблемам современности. Незавершенность судеб героев «Воскресения» и «Хаоса» – это незавершенность и неясность поисков путей правды, добра и справедливости, но и их перспективность на новом этапе, которую по-своему категорично высказал Толстой: «Так продолжаться, в таких формах, жизнь не может!»

Специфичен национальный мир, показанный на страницах романа Ширванзаде, но «хаос» контрастов адского труда на нефтяных промыслах и «сытой и чистой» жизни хозяев тот же,

что и в толстовских описаниях вонючих камер, а рядом утонченной роскоши аристократических гостиных. И общечеловеческая близость идеалов обоих художников предрешена пониманием необходимости разрушить ложь этого хаоса, этих контрастов, уйти от его безумия и мертвенности к живой жизни народа. Своеобразие и общность художественных решений, связанных с воплощением этого идеала, позволяет заново осмыслить его специфически национальное и вместе универсальное выражение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Сб. «Литература и новый человек». М., 1963, с.302.

²«Оризон». 1910, N249 (на арм. яз.)

АБОВЯН И ГОГОЛЬ

(проблема типологии стиля)

В исторической жизни каждой нации есть деятели как бы абсолютного значения и масштаба, которые без остатка вобрали в себя аккумулированную веками духовную энергию своего народа с тем, чтобы воплотить ее в принципиально значимые открытия и новации в области науки и культуры. Хачатур Абовян для армянской литературы явился тем масштабом, точкой отсчета, говоря словами Аветика Исаакяна, тем «началом всех начал», с подвигом которого связано все дальнейшее развитие нации. По универсальности его поистине неопределимого вклада во все важнейшие сферы духовной деятельности миссию Абовяна можно сравнить с миссией Ломоносова и Пушкина в русской литературе. Однако обращаясь к чисто литературному наследию великого армянского писателя и прежде всего к его знаменитому роману «Раны Армении», явившемуся могучим импульсом к развитию новой армянской литературы, нетрудно обнаружить художественную соотносимость и типологическую общность с творчеством другого гиганта русской литературы – Николая Васильевича Гоголя.

Очевидно, здесь нет необходимости доказывать отнюдь не самоцельность, а важность и плодотворность в литературоведении подобных сопоставительных исследований, дающих возможность глубже уяснить новые аспекты самобытного национального художественного феномена, а также черты духовного родства и типологической близости, просматриваемые как общие закономерности мирового литературного процесса.

Как и Гоголь, обозначивший «целую эпоху в развитии русского самосознания» («Он пробудил в нас сознание о нас самих», - писал Чернышевский), Абовян явился провозвестником новой художественной эпохи в духовном развитии армянского народа. Его творчество и общественно-просветительская деятельность патриота и гуманиста стимулировали могучий

подъем национального самосознания, указав на необходимость физического и духовного раскрепощения народа и пути его национального возрождения. «Народ наш в жалком состоянии, - пишет Абовян, сетуя на историческую слепоту, как причину бедствий своих соотечественников, - обречен мечу и огню, а все потому, что никто нам не объяснит, кто мы такие, какова наша вера, почему мы на свет родились». Как и Гоголь, которого Белинский назвал «самым национальным писателем», будучи художником в высшей степени национальным, Абовян выражает в своем творчестве и общечеловеческие идеи и устремления, выступая на защиту человека и общества, тем самым становясь вровень с гуманистическими идеалами своего времени, ибо национальная и социальная сущности бытия у него неразрывно связаны с их философским осмыслением.

Поистине неопределима роль «Ран Армении» Абовяна в духовной жизни нации. С выходом в свет этого романа начинается новый отсчет времени для армянской литературы. Казалось, разом, в едином порыве скорби, радости, иронии и негодования могучим потоком излил свои заветные чувства народ армянский, ничего не боясь и ничего не тая. В «Ранах Армении» впервые получила творческое воплощение просветительская программа борьбы за освобождение от физического и духовного рабства, невежества, тирании, клерикального мракобесия, суеверий, впервые патриотическая идея прозвучала в литературе столь чистой и сильной струной. Масса проблем была поднята на сравнительно небольшом художественном полотне – социальных, политических, нравственных, и решались они с высоты передового сознания эпохи, на основе глубокой национальной.

Уже сам вымысел, как он обозначен в предисловии к роману и претворен далее в его художественной канве, нес в себе творческую задачу уникальной сложности и новаторского смысла – воплотить в художественном произведении целостный взгляд на судьбы родины и народа. Абовян так пишет об этом: «Прославить наш народ», передать и объяснить, «какая сила в

любви к народу», обратиться на «ты» ко всему народу: «Только бы ты, ты, мой народ благородный, полюбил да принял бы мое дело и незрелый язык сына твоего, как родитель приемлет первый лепет младенца, который не променяет и на целый мир». И наконец, «Армения, словно ангел, стояла передо мною и придавала мне крылья».

Столь же сложной и масштабной была художественная миссия Гоголя, замыслившего в «Мертвых душах» охватить всю Русь во всем ее единстве, «увидеть всю массу» народа, ибо он чувствовал обращенные на него взоры родины. Вспомним: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?...»¹. И о «Мертвых душах»: «Вся Русь явится в них ... во всей своей громаде» и так же, как Абовян, Гоголь обращался в своей поэме ко всему народу и стране.

Огромное значение романа-эпоса Абовяна и поэмы Гоголя в духовном пробуждении наций, необозримый диапазон их влияния на дальнейшее развитие художественного сознания народа вплоть до наших дней (так, совсем недавно традиции «Ран Армении» благодатно отозвались в замечательном «Зове пахарей» Хачика Даштенца) были обусловлены не просто современностью и демократизмом идей, но и удивительной экспрессивной силой и художественной энергией их масштабного и целостного выражения, точно найденным, неповторимым жанровым и стилевым своеобразием «скорби патриота», органическим сцеплением субъективного самовыражения – лирической стихии – и исторически верной картины политической и социальной жизни страны, критического пафоса и гневной инвективы.

Радикальный демократизм и гуманизм в художественном претворении просветительской программы, стремление выразить *народную* точку зрения *на жизнь нации в целом* предопределили у Абовяна, как и у Гоголя в «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах», обращение к монументальному эпическому творе-

нию, уникальному стилевому выражению художественной концепции. Рожденные мыслью истинных патриотов о народе и сердечной болью за его трагическую судьбу, творческие замыслы обоих писателей неизбежно должны были вылиться в национальную эпопею, современный род народного эпоса, где народ как бы сам рассказывал о себе, ибо судьбу родины, ее дух автор мог по-настоящему понять и осмыслить не только как индивидуальность, а как частицу народной души и всей нации.

Типологическая близость замыслов двух далеких друг от друга художников лишь подтверждает закономерность, органичность подобного художественного решения. Напомним размышление Абовяна о том, как художественно выразить героический и скорбный образ своей многонациональной родины: «Думал я, думал, да и однажды сказал сам себе: возьми-ка ты свою грамматику, риторику и логику, сложи их да и отложи в сторону, а сам сделайся таким же ашугом ...», то есть расскажи о народе устами самого народа.

По существу, тем же художественным камертоном пользуется и Гоголь. Образ автора в его поэме настолько глубоко вплетен в изображаемую им жизнь народа, что становится сам как бы частью народного множества и его судьбы, эпическим поэтом и голосом самого народа. Собственно, отсюда рождается, берет начало как целостный взгляд на изображаемую громаду народного единства, так и возвышенный стиль авторских отступлений. Это привнесение народного взгляда на жизнь в самую структуру повествования, авторской оценки, сюжетостроения, формируя стиль исследуемых произведений, указывает и на органичность народно-эпической стихии, как основы и творческого истока как «Ран Армении», так и «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ».

Абовян в Армении и Гоголь в России почти одновременно и независимо друг от друга, верные своему художественному предназначению, попытались создать современный эпос не только в смысле воссоздания целостного, масштабного и нацио-

нально значимого образа народной жизни, но и как подобие творения народа, таким образом стремясь привнести в литературу *слово народа*.

У Абовяна этот художественный феномен ощутимо просматривается на всех уровнях повествования, разумеется, не только и не просто в стиле многочисленных обращений к читателю и лирических отступлений, но, главное, во взгляде на события, в оценочных критериях, в освещении и интерпретации изображаемых явлений с точки зрения коллективного множества, ибо личность автора несет в себе идущий от фольклора эпический взгляд на жизнь.

Обратим внимание на принцип повествования у автора “Ран Армении”, когда гневная мысль или размышление передаются как своеобразная эстафета от одного персонажа к другому, причем делается это так неуловимо, что кажется, будто своими сетованиями на неправду делится автор, это его гневный протест против сильного мира сего, угнетающих его народ, мы слышим из уст рассказчика, а между тем выясняется, что это или внутренний голос Агаси, возмущенная риторика Петроса, Арутюна или иного безымянного персонажа. К примеру, только что автор-повествователь обращается напрямую к читателю-народу: “Вот снова говорю, и слеза катится из глаз моих, и весь я содрогаюсь”, как несколькими строками спустя следует рассуждение о назначении человека типа: “кто беден – того поддержи, кто болен - того утешь, обездоленному приди на помощь, - вот о чем мы должны думать”, которое завершается следующим замечанием: “подобными мыслями поглощен был и наш бедный староста”. Или - автор говорит от лица народа о том, что “Всеблагой создатель дал нам эту душу и ум и талант не затем, чтобы нелюди нас унижали”, и далее добавляет: “Опять вспоминаю, о чем толковали наши сельчане” (то есть он подчеркивает, что говорит от их лица). Поэтому, когда автор-рассказчик восклицает: ”Как же не остыть постепенно сердцу народа?!” или советует:” Нет, ты сначала поле вспаши, под дом

заложи фундамент – открой глаза народу, - и который путь ежели верен, по тому его и веди ... Ты покажи народу свою любовь и тогда я посмотрю, как он тебя полюбит!”, - эти страстные обращения к людям из народа, по существу, воспринимаются от лица самого народа.

Примерно одни и те же мысли присущи и автору, и его героям из народа, которым автор предоставляет право высказываться на страницах романа – все они единомышленники и сотворцы книги о народе. То, что автор один из многих, кто мог написать историю народа, Абовян неоднократно подчеркивает: “Блажен будет тот час, когда какой-нибудь благородный сын армянского народа ... сам заново напишет историю наших храбрых сынов...”.

Причина близости речи героев и автора-рассказчика, таким образом, не просто в том, что Абовян – художник романтического мировосприятия – еще мало индивидуализирует речь своих героев, и они становятся, как и в просветительской литературе, рупорами авторских идей, но и в стремлении создать иллюзию народного самовыражения и чувствоизъявления.

У Гоголя этот принцип ведения повествования прослеживается в более сложном и опосредованном художественном выражении. Уже в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” делается попытка в авторском “я” претворить, как пронизательно заметил исследователь Гоголя Г.Гуковский, “не индивидуальность личности, а сущность народного сознания”². Исследователь обобщает эту мысль таким образом: “Внутренний принцип, во многом организующий художественное мышление Гоголя, - это принцип ... целостного восприятия мира, как системы больших человеческих единств. Гоголь стремился вырваться из границ восприятия жизни в категориях отдельного человека ... отречься от индивидуализма, разъедающего почти весь XIX век”³. Повесть «Тарас Бульба» не просто одухотворена патриотическим духом народа, а проникнута коллективным сознанием казачества, и здесь часто на помощь автору приходит эпическое, чисто

фольклорное начало, привносящее в нее и героическую песенную стихию, и мудрость эпического размышления и чувства народного. Здесь «я» рассказчика стремится слиться с самосознанием героического народа. Так сильно сказалось в этом героическом эпосе стремление автора приобщить современного читателя к идее свободы народа, к идее братства и товарищества в казачьей вольнице – Запорожской Сечи, как некогда существовавшей колыбели свободы и справедливости, что имея героем Тараса и даже нося название, одноименное герою, повесть эта безгеройна. В этом же смысле, как это ни парадоксально на первый взгляд, безгероен и роман-эпос Абовяна, хотя он именовался в свое время «Историей Агаси», ибо это тоже повествование о народе, о множестве героев и от лица множества. Вспомним, что в «Ранах Армении» такие же чудеса храбрости, как и Агаси, совершают и его друг Муса, и Туманян Оваким, и Соси-ага, и Мелик Оганджан, и другие внуки Вардана, как образно называет их Абовян. Сила народа в единстве, сила человека в слиянии, слитости его усилий с единомышленниками. Отсюда органично вытекает историческая перспектива осуществления идеалов народа в будущем. Эти идеи формируют особую стилевую структуру концептуально значимых творений и у Абовяна, и у Гоголя.

«В виду нас должно быть потомство, а не подлая современность!» – эта чрезвычайно важная для Гоголя мысль одушевляла его и тогда, когда в «Тарасе Бульбе» он обращал свой взор в далекое прошлое, явно адресуя золотой век Запорожской Сечи, как норму человеческой жизни, этому самому потомству и еще более в поэме-эпосе «Мертвые души», где «в виду» автора и читателя оказывается будущее России, Руси, которая и является подлинным героем поэмы Гоголя.

Устремленность в будущее, одержимость идеей родины и богатства народа, его необъятных творческих потенциалов находят у Абовяна, как и у Гоголя, стилевое выражение в лирико-романтическом и патетико-пафосном начале, которое контра-

стирует с практически-заземленными, бытовыми и жанровыми картинами реалистически конкретного повествования. Высокий стиль сменяется низким, и контрастное противоположение прекрасного и безобразного, доброго и злого, комического и трагического начал жизни, формирует у рассмотренных авторов стилевую антитезу.

И здесь правомерно обратиться и к принципиальным отличиям (разумеется, не упуская из виду при этом и сходства) стиля Абовяна и Гоголя, восходящим к тем идейно-эстетическим задачам, которые ставили перед собой преимущественно романтик и преимущественно реалист. Вместе с тем чрезвычайно важна для понимания стилевого единства в романе-эпосе Абовяна и его стилевой доминанты проблема мировосприятия и принципов художественного освоения действительности автора «Ран Армении». Напомним справедливое суждение авторитетных исследователей относительно уникального синтеза методов и направлений от просветительного реализма до критического, обличительного реализма и романтизма, синтеза, исторически обусловленного, как считал академик Конрад, ускоренным развитием восточных литератур. Романтическое мироотношение Абовяна осложнено или, правильнее будет сказать, скорректировано стремлением к реалистически конкретному, а следовательно, и подходящему к сатирическому обличению повествованию.

Девятнадцатый век и в русской, и в армянской действительности стал веком скептицизма, веком критики, и подобный противовес романтическому чувствоизъявлению явился жестким требованием времени. Отсюда быстрое изживание романтического взгляда на жизнь у Гоголя, его решительное утверждение на позициях реализма, как главы отличительного или отрицательного направления, получившего название гоголевского. Отсюда и вытеснение романтизма с целого ряда принципиально значимых позиций у Абовяна, прежде всего как автора «Ран Армении». С одной стороны, он художественно претворяет

известный постулат романтиков, да и, пожалуй, сентименталистов - «дайте народу обнаженное человеческое сердце!», выступает последователем Шиллера⁴. С другой стороны, Абовян отдает дань реализму, с прозорливостью гениального художника предощущая в нем наиболее перспективное и необходимое обществу литературное направление искусства, отражающее жизнь во всей ее полноте и истине.

Реалистический взгляд на судьбы своего народа в романе обнаруживается не только в трезвых размышлениях, исторических экскурсах, гневных инвективах разоблачительного характера и, главное, великолепных реалистически конкретных и красочных жанровых описаниях быта армянских крестьян той поры, но просматривается и в самом качестве и особенностях абовяновского романтизма. Очень верно сказано, что «колоссальность стиля противоположна одноинтонационности». В могучем стилевом полифонизме Гоголя и Абовяна у армянского писателя преобладает лирико-романтическая струя, а у автора «Мертвых душ» – реалистическая, и это преобладание накладывает отпечаток на всю стилистику рассматриваемых эпических полотен. Заметим также, что отрицательная энергия гения Гоголя питает негативный пафос и дух его поэмы в неизмеримо большей степени, нежели у Абовяна, составляя ведущий компонент «огненного слога», которым написаны обе поэмы. И это объясняется как особенностями художественной индивидуальности Гоголя, так и идейно-творческой установкой обоих писателей, где важную роль играет преимущественная приверженность романтической или реалистической концепции действительности. Если Гоголь, апеллируя к живым, вознося свой гневный голос к истинным гражданам отчизны, карает уничтожающей иронией духовно мертвых, изображая «мертвую бесчувственность жизни», и поэма его как раз и носит это карающее, разоблачительное название «Мертвые души», то Абовян, живописуя трагедию родины и народа, делает акцент не на отрицании действительности, а на ее изменении и быстрейшем врачевании

ран, хотя и ему присуща любовь-ненависть гоголевского типа. Рядом с бурным признанием в любви к своей родине и народу читаем: «Я ... ненавижу свою землю».

Однако романтизм Абовяна особого свойства, у него нет преобладания идеального над реальным, мечта о счастливом будущем родины имеет реальную почву к осуществлению в жизни и оказывается мечтой и нормой не индивидуального сознания, а всего народа. И здесь обнаруживается принципиальное отличие его романтической концепции действительности от концепции того же Шиллера, в основе которой лежит индивидуализм.

Всем своим идейно-эмоциональным пафосом «Раны Армении», написанные как бы от лица народа, призывают к торжеству народного единства. Такой романтизм, говоря словами А.Барбюса, реалистичен: «лучше всего можно было бы определить романтизм как утопический реализм». Примерно такую же мысль встречаем у Гуковского относительно романтизма раннего Гоголя: «И это романтизм, но романтизм внутренне перестроенный так, что он уже предвидит реализм»⁵. Роль утопии у Абовяна, как впрочем и у Гоголя, достаточно велика. В «Ранах Армении» – это и жизнь села, в котором радушно встречают измученного, страдающего Агаси, полная достатка, душевного покоя, песен и радости, наконец, это картина будущего благоденствия страны с символическим обращением к Зангу и братской Волге, прозревающим прекрасное грядущее армянского народа под покровительством России, освободившей Армению от персидской тирании. Но как и у Гоголя в его знаменитом образе Руси, словно мчашейся в будущее птицы-тройки, - символ этот не просто романтическая утопия, полет фантазии, иллюзия индивидуалистического сознания, но исполненная веры в счастливое грядущее своего народа-богатыря земная, реальная мечта самого народа о жизни, достойной его таланта и исторического предназначения. Обращаясь к Зангу с пламенными словами патриота, автор воспринимает ее как символ, знак армян-

ства. непоколебимого, как ее скалы, бесстрашного и протестующего, борющегося, как ее волны: «Я в восхищении перед твоим бесстрашным храбрым сердцем, перед твоими пенистыми, свирепыми страшными волнами». Это взволнованное слово о Родине заканчивается, как и у Гоголя, пророчеством о завидной судьбе отчизны: «Имя твое окрестит, запечатлит этот чистый, радушный край ... И будет он именоваться ныне, и присно, и вовеки – Айастан».

Но если мысль о будущем родины еще в какой-то степени утопична, хотя бы уже потому, что это еще не воплотившаяся в жизнь мечта о прекрасном золотом веке, то тема богатырства народа, непосредственно связанная с осуществлением идеи Родины, а в общечеловеческом плане – с торжеством гуманистических устремлений к Добру, Красоте и Свободе в мире, тема эта и у Абовяна, и у Гоголя введена в рассматриваемый нами армянский и русский современный эпос, как главная и реально-значимая проблема, несущая, по существу, весь позитивный потенциал произведения.

Задача Гоголя в смысле воплощения богатырского пафоса, естественно, была более легкой в «Тарасе Будьбе», повести, специально посвященной восславлению былого богатырского русского и украинского народов, как общезначимой нормы героического в народе и залога его счастливой судьбы в будущем. Иное дело «Мертвые души», где, напротив, дается картина ужасающего отклонения жизни от нормы и идеала, и ничто в оскотинившейся физиономии «мертвых душ», так ярко живописуемых Гоголем, не напоминает былого богатырства. Напротив, в мире Чичиковых процветает «подлость, совершенно бескорыстная, чистая подлость» и даже среди дам «нежное расположение к подлости». А из глубокого чувства любви к отчизне гоголевские персонажи разве что «во все часы дня изъясняются на французском языке, и выгодно мошенничают», продавая крепостных оптом и в розницу без различия живых и мертвых. Однако в гоголеведении справедливо считается, что «Мертвые ду-

ши» – это образ Руси не с одного только боку, но в ее целостности, ибо мотив одаренности, талантливости, богатырской стати народа присутствует в поэме не только подспудно в знаменитых лирических отступлениях, но и в самой непосредственно художественной ткани романа-поэмы. Это и размышление о крепостных Собакевича, и поэтичное описание черноногой девки, показывающей Селифану дорогу, и в особенности описание сада Плюшкина, сопровождающиеся рассуждением о его судьбе, как несостоявшейся судьбе всякого человека, отдавшего жизнь накопительству. Повествование окрашивается тогда эпическими фольклорными тонами, подключается мир природы, - и рисуется, встает перед глазами эпически целостный, неисчерпаемой мощи и богатырской стати образ народа, равный образу родины.

Во втором письме по поводу «Мертвых душ» (1843 г.) Гоголь пишет: «От души было произнесено это обращение к России: «в тебе ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться ему?...» – добавляет к тому, что было сказано в «Мертвых душах»: «Оно (это обращение. – Е.А.) было сказано не для картины или похвалы: я это чувствовал, я это чувствую и теперь. В Руси теперь на всяком шагу можно сделаться богатырем»⁶.

Иное у Абовяна. В его романе-эпосе повествуется о героической борьбе народа за свое освобождение от персидской тирании и потому проблема героизма народа и человека из народа органично разрешается через заявленную тему, героическая действительность не примысливается, а реализуется в богатырском подвиге народа, защищающего свое право на независимость. Однако в «Ранах Армении» подспудно присутствует и расширительная тема борьбы за *духовное* освобождение народа, и потому заключительные строки романа, обращенные к былому богатырству народа, уже тогда, когда свершилось освобождение армян от персидского рабства – «Где ваши на весь прославленные имена?», - воспринимаются как призыва к духовному освобождению, к справедливому жизнеустройству.

Отсюда и примечательность, в плане особенностей романтического мировосприятия Абовяна, решения проблемы героя. Его Агаси снабжен, казалось бы, всеми аксессуарами романтической индивидуальности: это идеальная личность, противостоящая среде, контрастирующая с безобразной действительностью, которую он осуждает гневной филиппикой, сарказмом и иронией своих рассуждений, более того, отрицает своей борьбой, своим героическим поведением, всей подвижнической жизнью во имя счастья народа. Однако если обратиться к построению образа, нетрудно обнаружить, что весьма заметную структурообразующую роль здесь играет фольклорное начало и не как вспомогательное звено в романтической поэтике, а как ее самостоятельный элемент, в высшей степени органичный, исходя из народного эпизма, как основы жанрово-стилевого своеобразия «Ран Армении».

Достаточно вспомнить портретную и поведенческую характеристику образа Агаси: «Такая была у него сила, что он хватал взрослого мужчину за пояс и поднимал, как цыпленка, выше головы ... Когда садился на коня, то стоило ему поднять руку, как лев-конь сам сгибался и подставлял спину. Пять человек могли на него напасть, а все не скрутили бы могучих его рук. Одним ударом шашки расσκεкал он шею буйволу или быку, да так что кончик лезвия врезался в землю. Часто одной рукоятью шашки отгонял он прочь двадцать разбойников. У турок при одном его имени все печенки отрывались. Возникла ли драка, сколь часто при одном его голосе дерущиеся разлетались, как мухи, рассыпались в разные стороны, с глаз долой!». Подобный фон героев, равных Агаси по храбрости, образуют его друзья, соратники по борьбе, весь армянский народ: «слава сотворившему армянский народ! Каждый из сынов его целой горе равен». Так, под стать Агаси изображен Оваким Меграбян – Туманян из Дсеха: «Двое мужчин не могли обхватить его, пять человек не могли скрутить одну его руку... Великан не мужчина. Рост его был в четыре с половиной гяза, спина – шириной в пол-

тора, грудь – твердая как скала, рука – что столб, нога – что сук дубовый, шея – с целое древесное корневище». Далее этот образ армянского богатыря множится: «У него было восемь братьев, один громаднее другого» и т. д.

Соответственно эпически гиперболизированным портретам и описание битвы, в которой участвуют такие богатыри, близкие эпическим картинам «Давида Сасунского». Читаем: «Дома обрушили над семейством своим, арбы разобрали – пошли на врага. Перекликнулись друг с другом храбрецы – юный могучий Вардан, отважный Ашот, мушег Арцруни – и бросились – один в погоню за Наги-ханом, другой преследовать Окюз-агу, третий за ханом Джафаром, двое полетели – словно ангелы взмахнули крылами. А Вардан уже настиг Окюза, – тот был так силен, что и льва мог сбить с ног одним ударом по голове и на земле распластать, – но Вардан в тот же миг рассек его пополам, – одна половина повисла с одной стороны коня, другая – с другой, зацепилась, да так и осталась». Как видим, образная характеристика и самовыявление героя в действии строятся у Абовяна с активным использованием, а подчас и превалированием фольклорной поэтики, если учесть еще и широкое привлечение автором мира природы, как живого свидетеля и участника народной жизни, бедствий и борьбы. Образ родной природы проходит через весь роман-эпос, часто воплощенный в поэтическую формулу «горы и ущелья». Кажется, это образ самой родины, которая и плачет, и негодует, и сострадает, и тревожится, кидается на врага и ликует, и, наконец, благоденствует. «Небо, земля, горы и ущелья, – пишет Абовян, – заткнули уши, закрыли глаза, плакали, горевали, били себя в грудь, по голове, раздирали, расцарапывали себе лицо». Они же, как и в произведениях фольклора, помогают своим сыновьям, как должна помочь героям в ратном подвиге родная земля, когда они сражаются за освобождение своих «гор и ущелий».

В духе фольклорной поэтики и с обращенностью к ее истокам решены батальные сцены и могучие эпические характеры

и в «Тарасе Бульбе» Гоголя. Остап, Андрий, Кукубенко, Бовтюг, Мосий Шило – все герои Запорожской Сечи своим обликом, поведением, львиной повадкой и храбростью напоминают эпических героев народной поэзии. Эти богатыри как бы сошли со страниц украинских песен и дум, проникнутых духом вольницы. Вот, например, описание битвы под Дубной: «Как вскинулись казаки! Как схватились все. Как закипел куренной атаман Кукубенко, увидевши, что лучшей половины куреня его нет! Разом вбился он с остальными своими незамайковцами в самую середину, в гнев иссек в капусту первого попавшегося»⁷, или: «И ударили со всех сторон казаки, сбили и смешали их и сами смешались... Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела, - так и Тарасов сын, Остап, налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку. Побагровело еще сильнее красное лицо хорунжего, когда затянула ему горло жестокая петля; схватился он было за пистолет, но судорожно сведенная рука не могла направить выстрела, и даром полетела в поле пуля»⁸. Здесь легко выделить и песенную напевность, и ритмику описаний и специфику фольклорных сравнений и метафор. Слава о казачьих подвигах непременно войдет обратно в песни: «Потом сели кругами все курени вечерять, - эпически спокойно заключает описание боя Гоголь, - и долго говорили о делах и подвигах, доставшихся в удел каждому, на вечный рассказ пришельцам и потомству»⁹. Фольклорная, песенная стихия, таким образом, играла значительную роль в формировании эпического стиля повести Гоголя, и мы с полным правом можем говорить о «Тарасе Бульбе» как о повести-поэме.

С подобным явлением мы встречаемся и в «Ранах Армии» Абовяна. Кроме самих плачей, органично вписанных в роман-поэму Абовяна, исполнены ритма и описания Ереванской крепости, и битв с персами, и думы-размышления Агаси, и лирические отступления автора, и его обращения к Зангу, типоло-

гически соотносимые с гоголевскими в «Мертвых душах». Гиперболически избыточный, то восторженный, патетический, то скорбный, то ликующий стиль повествования еще более впечатляет своей эпической неумностью, благодаря тому, что, как и у Гоголя, он контрастирует с нарочито жизнеподобным, конкретно-чувственным реалистическим повествованием в том же романе. У русского писателя стилевой контраст возводится в принцип художественно-точного и правдивого изображения, несущий прежде всего очень важную идейно-смысловую нагрузку стилевого выражения вечного контраста, как пишет Гоголь, «мечты с существенностью». На контрастной гармонии построены все произведения Гоголя. В «Мертвых душах» этот контраст особенно впечатляет, с особой силой выявляя противоположность изображаемого пошлого мира и примысливаемого мира прекрасной жизни. Вспомним хотя бы начало седьмой главы с известным размышлением о разных писателях, где одному рукоплещут за то, что «он скрыл печальное в жизни», «не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры»¹⁰, другому суждено идти одному, но чудная судьба обещана ему в будущем: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы... В дорогу! В дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица»¹¹. Но сразу же после этого блестящего лирического пассажа идут строки самые будничные: «Чичиков проснулся, потянул руки и ноги и почувствовал, что выспался хорошо».

Своя стилистика контрастов у Абовяна, которая также «работает» на своего рода эмоциональный эффект, извлекаемый из перепада, контрастного несоответствия стилевых пластов. В этом отношении особенно замечательны два фрагмента, один – напоминающий красочные живописные панно, так много в нем метко увиденных бытовых, жанровых деталей: движения толпы, динамики точно схваченной речи, многоголосья. Мы имеем в

виду описание мусульманского праздника в Ереване Магерлам-Байрам. Вот, к примеру, изображение тюрка, словно схваченного из толпы себе подобных: «Толстопузый тюрк с окладистой бородой в козлиной шубе, а может и в медвежьей, теперь разбирать не время, с намасленным лицом, с окрашенными хной пальцами, в грязной одежде, с шеей, - не приведи бог! – целый год не выдавшей воды, крепко держа обеими руками длинный шест, нижним концом упирившийся ему в грудь и с пятиперстием Али на верхнем, вопил, убивался, что-то рассказывал, разговаривал и, заодно с шедшей за ним толпой, бил себя по голове, молился пророку, кричал «шахсэй-вахсэй», глотая при этом пыль и песок, высоко подбирая полы одежды, вовсе потеряв голову и ничего уже не соображая». Столь же колоритен реалистический портрет идущей толпы.

Но самое примечательное свидетельство художественных поисков Абовяна в направлении реализма – первая глава романа о масленице, живописующая быт деревни. Так точно и живо, так иронично и беспощадно увидена и изображена беспросветно-отсталая жизнь армянской деревни той далекой поры, что, подтверждая бесспорность художественного дара Абовяна видеть и воплощать действительность во всей ее истине и полноте, фрагмент этот дает богатую пищу для типологических соотношений с писателями натуральной школы и ее родоначальника – Гоголя. Поистине гоголевский смех сквозь слезы исторгает у читателя эта сценка в доме у старосты, где много комических положений, веселого юмора, но и грусти от сознания темноты и беспомощности жителей армянской деревни. И словно усугубляя этот важный, социально значимый мотив, реалистически точное и колоритное описание масленицы сменяет душераздирающая картина увода армянской девушки в гарем персидского сардара. Отмеченная стиливым контрастом эта сцена является как бы логическим завершением идейной посылки предыдущей. Темнота, невежество, как дальше и говорит об этом автор-повествователь, обращаясь к читателю-народу, является виной

тому, что народ порабощен и что человеческое достоинство унижается. «Всеблаготворитель, - сетует Абовян, - дал нам эту душу, и ум, и талант не затем, чтобы нелюди нас унижали».

Стилевая контрастность изображения прослеживается и в портретных характеристиках персонажей. Достаточно вспомнить, например, реалистически-лаконичный и удивительно выразительный, исполненный юмора портрет рассыльного Котана: «Слепой на один глаз и до того криворожий, что одна половина бороды, спутавшись, торчала у него на лице, а другая прилипла к шее до челюсти, да так и присохла, - вот до чего много говорил он и орал на своем веку», и сравнить его с романтическим портретом прекрасной Такуи («Ее темные-темные брови, сверкающие глаза, гранатовые щеки, ее словно точеным пером очерченные губы, ясный лоб, мраморный тонкий нос, ее соловьиный язык, золотистая шея»), чтобы убедиться в постоянных переливах стилевой композиции, оригинальном созвучии лирического, драматического, патетического и иронического голосов, объединенных голосом автора в уникально-самобытную их полифонию.

Сцена застолья в доме старосты – это целый фейерверк умозрительных заключений хозяина дома, его жены, выписанный со всей скрупулезностью дотошного бытописателя-очевидца, но и одновременно иронично настроенного автора-повествователя, который и жалеет своих героев, и посмеивается над ними, щедро кладя на полотно плотные живописные мазки. Сцена развивается по принципу нагнетания смешных ситуаций. Избыточный гиперболический стиль, столь свойственный Гоголю-юмористу, здесь всецело подвластен Абовяну-художнику. Только случился комический казус и хозяйка «угодила в смоляной карас с жидким навозом», как ситуация усугубляется – в навозе оказывается желавший ей помочь супруг, потом они шлепаются туда снова, и наконец, «расторопный рассыльный Котан», скосив свой единственный глаз, выливает старосте на голову горшок кислого, пенистого, густого базкатана. Эта уди-

вительная по живописной динамике, эмоциональной экспрессии сцена во всей своей верности натуре, включая характерную реакцию гостей старосты, его злости на жену, раскольного и попа, говорит о нравах и укладе жизни армянских крестьян больше, нежели риторические сетования на отсталость и невежество во всем последующем изложении, свидетельствуя о преимуществах реалистического изображения.

В разнообразии стилевых пластов романа особое место принадлежит ироническому повествованию, где объектом иронических характеристик чаще всего становится духовенство. Вот как, например, звучит снабженная ироническими обертонами речь служителя церкви: «Христианин и за рукоять меча браться не должен – если бы даже камень дробили у него на тмени». Она (эта речь) тут же сменяется ироническим же комментарием наставляемого на путь истины крестьянина: «Что есть народ? Что есть мир? Все - одна ложь. Каждый человек сам должен найти путь души своей. Насколько возможно, готовься заблаговременно, бойся отстать!» Как видим, для создания иронического эффекта Абовян прибегает к нагнетанию, форсированию завуалированной абсурдности высказывания.

Так же строится ироническая формула у Гоголя, однако в отличие от Абовяна, как писатель-сатирик по преимуществу, непревзойденный мастер комического, Гоголь широко пользуется смысловым алогизмом, часто доводящим сатирическую ситуацию до гротеска. У Абовяна скрытая ирония обычно переходит в открытое высмеивание, органично соседствующее с прямой инвективой в адрес «деньгоедов», мироедов», которым выгодно держать народ в темноте и невежестве, сеять рознь и вражду, способствовать жалкому существованию народа. Так, открытой насмешкой над жадностью и нерадивостью сельских священников исполнен известный монолог Агаси в начале романа: «А вот хотя бы наш священник Маркос: накинёт ризу на плечи, подберет штаны, - и бежит с утра до вечера по улицам, шлепая туфлями или кошами стуча, подергивая плечами, с по-

сохом, четками своими крупными громыхая, все рыскает, не пощастливиться ли где на покойника или на крестины, не пахнет ли пловом с бараниной, ягненком жертвенным, - и уж он тут как тут: чихает, кашляет, хлопает себя, - по ляжкам, по голове, сокрушается, - а смотришь, он уже дверь высадил да и ворвался; стал как ангел смерти возле тonyра...».

Основная пафосная интонация в романе Абовяна имеет позитивное и негативное наполнение, проникается то иронией и гневным обличением, то драматизмом переживания, когда речь идет о бедствиях народных, то лиризмом и патетикой задушевного признания в любви к народу и родине. Эта преимущественно пафосная интонация была обусловлена просветительской программой Абовяна, потребностью в романтическом чувствовании и дидактическом наставлении, но ключ к подобной стилевой доминанте напомним, - это сознательная ориентация на народного сказителя, в свободной манере рассказывающего историю своей страны и народа и естественно апеллирующего к слушателям. Такая взволнованная обращенность к читателю, как слушателю, рассчитана на сопереживание и закреплена в данной стилевой определенности. В этом отношении интересно напомнить высказывание Голсуорси, словно подтверждающее новаторскую суть и точное чувство стиля у Абовяна, вступающего в непосредственный контакт с читателем. «Стиль, - пишет Голсуорси, - это способность писателя устранять барьер между собой и читателем: а высшее торжество стиля – в тесном общении с ним». Именно благодаря этому принципу романтический стиль у Абовяна сочетается с реалистическим повествованием: тоже как бы рассчитанным на слушателя, несмотря на иное стилевое наполнение. Так создается в «Ранах...» стилевое единство, где разные стилевые потоки и планы повествования объединены то по контрасту, то по гармоническому сочетанию, впервые во всей полноте представляя национальное художественное сознание своей эпохи.

В широком значении этого понятия в «Ранах Армении» Абовяна начал формироваться так называемый классический национальный стиль, если под этим понимать, как это сформулировано в теоретическом труде «Типология стилового развития нового времени», «стиль, сложившийся на определенном этапе развития национальных литератур, этапе, характеризующимся формированием литературы нового времени и созданием национального идеала в искусстве... *меру*, которой суждено в дальнейшем служить ориентиром (а не нормой) стилового движения национальных литератур»¹². По отношению к Абовяну очень справедливым представляется и замечание о том, что «эпоха классических стилей есть и эпоха национального самосознания литературы»¹³. Вместе с тем стиль Абовяна не был гармоничен, как классические национальные стили Пушкина, Гете, Лопе де Вега. Они обладали, как верно замечает И.Подгаецкая, «особым стилистическим овладением реальности, особым способом ее гармонизации, создающим иллюзию всеохватности»¹⁴. У Абовяна «иллюзия всеохватности» создается не гармонизацией стиля, а пересозданием эпической традиции. Да, стиль Абовяна не назовешь гармоничным в обычном значении этого понятия. Но он был универсальным в том главном смысле, что из него, как и из «Шинели» Гоголя, вышла вся дальнейшая армянская литература во всем многообразии ее идейно-художественных устремлений, и в нем было заложено, как и в стиле Гоголя, колоссальное стремление к гармонии. Это движение к гармонии великих представителей армянской и русской литератур было выражением их могучей устремленности к социальному и нравственному идеалу, их веры в грядущую гармонию человеческого общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Н. В. Гоголь. Собр. соч., в семи томах, М., Худож. лит., 1978. т. 5. с. 211 (далее текст цит. по этому изданию).

²Г.Гуковский. Реализм Гоголя, М. – Л., Худож. лит., 1959, с. 39

³Там же, с. 159.

⁴Известно, что в «Ранах Армении» имеется и подражание стихотворным строфам из романтической трагедии Шиллера «Орлеанская дева», см. научный комментарий к роману проф. П. О. Акопяна «Х. Абовян. Раны Армении», Ереван, изд. Ер. гос. ун-та, 1981. с. 341 (на арм. яз.)

⁵Г.Гуковский. Реализм Гоголя, с. 28.

⁶Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, с. 257.

⁷Там же, т. 2, с.112.

⁸Там же, с. 96-97.

⁹Там же, с. 99.

¹⁰Там же, т. 5. с. 126.

¹¹Там же, с. 128.

¹²Сб.: Типология стилевого развития нового времени, М., Наука.

1976, с. 45-46.

¹³Там же, с. 47.

¹⁴Там же, с. 59.

ВААН ТЕРЬЯН И АЛЕКСАНДР БЛОК (К 115-летию со дня рождения В.Терьяна)

Интерес к символизму в современном литературоведении не случаен. На разломе эпох в литературе, да и в искусстве в целом, как правило, возникает столь же кризисная ситуация, когда знакомое «старое» начинает казаться возмутительно архаичным, а поиски нового не сразу вознаграждают ощутимой плодотворностью результата. Собственно, символизм как направление конца XIX–начала XX века сложился в художественную систему, когда назрела необходимость социального, философского и нравственного переосмысления «потрясенной» действительности, что закономерно и привело к пересмотру привычных художественных ориентиров и потере или смене устоявшихся приоритетов духовной жизни.

Достаточная удаленность от той эпохи дает возможность с большей полнотой понять и противоречивость оценок символизма в целом, и своеобразие творчества его отдельных представителей. Вызывает недоумение лишь идущее от ретивого идеологизирования советских лет замалчивание этого направления или отрицание самого его существования, имеющее своих последователей и в наши дни. Поэтому нам представляется далеко не лишним вновь обратиться к некоторым проблемам символизма, ибо, как бы не отклонялись некоторые поэты-символисты от своих же программных установок, их девизом был творческий поиск и устремленность в будущее, а в недрах символизма, в его эстетических и, шире, общеполитических системах взглядов и поэтических программах можно найти подлинные новации и художественные откровения, которые могут способствовать большей плодотворности нынешних художественных исканий.

Валерий Брюсов, считавшийся вождем символизма, справедливо замечал, что символизм ценен тем, что открывает дорогу новым поэтическим приемам для передачи сложных переживаний человека. Разумеется, он имел в виду виртуозное мастерство

в передаче самых тонких, импрессионистских нюансов настроений и впечатлений лирического героя, богатство и выразительность живописной палитры и музыкальной инструментовки, специфическую метафоричность поэтического языка. Отсюда ясно, как продуктивны и полезны современным поэтам уроки символистского искусства.

В настоящей статье, поднимая насущно важные художественные проблемы, связанные с символизмом, мы будем опираться на художественный опыт Ваана Терьяна и русских символистов, прежде всего, наиболее близкого великому армянскому поэту Александра Блока. Будет сделана попытка осветить проблему творческих контактов и типологической близости армянского лирика-символиста школе русского символизма, привлекавшую, на наш взгляд, недостаточное внимание исследователей.

В отношениях В.Терьяна с русскими символистами есть как очевидное, так и не до конца проясненное. Интересный парадокс заключается в том, что, к примеру, творческое «присутствие» французских символистов, особенно Бодлера – как их предтечи – и Верлена, достаточно легко выявляется и в оценках, и в самой поэзии Терьяна. А между тем творческое освоение французского художественного опыта армянским поэтом несоизмеримо меньше, нежели его взаимодействие с русской литературой в целом и поэзией русских символистов, принимая во внимание и его живые контакты с Брюсовым, Вяч.Ивановым и другими.

Нам уже приходилось обращаться к теме французских истоков символизма Терьяна и потому отметим лишь, что общие точки творческой сходимости были обусловлены художественной реализацией известных общих принципов символистского мировидения и переключкой некоторых лирических тем и настроений. Разумеется, немаловажное место в раскрытии этой темы занимают переводы из Бодлера и Верлена, что является отдельной литературоведческой проблемой.

Выявление и аналитическое рассмотрение творческих связей Терьяна с близким ему по многим параметрам русским сим-

волизмом сопряжено с гораздо большими трудностями, хотя многие внешние контакты давно зафиксированы и очевидны. Общеизвестно, что Терьян, один из наиболее образованных и близких русской культуре армянских писателей, по инициативе А.М.Горького занимался подготовкой к изданию Сборника армянской литературы и в творческом содружестве с ним—отбором и редактированием художественного материала. Выбор Горького был, разумеется, не случаен. Терьян-поэт жил и творил в атмосфере русской художественной мысли того времени и русской духовной жизни в целом. Он дышал воздухом, насыщенным философскими и эстетическими исканиями, переписывался и лично контактировал с Брюсовым и Вяч. Ивановым, которым посвящал стихи. Он прекрасно знал и ценил русскую классическую литературу. Обо всем этом свидетельствуют не только эпиграфы и цитаты из стихов Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Фета, Бальмонта, но и обилие неявных цитат и ссылок на русскую поэзию, а также на прозу Гоголя, Чехова и др. в статьях, письмах, беседах. Терьян был вскормлен и вспоен родной армянской литературой, он упивался красотой и богатством родного языка, благоговел перед именами Туманяна и Исаакяна, но чудотворный источник национальной культуры, национальная почва органично сочетались с восприятием и освоением им лучших образцов русской культуры и литературы. Пристальное же наблюдение на проблемном уровне и в сфере поэтики обнаруживает более глубокий пласт возможных соотношений. Это творческое освоение и органично вошедшие в поэтическую систему Терьяна, в художественную плоть его творений особенности символистского мировидения, образных решений, поэтического языка с характерной метафоричностью стиля и живописной музыкальностью, присутствующих в русской школе символизма.

Напомним основные черты этого направления в России, имеющие свою национальную специфику, восходящую к русской классической традиции и особенностям национального менталитета и религиозности. Об этой специфике заговорили особенно

горячо и сами поэты, и критики уже в 10-е годы XX столетия, когда отзвучали голоса их оппонентов, считавших, что у русского символизма лишь западные корни. К таким апологетам западных истоков относился даже Брюсов, находивший, к примеру, у предтечи русских символистов Тютчева продолжение и развитие традиций лишь немецких поэтов: «У своих русских предшественников Тютчев почти ничему не научился»¹. «Новое искусство, – по своему вторил ему критик Евг. Аничков, – как и все новое за последнее тысячелетие, начиналось на крайнем Западе. С Запада на Восток идут новая вера и новый апокриф, новая мистика – предтеча религии будущего»².

Связывали искусство с мистическими прозрениями о религиозном преображении мира и «младшие» символисты, однако, разделявшие идеи русского почвенничества: «все подлинное и жизнеспособное уходит корнями в русскую почву». И здесь отдавая должное по-своему, в мистическом духе истолкованным поэтам, начиная с Пушкина и особо выделяя Баратынского, Фета и Тютчева, младосимволисты вели, как им представлялось, от Лермонтова заветный для своей поэзофилософии символ Вечной Женственности, как святыню русской народной души. Философом, выразившим с наибольшей силой и четкостью идею Вечной Жены, явился Владимир Соловьев – кумир Вяч.Иванова, А.Белого и А.Блока. Божественный Логос по Соловьеву, проявляется в «Софии, Душе Мира», как воплощения божественной идеи. «Для Бога, его *другое* (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности и весь мировой исторический процесс есть процесс реализации и воплощения вечной женственности в великом многообразии форм и степеней»³. Назначение же человека – преодолевать искусы зла (то есть индивидуализма и эгоизма, отторгающих его от божественной сущности), воспринимать божественное начало в самом себе. И здесь, по Соловьеву, на помощь художнику приходят искусство и любовь. Отсюда ведется и провиденциальная роль России, которая знает путь к «человеко-богу», к победе «духовного человечества».

Поэты-символисты, находившиеся под влиянием философии Соловьева, по-разному творчески претворяли его космогоническую концепцию, чрезвычайно близкую принципам символистской эстетики в целом и прежде всего пониманию искусства как «иномирного откровения». Наиболее интересующий нас в свете избранной темы Александр Блок был и привержен философии Соловьева, и отталкивался от нее. Он воспринял и по-своему трансформировал соловьевский образ Вечной Женственности, как символ Добра, Света и Любви. И столь же закономерен в поэзии Блока образ двойника и сама идея двойничества, отражающая борьбу в жизни Добра и Зла, противостояние Красоты и Безобразия, Любви и Ненависти, в конечном итоге противоборство двух противоположных начал в самом себе, в своей поэтической и человеческой сути.

Блок неоднократно признавался в том, что он далек от философии и к волнующим его проблемам бытия подходит как художник. И это действительно так, хотя знаковость ряда тем и их интерпретаций, и прежде всего темы-идеи Вечной Жены свидетельствует об определенной эстетико-философской направленности его художественного мышления, и заставляет вспомнить его увлечение мистическими откровениями Вл.Соловьева. Однако обращение к творчеству этого блистательного русского поэта, переросшего свой мистицизм, приводит нас к выводу, что Блок как художественный летописец «страшных лет» России все более понимал и представлял Вечную Женственность, как торжество доброго начала в мире, как высвобождение человека и его родины от зла и мрака неправого жизнесуществования.

В еще большей степени чисто поэтом-лириком, а никак не выразителем философско-религиозных настроений можно назвать Ваана Терьяна, открывшего новые пути развития армянской поэзии. Это не значит, разумеется, что Терьяну были чужды серьезные раздумья о жизни, о цели человеческого существования. Он неоднократно говорил о необходимости выработки целостного мировоззрения, о том, что сама жизнь есть цель и «каждый по-

ступок человека должен быть целью, потому что он есть выражение жизни, он есть жизнь»⁴.

Неоспорима, на наш взгляд, наибольшая близость поэтической индивидуальности армянского поэта именно Блоку со всей противоречивостью его мировидения, с гуманным поэтическим кредо, утверждающим торжество Добра и Красоты, приобщенностью к кардинальным проблемам жизни, к тайнам отдельного человека и народной души, с неприятием идеологии символизма и блестящим применением его художественной системы и поэтики.

Когда Терьян появился на поэтическом поприще, уже блистал на отечественном небосводе Ов.Ованнисян, уже утвердились на своем пьедестале народных поэтов Ов.Туманян и Ав.Исаакян. Найти не просто свою самобытную, но и принципиально новую интонацию на отечественном Олимпе означало подлинное новаторство. Таковым и был первый сборник стихов Терьяна «Грезы сумерек». Эпическая простота и глубина Туманяна, философское раздумье Исаакяна дополнились лирическим откровением, пророческой тоской и «пейзажем души» Терьяна. И драма одиночества его лирического героя, его тоска по пониманию, по родственной душе, его мечта о вселенской гармонии и об отчем доме нашли свой особый способ выражения, носящий отпечаток символистского мировосприятия, однако, не только не повторяющий чужие модели, но и глубоко самобытный.

Поэтическая система Терьяна, отвергая изыски религиозно-мистических откровений, вобрала в себя все лучшее и характерное для поэтического языка своего времени, дающего возможность через «я» лирического чувствоизъявления передавать духовную драму личности и своего народа. Да, как это не может показаться странным, даже в самых, казалось бы, узколичных переживаниях Терьяна угадываются стенания армянина с его трагической судьбой. И пронзительному лиризму, и драматичной универсальности своих стихов Терьян «обязан» избранной поэтической системе. Именно язык символов, намеков, соотнесений, под-

текстное наполнение стиха, помогающее выйти за пределы известного, за рамки изведенного в мир мечты – все это и делает поэзию Тьерьяна столь магически притягательной и чарующе-пленительной. И сам он был предельно чуток ко всем впечатлениям бытия, вибрировал, как звучащая струна, отражая тончайшие нюансы человеческих настроений и переживаний. И потому стремление тех исследователей (а их большинство), которые пытаются всячески оторвать армянского поэта от символистской почвы, тем самым лишают его поэзию ему и только ему присущей характерности, неповторимости и особенности.

Примерно то же происходило и с Блоком. Так, даже такой чуткий литератор как Корней Чуковский попытался увидеть в Прекрасной Даме просто милую соседку, которую не мешают разглядеть в образе Лучезарной Девы лишь выпренные образы и традиция. А между тем Блок совершенно откровенно декларировал в то время свою приверженность символизму: «Осмыслить что бы ни было вне символизма нельзя,— писал он в статье «О современном состоянии русского символизма»,— оттого писатели даже с большим талантом не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом символизма». И еще: «Искусство есть Ад. По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель»⁵.

Восторженное предощущение Светозарной проводницы Туда, в «миры иные» поэта, чья жизнь стала искусством, четко выражено в «Стихах о Прекрасной Даме». И здесь же страх перед появлением ее Двойника – «синего призрака», «красавицы куклы», демона, которого обречен видеть художник, «прозревающий иные миры»:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо,
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.

И молча жду, – тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне, и близко появленье.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

У Блока яснее и трагичнее, чем у других символистов, выражен этот опасный и губительный контраст – противоборство мечты о Прекрасном и Страшного мира, двойственность явления Прекрасного.

В своем самобытном художественном мире создал свою символистскую антитезу Ваан Терьян. А между тем один из вдумчивых исследователей творчества Терьяна К. Григорьян довольно категорично утверждал в своем монографическом труде, что влияние символизма на Терьяна «не играло решающей роли в формировании его поэтического мира и художественной системы»⁶. Это утверждение вызвало бы лишь досадное недоумение, если бы не формулировка этого течения, данная самим автором чуть ранее. Вот она: «Характерными признаками символистического мирозерцания явились отчужденность от жизни, подчеркнутая утонченность восприятия, болезненные переживания, эротика, крайний индивидуализм, упадничество, пессимизм и, наконец, мистика»⁷. Собраны, кажется, все возможные отрицательные эпитеты и явления, и разумеется, такими символистами не были ни Терьян, ни Блок. Тенденциозность чувствуется даже в трактовке одной из действительно важных особенностей символизма, – тонкости в передаче чувств, их отдельных оттенков и переливов.

Забыты и многокрасочность, импрессионистичность образов, и их органичная соотнесенность с космической, природной жизнью, и поэтическая реализация мечты, проецирующейся на грядущее, особая роль цвета и звука («звучание души»), передающих настроение и форсирующих лирическое переживание, возможность благодаря использованию языка символов расширить [иномирие] и углубить [скрытый смысл вещей] художественное познание жизни, «на зыбкой грани двух миров», – словом, все то, что формирует, создает неповторимую атмосферу символистской

поэзии. Что же касается мистицизма, то все дело в том, какое содержание вкладывается в это понятие. Если речь идет о воплощении «божественной стороны нашего духа» и религиозном провиденциализме, то поэзия Блока, например, лишь в малой степени отвечает этим параметрам. И совсем далек от подобных христианских откровений Ваан Терьян, для которого понятие иномирия – есть символ, знак страны мечты или космических далей вселенной. Порыв к сверхчувственному, попытка расширить видимые пределы человеческого сознания, постичь скрытую сущность вещей и человеческой души, противопоставить мечту грубой действительности, «этому серому, серому однообразию жизни», – все эти художественные задачи решались с большим успехом в рамках символистской художественной системы, не осложненной иррациональным видением или религиозными озарениями, а лишь расширяющей пределы обычного человеческого восприятия.

Знаменательную запись делает Блок в 1908 году: «Написать доклад о единственно возможном преодолении одиночества – приобщении к народной душе и занятии общественной деятельностью»⁸. Искусство для него было жизнестроением, неотделимым от долга-миссии перед собой и обществом. Точно так же складывалась поэтическая судьба Терьяна, художника, чувствующего важность своей миссии («Я не сомневаюсь в том, что у нас есть миссия»⁹, – из письма Ц. Ханзадяну).

Его эпистолярные откровения, его статьи о литературе и набиравшая силу общественная деятельность только на первый взгляд не вязались с «чистой лирикой» терьяновской поэзии. Достаточно обратиться к ее ведущим мотивам, чтобы увидеть неуклонное движение к этому приобщению, чтобы убедиться как избранная поэтическая система с ее многозначностью, метафоричностью и многослойностью образов, с богатством музыкального и живописного инструментария, наконец, с насыщенностью символами помогает поэтическому воплощению его самых заветных художественных идей. И если вспомнить В. Брюсова с его толкованием этого направления, как выражения особых движе-

ний души, «тайн духа», вся поэзия Терьяна является подтверждением этого тезиса. Не случайно один из циклов его лирики «Ночь и воспоминания» открывается эпитафией из Е. Баратынского: «Свой подвиг ты свершила прежде тела, // Безумная душа!». Терьян с охотой подписался бы и под двустушьем Фета, которое приводит Блок в своей статье «О современном состоянии русского символизма»: «О если бы без слова сказать душою было можно».

В самом деле. Стоит восстановить в памяти и проследить наполнение и движение художественных образов Терьяна, как буквально бросится в глаза преимущественное постоянство образа Души поэта, прошедшей сложный путь от одиночества к выражению народного сознания.

И. Анненский очень точно писал о любимом Терьяном¹⁰ поэте Бальмонте: «Поэзия Бальмонта тем и значительна, что она с предельной силой выразила «Я» в лирике, «Я», замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования»¹¹. В первых поэтических циклах Терьяна подчас превалируют именно такие настроения: стремление выйти за пределы известного в иномирие мечты. Не случайно эпитафией к циклу «Золотая сказка» он взял слова Лермонтова: «В душе своей я создал мир иной и образов иных существованье». Но это иномирие подчас совершенно лишено мистицизма: «Как будто воскресаешь, – пишет Терьян Антарам Мискарян, – но воскресаешь какой-то иной жизнью, живешь какими-то иными Чувствами, заостренными и тонкими, я бы сказал «музыкальными чувствами»¹². И в целом лирическое «Я» Терьяна гораздо значительней и гуманней по своим умонастроениям, эмоциональной наполненности, а переживания глубже и искренней без манерничанья и искусственных надрывов, которые он совершенно не выносил у современных ему поэтов. Армянский поэт решительно отвергал «бабское нытье» и настроение апатии у декадентствующих поэтов его поколения: «Нужно победить в себе апатию и сла-

бость,— писал он,— потому что уж чересчур измельчали люди, па-
ли духом»¹³.

Наиболее созвучен Терьяну, как мы уже указывали, Блок с трагичностью мятущейся в хаосе страшного мира одинокой человеческой личности. Вспомним, как часто в стихах обоих поэтов встречается образ одинокого корабля в море, как выразительно звучит скрипка, словно оплакивая это одиночество, печальным рефреном отзывается на минорное настроение песня дождя или картина осеннего ненастья. Большую роль в их «пейзажах души» играет звук и краска: «Сумей прислушаться только,— писал Терьян,— и во всем найдешь неиссякаемую красоту и благодать, и как музыка будет жизнь вся»¹⁴. И еще о музыке в поэзии: «И вот в эти минуты душа рвется наружу, хочется выявить ту песню, ту «музыкальность», которая звучит в душе и нет для этого слов»¹⁵.

О роли музыки наиболее категорично из символистов говорил, разумеется, Верлен: «Музыка прежде всего!» Блок же как известно, часто через музыкальный ритм воспринимал окружающее, камертон его души — музыка: «дух есть музыка». Что же касается живописности поэтического языка, Терьяну ближе полутона, размытые краски осени, сумерки, а Блок больше обращается к полнозвучной палитре в смене красного, белого, синего, пурпурно-лилового. Однако оба поэта одинаково привержены «золоту в лазури», как известно, излюбленной гамме цветов А.Белого с его символистской выраженностью синтеза божественного, небесно-возвышенного и жизнеутверждающе-земного, связанного с солнечным светом.

Музыкальная и живописная выразительность темы одинокой души у обоих поэтов свидетельствовала не только о важности ее в поэтической системе, но и о необходимости поисков выхода из тупиков жизни. Отсюда приоритетность «чувства Пути» для достижения «очеловечивания», для того, чтобы услышать отзвук «души народной» или «всеобщей души».

Не нужно быть знатоком поэзии Блока, чтобы подтвердить мысль о приоритетности идеи пути в его творчестве. «Идея пути,

– писал Д. Максимов, один из авторитетных исследователей Блока, – является одним из существенных принципов, одним из главных отличий блоковской поэзии на фоне других поэтических систем»¹⁶. Блоковский путь сопряжен с борьбой света и мрака, хаоса и гармонии, любви и ненависти, он целенаправлен – «от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотный лес к отчаянью, проклятьям, возмездию и к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру»¹⁷.

Неизбежно идея пути связывается с философским пониманием времени и пространства, с пророческим видением дальнего плана жизни, который скрыт за действительностью «наивной», с прорастанием образов в иные миры, за горизонты мечты, с катастрофическим ощущением гибельной бездны и все-таки с надеждой на будущее счастье для тех, кто дойдет, не устанет, не остановится, ведь путь предстоит дальний. Истоки этой темы-идеи у Блока наблюдаются уже в самых первых поэтических сборниках, определенно звучит она в цикле стихов «О Прекрасной Даме», которые достаточно созвучны терьяновским с его страданиями страждущей, одинокой души, которая ищет выхода из безысходных тупиков жизни. Терьян прямо обвиняет тех, кто упивается «благими порывами», им «свершить ничего не дано» – к месту цитирует он Лермонтова, потому что «они не хотят *пути*, они желают лишь *достижения*»¹⁸. (*подчеркнуто Терьяном*).

Симптоматична, на наш взгляд, близкая у двух поэтов трактовка понятия одиночества. Известно, что русские философы и поэты-символисты, чья художественная программа всегда имела философскую окраску, тему одиночества преподносили, как выражение свободы воли и человеконенавистничества в духе знаменитых стихов:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу спеша.
Мое единое отечество –
Моя пустынная душа.

То есть душа есть прибежище гордого духа поэта, не желающего общаться с непонимающей его массой. Блоку и Тьрьяну близко в основном противоположное: одиночество души – трагедия для человека и художника, не находящего отклика и понимания в «клетке жизни». Таким образом, идея Пути становится идеей преодоления одиночества, дорогой к людям.

Армянскому поэту принадлежит множество высказываний, в которых он проклинает этот душевный и духовный вакуум. «Разве интересно, – пишет он, – вечно быть с самим собой и самим собой? Из пустыни одиночества [надо] возвращаться к людям обновленным и светлым, с любовью в сердце и с жаждой жизни-работы»¹⁹. Но главное, разумеется, это голос его поэзии, соотносящий его переживания с блоковскими. Посмотрим, как это происходит в рамках темы-явления Прекрасной Дамы, то есть красоты и света, питающих, озаряющих смятенные сердца и души поэтов.

Уже в одном из ранних стихотворений «Вступление» первые строки возвещают необходимость движения и трудность пути: «Отдых напрасен. Дорога крута. // Вечер прекрасен, стучу в ворота». И возникает восторженный образ Царевны, Российской Венеры, Вечной Жены и Прекрасной Дамы, которая и должна открыть путь в неведомое. Однако тут же появляется и находит свое развитие уже упоминавшийся нами мотив Двойничества, то есть сложности и противоречивости этого пути: «Но в одиночестве двуликом готовит чудные дары» и далее еще жестче и определеннее: «Но страшно мне, // изменишь облик ты». Дальнейшее творчество Блока подтверждает эти мрачные предчувствия: превращение облика прекрасного, неземного в пугающе-мятежный, предательски-двуликий, обманный и коварный.

Подобная интерпретация прекрасно-возвышенного, как мы помним, характерна и для Тьрьяна с его образом прекрасной, но иллюзорной мечты в обличье женщины-возлюбленной и сестры, внезапно сменяемый на женщину-медузу, страстную, лживую и двуликую. Тьрьян искусно передает переливы чувств лирического героя, оказавшегося на перепутьи изменчивой судьбы. Почти в

каждом стихотворении первых трех циклов мы встречаем мотив одиночества и отчаяния, стремление найти родственную душу, чтобы путь в никуда обернулся дорогой жизни. Когда этот путь извилист и темен, только греза-мечта и ее воплощение в прекрасной женщине-возлюбленной и сестре может осветить дорогу к счастью:

Светлая, как облачко весной,
В дни моей печали –
Появилась ты передо мной,
Повела плечами.

В сердце, где на беспрестанной тризне,
Горести рыдали,
Ты зажгла иной, счастливой жизни
Солнечные дали.

И мое былое – как химера
В светлый день весенний.
Ты – мое отечество и вера,
Ты – мое спасенье.

(Перевод Г. Кубатьяна)

Темен и страшен мир, где тебя не понимают, и поэта одолевают сомнения: «существуешь ли ты, светлая греза»? или обманной может быть и сама мечта - «Обманную жизнь смешай с обманной мечтой». И тогда она не сможет помочь выбраться из «лабиринтов жизни»:

Ветер с каждой минутой лютей.
Лес шушукает тысячеусто.
Все на свете и чуждо и пусто.
Я пропал в лабиринте путей.

(Перевод Г. Кубатьяна)

И все-таки поэт благословляет грезы, пусть приносящие временное забвение, зыбкие, но пробуждающие надежду:

Во мраке дней ни проблеска, ни света.
Лишь ты, возникнув, озаряешь мир –
Единственное божество поэта,
Единственный кумир.

(Перевод Г. Кубатьяна)

А подчас он подчеркнуто противопоставляет светлым путям надежды темные бездны иллюзий, тем самым словно иллюстрируя верность высказывания Блока о том, что настоящий поэт всегда противоречив:

Я попал в мрачные пропасти,
Моя греза, я снова зову тебя,
Я забыл светлый путь мой,
В моем сердце дышит горькая тьма.

(Подстрочный перевод)

Или:

В моем сердце лишь холодное рыданье,
Но нет слез в моих черных днях.
Умирает сердце в бесконечной тьме,
Есть ли ты, светлая греза?

(Подстрочный перевод)

Но каким бы беспросветным и мрачным ни казался Тьерьяну мир, эта юдоль печали, тоски, неосуществимых желаний, где все призрачно и обманно, и как бы ни была «неизвестна дорога», в его стихах часто просматривается перспектива пусть далекого, но подлинного отрезвления от сладкого или тяжелого сна «золотой сказки».

И тогда рождаются слова о жизни-горении, о душе, скорбящей по трагичной судьбе родины: «Подобно моей душе сгорает и

моя страна, «моя Наири», – может быть поэтому пламенеет и моя душа, потому что в моей душе горит «чудесная наирская душа». И я начинаю чувствовать себя одним из тех, кто призван взять на себя, в свою душу ее высокое страдание»²⁰. То же в стихах:

Из мглы восходит призрак, с явью споря, –
О Наири, печален образ твой!
Где есть страна, в чьем сердце столько горя,
И доблести, и доброты простой?
(Перевод И. Поступальского)

Страдания Родины, народа все больше оттесняют муки одинокой души и у Блока: «Народ – венец земного цвета, // краса и радость всем цветам. И через страдания видится ему, как и Терьяну, освобождение родины: «Из моря слез, из моря муки // Судьба твоя – видна, ясна. Ты простираешь ввысь как руки, // Свои святые пламена»

Более сложно и противоречиво мотив мечты трансформируется в любовной символистской лирике. Он развивается в рамках уже знакомой нам образности, связанной с обликом Прекрасной Дамы. Спасение мира и спасение отдельного человека рассматриваются в одной и той же сфере воплощения идеала, приобретшего сверхзначность высшего самоосуществления героя. И одновременно вновь появляется мотив двойничества, как антитеза светлой, самоотверженной любви, как трудная проблема выбора необманного чувства. Образ роковой женщины-змеи погружает лирического героя во мрак темных страстей, притягательных, но губительных. Противоречивость мечты, грезы в женском обличье, ее двуликость придают мотиву мечты символистскую наполненность, расширяющую рамки этого чувства, выводящую его за пределы узколичного. Лирическому «я» поэтов душно в мирке жеманных красавиц («Кошачий рай» Терьяна).

Терьян страшится «цариц ночи», «владычиц грез», понимая, что они могут нести в себе и «нежность памяти о невозврат-

тимо ушедшем счастье», и «жало смерти», но нередко в отчаянии готов искать спасения во мраке. Его описания носительницы темных страстей очень напоминает выюжные, метельные, обманные маски Фаины и Кармен Блока, которые влекут поэта и одновременно отталкивают. У Терьяна, например, такая образная ситуация:

И в ласках мучительных я засыпал опьяненно,
И грех мне казался не грех, а эдем для двои.
О горестный мир пробужденья! Медуза Горгона
Меня услаждала в кровавых объятых своих.
(Перевод Г. Кубатьяна)

Или:

Своим змеиным телом ты прильнула к груди,—
И в вихре твоего желанья
Моя беспомощная душа шлет проклятья
И безнадежно кричит в твоих отравленных объятых.
(Подстрочный перевод)

Такие же ассоциативные образы возникают у Блока, когда он обращается к теме любовного двойничества, к чарующей прелести Девы, несущей в себе змеиный яд измен и превращений:

И вновь, сверкнув из чаши винно,
Ты поселила в сердце страх
Своей улыбкой невинной
В тяжелозмейных волосах.

Те же мотивы в цикле «Фаина»:

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

Легко заметить, что обоими поэтами для передачи состояния дивного и душного одновременно любовного плена используется образ змеи «водопада» женских волос, “черной косы”. Вспомним терьяновское: «Этот блеск и сверканье волос твоих безрассудных // Как водопад, что поет и гудит в вышине». Но в зависимости от тональности стихотворения тот же образ может приобрести иное, целительное значение: «Укрой своими волосами мою усталую грудь // И нежно убаюкай мое бедное сердце».

Как известно, Терьян посвятил целый цикл образу Дамы-искусительницы, которую лирический герой почитает и презирает одновременно. Этот цикл написан в совершенно отличной от его поэтического стиля нарочито изысканной и иронической манере. Здесь сгущены все Черты, детали, декларирующие суррогатность, подменность подлинного мнимым:

Кто может Вас не полюбить
Безоговорочно и сразу?
О как, сударыня, не быть
Послушной Вашему приказу

Владея нежным колдовством
Вы что-то знаете такое,
Чтоб сделать кесаря рабом
И палача лишить покоя.

Сумели лаской Вы согреть
Мой хмурый дух, мой дух увечный,
Как, о сударыня, не петь,
Не восхвалять Вас бесконечно.

(Перевод Т. Спендиаровой)

Романтический флер только усугубляет загадочную атмосферу полунасмешливого поклонения обманной красоте. У женских образов Блока также просматривается двуликость Прекрас-

ной Дамы, оборачивающейся и Незнакомкой, и ресторанной Дивой,– призрачным видением и реально-вульгарной женщиной в одном и том же лице. Загадочное очарование облика: «девичий стан, шелками схваченный», «шляпа с траурными перьями», «в кольцах узкая рука»,– все это подводит к романтическому восприятию встречи:

Ты прошла словно сон мой легка,
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептали тревожно шелка.

Но далее излюбленный Блоком прием контраста “снижает” любовную ситуацию до уличной или божественной:

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: лови!
А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

Несколько иначе снижает ту же ситуацию Терьян, не снимая возвышенного тона:

Когда Вы сказали, чтоб я Вас
Сегодня ласкал,
Вы показались мне такой
Беспомощной и слабой.

(Подстрочный перевод)

Обманная любовь, двойственность в самом сокровенном, в чувствах, в душе часто приводит поэтов к мысли о призрачной суетности жизни, в которой все повторяется, все тиражируется, упирается в обыденность, переплавляясь в глухую тоску беспросветности. У Терьяна его знаменитая “Карусель” удивительно точно передает это настроение усталости духа, скепсиса, пессимиз-

ма. В статье «Терьян и французский символизм» мы имели возможность сравнить это стихотворение с «Калейдоскопом» Верлена. Если добавить к этому блоковский аналогичный мотив, особенно сильно прозвучавший в его стихах цикла «Пляски смерти», нетрудно будет убедиться в общности символистского мировидения поэтов разных национальностей. Терьян акцентирует нудную повторяемость бездуховно-обыденного: «Все знакомо, затерто, запето».

Блок доводит ситуацию бессмысленности жизни до ее логического завершения, смерти: духовная смерть оборачивается физической. И потому лейтмотив скуки и безрадостности жизни одновременно приобретает еще более мрачные обертона, нежели у Терьяна:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет,
Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь, начнешь опять сначала.
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Однако присущий русскому поэту в целом оптимизм, его вера в перспективу пути побеждает в том же цикле:

Очнешься – вновь безумный, неизвестный
И за сердце хватаящий полет.

Другое дело, что цель этого полета неизвестна, но стремительное движение – уже залог перспективы и, главное, очищения духа из загадочного плена жизни-мечты и жизниобыденщины. «Гибельный пожар жизни» опасен и катастрофичен, но она про-

должается, эта земная жизнь, которая все притягательней («Все милей любимое, земное») и «моря души просторны и безбрежны».

По-своему, но не менее выразительно говорит об этом Терьян, ощущение грядущего обновления рождает новые оптимистические обертона, новые краски и музыкальность:

Я стал на распутье. Какие дороги –
Далеки, далеки! –
Манили меня – вы таких не видали.
Любовь обновилась: и новые сроки,
И новые глубины, и новые дали.

(Перевод Г. Кубатьяна)

Таким образом, у Блока и Терьяна есть и своя двойственность в восприятии того, что противоположно беспорочному идеалу: «Боюсь души своей двуликой», – писал Блок. Это и «падший ангел», и «царица ночи», как оборотная сторона лучезарного света, но это и воплощение земной любви, гармонии природы и человека, противостоящих иллюзорной небесной гармонии, которая все больше представляется призрачным видением, уводящим от живой, осязаемой жизни. И тогда лик, маска сменяются теплом родственной души, приносят покой и счастье, возвращают к «покинутой земле».

В конечном итоге идеал видится обоими поэтами в синтезе земного и неземного. Существенная разница, однако, в том, что неземное Блока – напрямую связано с соловьевской надмирной идеей Вечной Женственности, у Терьяна же, как мы отмечали, отсутствует философско-религиозная окраска образа Прекрасной Дамы, она есть персонификация мечты, иллюзии. Менее расходитя у них земной идеал, исполненный гармонии и красоты, причастный общемировой жизни, как источник Добра и Света. И таким образом особенно рельефно высвечивается фигура лирического героя, самого Блока, который, как никто другой «сжигал

себя дотла» в своей поэзии, образ человека своего времени, бьющегося над загадками бытия, стремящегося преодолеть смятение перед хаосом эпохи и найти свое место в движении времени.

«Блок – самая большая лирическая тема Блока», – писал Ю. Тынянов, а один из рецензентов поэта замечал: “Обыкновенно поэт отдает людям свое творение. Блок отдает самого себя”. Стоит заменить имена – Блока на Тьерьяна – и не будет необходимости изменить ни слова, ибо эта характеристика русского поэта как нельзя больше подходит к Тьерьяну. И закономерно оба поэта пришли к поэтическому воплощению сокровенной для них темы народной души, родины и своего места на перекрестке исторических дорог. Дух времени и душа человека обретают единый ритм вселенской гармонии.

Напомним, что Тьерьян взял для своего наирийского цикла эпиграф из Лермонтова: «Люблю отчизну я, но странною любовью». Великий русский поэт подразумевал под понятием «странною» – отказ от традиционного восприятия патриотизма, связанного с кровью завоеваний и преданиями старины. Шумным и неискренним декларациям квасного патриотизма он противопоставлял мужественную любовь к народной России. Эта традиция прямо и через Некрасова была обогащена Блоком и художественно воплощена с подлинным лиризмом заветного чувства любви и боли: «О Русь, Жена моя! До боли нам ясен путь». «Живую душу указала, // Русь, на своих просторах ты, // И вот она не запятнала первоначальной чистоты».

Выше уже говорилось о том, что тьерьяновские переживания одинокой души постепенно переходили в осознание трагедии народной жизни, в скорбь по разрушенному отчужденному дому и тяжелой судьбе народа, обреченного на страдания, на смерть и скитанья. Именно тогда, когда трагедийность восприятия Тьерьяна достигает своего апогея, когда муки его отверженной, непонятой души становятся знаком мученической судьбы армянина, разделившего горькую участь своего народа, – открывается просвет во мраке суровой Ночи, пробивается луч надежды, появляется

в его поэзии тема рассвета, героической борьбы, возможности переломить судьбу. И это естественно. Пагубность одиночества, стены непонимания вокруг, болезненное, сверхчувственное восприятие лживости окружающего и отсюда уход в иномирие («недостижимую грезу души»), в царство иллюзий и призраков, сна и мечты,— от всего этого мог спасти поэта лишь путь, ведущий к людям, вера в наступление нового утра страны: «Тем ночь темней, тем я упрямей жду: // Восстань, страна родная, наконец, // тяжел, но свят твоей судьбы венец». (Перевод В.Звягинцевой).

Движение к преодолению мрака, наступление времени «светлого, братского пира труда и мира»,— прозревал и Блок в «сине-розовом тумане» грядущих дней. «Братский»,— это и есть ключ к проблеме, ощущение общности тягот сегодняшней жизни и возможности их преодоления «всем миром». Приветствие людей, как своих братьев звучит и в стихах Терьяна: «Привет вам, братья, на земных дорогах, и в чужедальних странах, и в тюрьме!»

У Блока при всей противоречивости его творчества, постоянно, словно бы отталкиваясь от темы-образа «страшного мира», утверждалась мысль о пленительной красоте мира: «Сотри случайные черты и ты увидишь: мир прекрасен!» или «А мир прекрасен, как всегда». Поэтому оптимизм последних лет, связанный прежде всего с поэмой «Двенадцать», не случайное, вдруг возникшее ощущение, а прежде всего, приложимое к его чувству родины понимание необходимой спасительности перемен, окупаемости страданий во имя человека и его отчизны.

Сходные закономерности пути прослеживаются у Терьяна. Даже в ранних сугубо личных его стихах чувствуется подтекстовое наполнение никак не надмирной скорбью, а переживаниями сына своей несчастной страны, сиротством и бездомностью ее народа. Уже в стихотворениях 1908 года звучит тоска по родной земле и крову: «Я отлучен от родной земли». В 1912 году пишется стихотворение «На родине», в котором поэт признается в призрачности своих иллюзорных мечтаний. И горечь разочарования

в мечтах приобретает весомую трагичность потери родного очага, который для армянина всегда наиболее значимый символ истинной устойчивости национального бытия:

Дом наш горбится, вздыхая,
Сиротливый и бескровный.
Над бедой родного края
Плачет колокол церковный²¹.

(Перевод А. Налбандяна)

Его мятущаяся душа постепенно теряет черты вселенской скорби, становясь «крещенной огнем наирской душой». И как у Блока, христианские святыни, их глубокий потаенный смысл начинают обретать силу веры в святыни своего отечества:

Как не любить тебя, родная, бедная,
В скорби покорной страна опаленная,
Снова мечам остроблещущим преданная,
Ты Богородица, семь раз пронзенная!

(Перевод В. Брюсова)

Блок в своей последней поэме сделал Христа символом грядущего преображения жизни, считая, что страдания Спасителя являются искупительной жертвой за пролитую в революции большую кровь. Сосредоточенный на том, что может дать революция его родному народу и уже смертельно больной Тьерьян был весь устремлен в это будущее, уповая на тех, кто «придет и поведет нас домой», надеясь на счастье тех, кто будет жить после него, и как и Блок, оставляя людям свои песни – песни любви и надежды: «Любовь и песня в моей душе. // Моя душа – песня любви». Будет принята людьми эта песня, тогда «воскреснет душа поэта». Это воскресение души поэта в духе своего народа и есть отнюдь не мистическое право писателя на вечную жизнь в духовной сокровищнице отечества. Но не просто как дань признания его поэти-

ческого подвига, а как нечто большее, дающее опору для будущего существования нации и ее культуры. «Если мы хотим, чтобы у нас развивалась настоящая художественная литература, она будет иметь ценность лишь в той мере, в какой служит якорем и опорой для будущего»²².

Александр Блок в одном из своих дружеских посвящений Вячеславу Иванову написал: «Взглянул, и наши души спели // В те дни один и тот же стих». О Терьяне и Блоке, пожалуй, не скажешь «один и тот же», но близкий, но созвучный, но корреспондирующий друг с другом, чистой струной отзывавшийся на время. Гармония этой общности безупречна, потому что единое для настоящих поэтов «чувство пути» обусловило единый ритм их поэзии в «мировом оркестре души народной».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹В. Я. Брюсов. Далекое и близкое. М., 1912, с. 14.

²Евг. Аничков. Предтечи и современники. Т. 1, СПб., 1910, с. 87–88.

ЗВл. Соловьев. Соч., СПб., т. III, 1912, с. 3.

⁴Ваан Терьян. Неизданные письма. Ереван, 1970, с.202.

⁵А. Блок. О литературе. М., 1989, с.252.

⁶К. Григорьян. Ваан Терьян. Очерк жизни и творчества, Л., 1985, с. 119.

⁷Там же, с. 115.

⁸А. Блок. Записные книжки 1901–1920 гг., М., 1965, с.114.

⁹В. Терьян. Собр. соч. в 3 томах, т. 3. с. 396 (на арм. яз).

¹⁰«Упиваюсь поэзией Бальмонта! Да здравствует Бальмонт!». (В Терьян. указ. соч. т. 3. с. 533).

¹¹И. Анненский. Книга отражений. СПб., 1906, с.180.

¹²Ваан Терьян. Неизданные письма, с.152.

¹³Там же, с. 83.

¹⁴Там же, с. 200.

¹⁵Там же, с. 153.

¹⁶Блоковский сборник, II, Тарту, 1972. с. 51-52.

¹⁷А.Блок, А.Белый. Диалог поэтов. М., 1990, с. 443.

¹⁸Ваан Терьян. Указ. соч.. с. 87.

¹⁹Там же, с. 116.

²⁰В. Терьян. Собр. соч. в 3 томах. т. 3, с. 237. (на арм. яз.)

²¹Перевод этого стиха А.Налбандяном блестяще демонстрирует важность одной из самых ключевых особенностей поэзии Терьяна – ее музыкальность. Переводчиком найдено адекватное ритмо-мелодическое звучание стихотворения на русском языке

²²В. Терьян. Собр. соч. в 3 томах. т. 3, с. 428. (на арм. яз.)

НОВЫЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Известно, что самой сложной, противоречивой и трудно постижимой обычно считается наиболее близкая нашему наблюдению эпоха. Однако закончился 20-ый век, и очевидно, давно назрела необходимость обобщающих трудов и наблюдений по самым существенным проблемам, связанным с развитием художественной мысли ушедшего столетия. Разумеется, невозможно да и неверно глобальное рассмотрение художественных идей века в целом, однако. И при поэтапном их изучении продуктивно выявление художественных импульсов и тенденций, обусловленных всякий раз новым отсчетом исторического времени.

Одна из наиболее интересных и судьбоносных для литературы 20-го века теоретических проблем, тесно связанных с практикой художественного творчества, есть проблема выработки и создания нового повествовательного стиля, формирование существенных тенденций которого приходится на 20-ые, 30-ые годы этого столетия, хотя понятно, что подготовка этой революции стиля, накопление нового качества подспудно и открыто протекало на всем протяжении развития повествовательной прозы 19-го века.

Мы не сделаем открытия, утверждая, что активизация художественных стилей, их взрывная энергия, так интересно и разнообразно проявившая себя в прозе этих десятилетий, безусловно, была связана с революционным движением эпохи, которая изменила социальную, нравственную, этическую и художественную ситуацию в мире, взаимодействие человека и общества и соответственно их осмысление литературой, дав новую формулу человека и мира. Сменяющие друг друга исторические эпохи всегда несут с собой новое качество познаваемого бытия и тип этого познания. Однако темп этой динамики в 20-ом веке приобрел невиданное дотоле ускорение. Если, скажем, эпоха классицизма и просветительской идеологии захватила гораздо

больше столетия, и того больше эпоха Возрождения, если художественная иерархия стилей древней литературы сохраняла свою динамическую устойчивость веками, то 19-ый и несравненно более - 20-ый век явили собой движущуюся панораму быстро меняющихся восприятий и моделей действительности, все расширяющийся диапазон взглядов, позиций, методов, стилей. Но существенное отличие 19-го века от 20-го было в том, что следовавшие друг за другом открытия во всех областях знаний «золотого» века создавали иллюзию возможности окончательного познания мира, И поскольку общественное бытие формировало новое эстетическое сознание, это сказалось и на художественных принципах литературы. Опосредованное философским позитивным знанием, видимостью глобального всепостижения тайн и загадок жизни, мнимое всеведение «детей века» предопределило соответствующее всезнание авторской позиции в литературе.

Для формирования нового повествовательного стиля чрезвычайно важно было то, что художественное сознание новой эпохи почти «с порога» отвергло всеведение, ибо «все перевернулось» еще значительнее, чем при Толстом и даже эпохальные открытия не оставляли иллюзий относительно мнимости обретения окончательных истин. Соответственно художественное отражение действительности получило принципиальное отличие, связанное с переосмыслением ценностной шкалы, с диктуемым самим временем ограничением диапазона видения автора, породившим сущностный сдвиг в художественной структуре повествования.

В самом деле, достаточно сравнить творчество Бальзака и Флобера, а затем Роб-Грийе и Натали Саррот во французской литературе, Шекспира и Джойса – в английской, Гончарова и Шукшина - в русской, а в армянской – Абовяна или Прошяна, скажем, и Бакунца или Ст.Зоряна, как станет очевидным, что одно из решающих отличий этих писателей заключается в особенностях повествовательного стиля, его ключевых моментов.

Отказ от авторского всеведения и раскрытия всех точек над «и» от автора, как бы изначально знающего всю подноготную своих героев и их жизни и с той или иной долей морализации о них рассказывающих читателю, разумеется, не несло с собой отказа от объективного повествования. Просто разрушалась авторитарность повествования, в действие на равных начало вовлекаться «чужое» сознание, т. е. другие персонажи произведения, а в сопереживание – сам читатель, который приглашается к сотворчеству, к участию в противоборстве идей, в размышление над проблемами бытия и судьбы человека. Корни этого принципиально нового отношения к герою и читателю, разумеется, восходят к Достоевскому и Чехову.

Стремясь к возможно более полной достоверности повествования, опирающегося на реальные кругозоры действующих лиц, писатель нового времени вводит на свою художественную территорию чужое сознание таким образом, что вскрывается позиция коллективного «я», народная точка зрения на мир. Персонажи превращаются в самодвижущиеся характеры, которые обладают заявленной на равных огромной эмоциональной силой, ибо преломляют в себе мир не опосредованно, с помощью монолога или несобственно прямой речи, выходя на авансцену произведения. Саморазвитие характера, неоткорректированное априорным знанием автора, открывает широкие возможности его постижения с разных позиций и точек наблюдения. В результате повествование, свободное от дидактизма и назидательности, предоставляет возможность читателю максимально свободно же (ибо авторская позиция ему сообщается, но не навязывается) составить себе мнение о событии или личности, приобщиться к пульсирующему кусочку человеческих судеб, к художественному миру, где нет авторского диктата, но есть жизнь, сложная и противоречивая, не постигаемая до конца, открытая навстречу неведомому будущему.

Наши общие размышления о повествовательном стиле 20-го века опираются на художественный материал преимущест-

венно интересующего нас армянского литературного процесса в его соотношении с близкими ему тенденциями всеобщего литературного развития и национальными доминантами стиля, идущими от национальной субстанции, склада художественного мышления, наконец, национальной художественной традиции и самой армянской действительности.

Двадцатые годы 20-го века в армянской литературе характеризуются предельным сближением с действительностью, вызванным необходимостью осмыслить и художественно воплотить новые, еще непонятные жизненные реалии, новые отношения человека с миром. Нахлынувший огромный материал нуждается в художественном постижении и, естественно, первым этапом этого постижения становится документальность, закрепленная в публицистическом слове, дневниковой записи, которые потом вовлекаются в новые жанровые и композиционные структуры. С другой стороны, язык документов, сухая констатация фактов вступают в определенное противоречивое взаимодействие с повышенной эмоциональностью восприятия новой эпохи, создавая два параллельных или встречных стиливых потоков, которые по-своему совмещаются, преобразовываясь в новое стиливое качество армянской прозы этого периода. Правда непосредственного изображения несколько оттесняет смысловую, истолковывающую функцию фиксируемых событий, предопределив в качестве стиливой компенсации выбор такой удобной для жизненной и художественной ситуации формы повествования, как сказ. Эти наблюдения над стилем одинаково верны и для армянской, и для русской литературы этого периода. Однако в армянской – сказовая стиливая интонация приобретает две особенности национального художественного мышления, тяготеющего к хронике и к лирико-сатирическим формам сказа, т. е. к исторически точной фиксации действительности через ее критическое осмысление. Тому свидетельство роман-поэма Чаренца «Страна Наири» и сатирическая хроника Бакунца «Киорес».

Дмитрий Лихачев писал: «Если литературовед открывает в произведении Шекспира какую-то своеобразную эстетическую структуру, то он непременно должен доказать, что эта эстетическая структура была порождена эстетическим сознанием своего времени или могла продолжить какую-то определенную эстетическую традицию. Структура должна быть возможна исторически»¹. В данном случае в наличии и «эстетическое сознание своего времени» и «эстетическая традиция», об опоре на которую, как известно, писал еще сам Бакунц, считавший древние исторические хроники необычайно близкими своеобразию армянского художественного мышления. Указанные произведения много и глубоко анализировались в армянском литературоведении. Поэтому мы в связи с нашей темой попробуем лишь определить, насколько выбор формы сказа уместен с точки зрения выявления ценностных ориентиров авторской и одновременно коллективно-народной позиции. Автор лишается могущества своего всеведения, но определенная урезанность кругозора компенсируется ощутимым сокращением дистанции на шкале координат автор-герой-читатель и многоплановостью обзора, благодаря частому перемещению фокуса повествования с одного персонажа на другой.

Огромным преимуществом открытого Чаренцем и Бакунцем сказа нового типа следует считать полифонизм повествования, который достигается умением не просто подключить к повествованию разные голоса, но создать то многоголосие, которое предполагает коллективную мысль, суждения, эмоции, т. е. содержит в себе точку зрения автора, идентичную коллективной, народной. Это достижение художественной мысли 20-го века прекрасно иллюстрируется армянской прозой означенного периода. Органично раскрывается в чаренцевском и бакунцевском сказе не только изобразительная, но и оценочные функции, которые самоосуществляются в основном иронической стихией сказового повествования. Создавался стиль, адекватный эпохе, которая начала осмысляться как бы изнутри, а не со стороны, от

имени коллективного «я», которое находилось внутри самого процесса в принципиальной перестройке двуединства – личность и мир. И пока не были найдены новые достойные замены старому психологизму, пока перераспределение авторской позиции между своим и чужим сознанием не нашло соответствующего новому видению мира воплощения в художественной концепции (которая позже ляжет в основу нового авторитетного стиля), стилевой фактор оставался довлеющим.

Это особенно отчетливо видно на сказовом характере повествования, имеющем давнюю и устойчивую традицию в армянской литературе, начиная с Абовяна, Патканяна и завершая Туманяном. Однако достаточно сравнить, скажем, сказовую интонацию и образ автора в «Варенькином вечере» Сундукяна и «Киоресе» Бакунца, чтобы стало ясно, что традиция сохраняется, но произошли существенные изменения в стиле, отражающем новые реальности и их художественное преломление. Так, и Сундукян, и Бакунц чрезвычайно изобретательны в использовании иронической стихии повествования, формировании мощного сатирического речевого пласта, который создается многозначной функцией «маски» рассказчика от патетической до гневно-обличительной. Традиционен в сказе и эффект разрушения патетики ироническим стилем, а также сплав сатиры и лиризма. Однако лирическое чувствоизъявление у Сундукяна выводит на сцену авторское «я» или героя-рассказчика, который находится не внутри, а вне ситуации, над ней, как бы зная все наперед, сочувствует героине, Макако, утешает ее, т. е. придает повествованию нарочитую авторскую субъективность и тем самым несколько наигранную пафосность.

У Бакунца иное. Маска автора хроники последовательно вскрывает сущность бездуховного существования горисских небокопителей и тяжелой жизни простых жителей Киореса в самой художественной ткани повествования, которое допускает субъективное чувствоизъявление лишь в рамках автора хроники, как голоса народа. Объективность, которой строго придержива-

ется автор-повествователь, разумеется, особого рода, обусловленная условиями сатирической «игры». Энергия стиля проявляется и в характерных для избранного жанра повторах, акцентировании смысловых, нравственных доминант, которые дают возможность каждый раз с новой стороны, через алогизм сатирически насыщенных речевых структур, а изредка прямыми обличительными инвективами подчеркнуть отсутствие духовности и меркантилизм киоресских беев, идиотизм их жизни.

В сказах Чаренца и Бакунца чрезвычайно существенно «присутствие» (иногда предполагаемо-незримое, иногда непосредственное) людского множества, одурманенного и оглушенного политической пропагандой в «Стране Наири», приниженого, но гордого в «Киоресе», и одинаково несчастного, готового к прозрению народа. Его гонят в качестве «пушечного мяса» на войну, он гибнет от голода, работает, не разгибая спины, но продолжает жить на своей земле, говорить на своем чудесном языке. И именно его голос – это то коллективное «я», многоголосие, которое чувствуется за лирической интонацией автора, стремящегося постичь судьбы своего народа. Так через стиль, через новые стилевые структуры, отражающие новые пласты действительности, изображается и выражается пафос нового времени.

С этих позиций более точного и объемного изображения, воплощения характера новой эпохи и человека важное значение приобретает новый тип психологизма, который достигается взаимопроникновением интонации автора и героев, авторской речи и слова персонажей, способствующим углублению психологических характеристик в образной системе повествования часто вне обычных приемов психоанализа.

Представители самых разных слоев народной жизни получили право на равное самоопределение и самовыражение «в форме чужой и непрямой речи в структуре повествования»². Изменение соотношений между словом героя и автора, где определяющим стало воссоздание плана видения героя, самоосу-

ществование личности, как бы несущей в себе конфликтное состояние мира, дало возможность на новом уровне продолжить традиции объективного авторского повествования с многообразием форм несобственно-прямой речи. В этом отношении яркий, убедительный материал представляет новеллистическая проза того же Бакунца, Ст. Зорьяна, Д. Демирчяна и других, которая опиралась на принципиальные открытия повествовательного стиля прежде всего Туманяна, давшего великолепные образцы сказового и объективного повествования.

В армянской классической литературе создание традиции объективного повествования шло параллельно с развитием субъективного и эмоционально-романтического, сконцентрированного на романтическом идеале. Мы имеем в виду линию Абовян-Раффи с избыточностью авторского субъективного стиля, характерного для романтической концепции действительности, также получившей свое продолжение. В «Ранах Армении» Абовяна поистине было «начало всех начал», в том числе и тот импульс к реалистической конкретике, насыщенной иронией и сарказмом, который затем напитал и сатирическую музу Р. Патканяна (вспомним хотя бы его «Баревагиры»), стал плодотворным источником тех новаций в стиле прозы, который принес с собой «Гикор» Туманяна. Вспомним гибкую пластичность и психологическую многозначность его образов, где нет и в помине открытой тенденциозности и дидактизма в приподнесении авторской идеи. Поэтому формирование нового повествовательного стиля у Ст. Зорьяна и Д. Демирчяна, мастерское использование несобственно-прямой речью автора и персонажей и другими его новациями по существу есть восприятие и развитие уже заложенных в конце предыдущего века повествовательных традиций, их углубление, обеспечивающее выход на авансцену общественной жизни нового героя. И в этом отношении, разумеется, чрезвычайно показательным и многозначительно исчезновение старого героя, символический уход которого с такой

пронзительной силой показан Бакунцем в его «Закате провинции».

Философская сентенция о том, что истина познается в сравнении подходит к сопоставительному анализу в литературе в том смысле, что открывает нам возможности самораскрытия художественного сознания, все более соответствующего могучему интеллектуальному духу только что ушедшего столетия. Достаточно сравнить прозу начала века и современную, представленную, скажем, творчеством Гранта Матевосяна, чтобы увидеть ее качественно еще более новую насыщенность разнонаправленными речевыми потоками, психологически предельно наполненный маленький мир, открытый навстречу большому. Богатство и разнообразие стилевых структур последних десятилетий 20-го века – тема другого исследования. Хочется лишь подчеркнуть в заключение, что и здесь, следуя уже новой традиции, тип повествования тесно связан с пониманием авторской роли, которая по-новому корректируется потребностями времени, предрекая еще больший уход от всеведения. Исповедальная проза Матевосяна с ее оригинальной спаянностью слова автора и героя, отделенных лишь некоторой долей иронии, вбирает в себя такое многообразие оттенков, диалогических и монологических конструкций, что этот пульсирующий, наполненный нервными вибрациями времени поток органически вбирает в себя весь многоликий национальный мир с незабываемой чистотой его нравственных основ. Проза М.Галшояна, А.Айвазяна, Р.Овсепяна, Л.Хечояна, Г.Ханджяна привнесла в национальное художественное сознание новые модели психологического повествования, заслуживающие отдельного рассмотрения. Творчество армянских писателей-шестидесятников и их преемников еще более активно вводит в свое художественное пространство полифонию голосов народной жизни, вовлекая в свой полилог современного читателя, все более остро нуждающегося в том, чтобы ощутить себя частью национального и общечеловеческого единства на этой земле.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Д. Лихачев. Развитие русской литературы 10-17 веков. М., 1971, с.71.

²В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, с.475-476.

ПОЭМЫ ИЛЬИ ЧАВЧАВАДЗЕ И ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

«Жизнь и славу нашего времени, - писал Чернышевский, - составляют два стремления, тесно связанные между собой и служащие дополнением одно к другому: гуманность и забота об улучшении человеческой жизни»¹. Эти два стремления, оставаясь современными и ныне, как нельзя лучше характеризуют гражданский и художественный пафос творчества писателей, представляющих во всей полноте «славу своего времени». Чернышевский имел в виду русскую литературу, которая в силу особенностей общественного развития, «сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, где поэт и беллетрист... не заменимы никем». Однако то же можно было сказать и об армянской или грузинской литературе 19-го века, в которых столь же высока и незаменима была священная миссия гражданственного служения своему народу. Эту миссию в духе идей Белинского и Чернышевского программно осветил и великий грузинский писатель: «На науку и искусство, - писал Илья Чавчавадзе, - смотрим как на средство улучшения жизни». Эта, на первый взгляд, несколько утилитарная формула искусства как нельзя лучше выражала «пафос и требование времени». Именно это веление времени в высшей степени глубоко поняли и гениально выразили Илья Чавчавадзе и Ованес Туманян.

Они были современниками, хотя Чавчавадзе и был намного старше Туманяна, жили в одном городе – Тифлисе, возглавляя его литературно-общественную жизнь, были хорошо знакомы. Ованес Туманян перевел два прекрасных стихотворения Чавчавадзе «Весна» и «Элегия». Но, разумеется, не эти, интересные сами по себе, факты творческой жизни и биографии могут лечь в основу их духовного родства.

И.Чавчавадзе и Ов.Туманян всю свою гражданскую и творческую энергию сосредоточили на самых кардинальных проблемах национальной жизни, благодаря масштабности своего таланта, поднимая их до общечеловеческого звучания. В по-

нимании гуманистической идеи века, в точке пересечения национальных и общечеловеческих проблем, а постановке и претворении в жизнь своих идейно-эстетических концепций сближаются и художественные орбиты этих писателей, возникают примечательные тенденции близости и одновременно своеобразия художественных систем двух крупнейших представителей реалистического направления в своих национальных литературах.

«Поэт прежде всего должен быть сердцем своего народа», - писал Туманян, тут же примечательно развивая и дополняя свою мысль, - «Однако есть, кроме того, еще один важный вопрос – насколько способен он выразить его великое стенание». Таким образом, армянский поэт конкретизирует, уточняет суть высокого назначения поэта своего времени – быть художником социальным, постигнув и выразив, как свои собственные, боль и горе своего народа, его исторические судьбы. Глубже расшифровывая слова Туманяна, исходя из его творчества, нетрудно придти к пониманию его принципиальной демократичности, когда поэт считает себя не пророком, вещающим свои истины с библейских высот «чистого искусства», а таким же, как все его соплеменники, обыкновенным человеком, разделяющим с народом его горести, воспринимающим жизнь с позиций народного мирозерцания:

Не песню весны, не горный цветок
Тебе подарю, родная страна,
Лишь стоны мои, как горный поток,
Ущелья твои заполнят до дна.

Так же понимает свое назначение поэт Илья Чавчавадзе. Как и его армянский собрат по перу, решительно отвергает он сладкоголосую лиру беспечального поэта: «Не для того пою, чтоб петь залетной птицей в поднебесье...», «Быть народу братом, боль его и радость разделяя», «его страданьями болеть,

считать своей народа рану», - эти мысли рассыпаны во многих его стихотворениях и поэмах. Поистине и Туманян, и Чавчавадзе – поэты народного горя и боли.

В этом отношении очень симптоматично для обоих поэтов великолепное стихотворение «Пахарь». У Туманяна оно названо на армянском языке «Песней плуга». И для Чавчавадзе, и для Туманяна характерен образ пахаря-труженика, мыкающего свое горе один на один с землей и волом. Но есть и примечательные для понимания особенностей художественных систем каждого из писателей различия. Лирический герой Туманяна полностью сливается с образом пахаря: «Плуг, забирай! Ну, ну, волы! Дотянем понемногу к полудню вон до той скалы, - господь нам будет в подмогу!» Нищая, убогая крестьянская жизнь, беспросветная нужда изображены как бы изнутри, с позиций крестьянина, народной судьбы. Очень точно сказал об этой особенности своей музыки сам Туманян: «Я подаю голос из армянских полей, вместе со мной крестьянин оплакивает свое горе».

Грузинский поэт также обращается к волу, нежно называемого по имени – Лаба. Однако стихотворение построено совершенно иначе. Образ вола нужен Чавчавадзе для того, чтобы сопоставить его труд с трудом поэта, с его горькой участью взрыхлять землю, чтобы поведать «о великом человеческом горе». На наш взгляд, в этой как бы случайной разности подхода таятся и близость, и различия обоих поэтов. Илья Чавчавадзе формировался как гражданин и художник в знаменитые 60-ые годы, примерно на два с половиной десятилетия раньше Туманяна, и его эстетическая концепция (в особенности – в начале) отражала более ранний, и потому иной, нежели у Туманяна, этап реализма, тесно связанный с просветительским движением эпохи, несущим в себе элементы открытой гражданственности и пафосной эмоциональности, а также романтической возвышенности, унаследованных от романтизма и просветительского реализма. Поэтому и очень близкие, исходя из общности идейно-эстетических платформ, художественные проблемы в их произ-

ведениях решаются специфическими средствами. Здесь следует учитывать и в целом своеобразие национальных художественных традиций, а также поэтических индивидуальностей Чавчавадзе и Туманяна.

В их многообразном разножанровом художественном наследии особое место занимают поэмы преимущественно лиро-эпического характера, в которых нашли свое воплощение, пожалуй, все волнующие обоих художников проблемы времени. Собственно, все поэмы Ильи Чавчавадзе об одном – о судьбах родины и судьбе человеческой, тысячью нитей связанной со своей страной и народом. Проблемы национальные переплетаются в них с социальными и тем самым с общегуманистическими, и одна из магистральных идей – идея противоборства национальному и социальному гнету, самопожертвование во имя долга. Примерно так же можно охарактеризовать общий посыл художественных идей Туманяна с той существенной разницей, что армянский писатель как выразитель несколько более позднего, а потому и иного типа художественного мышления, делает упор на трагизме судьбы отдельного человека. В результате более рельефно вырисовывается в его произведениях драма индивидуальной судьбы в условиях национального и социального деспотизма и невежества («Ануш», «Маро», «Стенание»).

У Чавчавадзе проблема национального и социального порабощения решается чаще через целостную картину судьбы нации. В его знаменитом «Видении» дается монументальная картина былого величия и нынешнего бедственного положения Грузии. Принципиальная значимость такого подхода для поэта подтверждается таким, например, общеизвестным фактом, как исключение из поэмы конкретного эпизода с мушой, который был выделен в отдельное стихотворение. Даже в поэме «Мать и сын», казалось бы, конкретные факты жизни и судьбы означенных героев воспринимаются более как символическое отвлечение от конкретики к общезначимым категориям любви к родине и матери. Достаточно сравнить эти поэмы с «национальными»

поэмами Туманяна – «Старая война», «Стенание», как указанная близость и вместе своеобычность художественных решений станет очевидной. Чавчавадзе в «Видении» гневно обращается к современникам, в душе которых «уж не горит огонь былых столетий», рисует душераздирающие картины рабского труда и глумления над человеческим достоинством, выражает горячую надежду на освобождение: «Падут оковы, рушится оплот проклятого насилия мирового, и из побегов новых расцветает страна моя, родившаяся снова». По существу вся поэма – это возвышенный, одушевленный страстью и страданием монолог, вырвавшийся из раненого сердца патриота, который вспоминает былое величие нации с верой и назиданием современникам во имя будущего Грузии.

Поэма Туманяна «Старая война» (вернее, дошедшие до нас отрывки из поэмы) посвящены той же патриотической теме – избавления Западной Армении от кровавого деспотизма турецкого султаната. Но верный себе армянский художник снова избирает органичное ему решение, строя поэму на конкретных эпизодах жизни героя. И судьба Ваана, бросившего отчий дом, и отправившегося на помощь своим изнывающим под властью ятагана соотечественникам в Талворике и Сасуне, становится аналогом судьбы всех армянских патриотов, разделивших «черную судьбу» своего народа. Верный принципу конкретно-достоверного повествования, Туманян рисует впечатляющие сцены посягательства курда Мусабека на честь дочери священника Шогик и наметившегося спасения ее Вааном и его друзьями, храбрыми посланцами кавказских армян. Однако подобное переключение художественного фокуса повествования на реальные судьбы не снижает его эмоционального пафоса, не низводит к чисто бытовым реалиям. Одушевленные картины природы, лирические отступления, прологи, - все это придает бытовым, но тщательно отобранным и ключевым по замыслу эпизодам символическую наполненность, атмосферу всеобщности народной беды, возвышая повествование над обыденностью.

Интересен один из прологов, позже напечатанный как отдельное стихотворение под названием «В армянских горах»:

Нелегко наш путь, полночный наш путь,-
Столетиями мы
Средь горя и тьмы
К вершинам идем, чтоб вольно вздохнуть,
В армянских горах,
В суровых горах...

Созвучен с этим и пролог из ненапечатанного чернового варианта: «Небо пустынно, холодно и ужасно. И наш ладан напрасен, молитва наша напрасна. В стране жестокий враг и вокруг нас руины, тюрьмы, каторга и ятаган. Мы идем из страны в страну и не знаем, куда еще нам идти... Мы плачем, мы оплакиваем наше горе и не знаем, кому жаловаться...» (подстрочный перевод). Сам же эпизод с нависшей над Шогик угрозой похищения облекается в поэтическую плоть предания о девушке, обратившейся в птицу, чтобы не попасть в руки врага. Указанные особенности художественных решений у Туманяна нетрудно проследить и на ситуации родителей, блестяще разработанной уже в ином, близком Чавчавадзе возвышенном ключе его поэмы «Мать и сын».

Грузинский писатель, построив свою поэму как диалог матери с сыном, насыщает ее необычайным драматизмом, усиливая его по мере того, как возрастает необходимость того, чтобы сын во имя битвы за родину покинул на смертном одре родную мать. Все эти пики психологических состояний героев чрезвычайно характерны для эстетической концепции Чавчавадзе, который именно так строит свои образы, ставя своих героев перед экстремальностью выбора, испытанием на прочность (Такovy и отшельник, и Дмитрий в одноименных поэмах).

У Туманяна в аналогичной ситуации рвскрываются иные особенности его образных решений. Он выстраивает ситуацию

«мать и сын» на контрасте бытового с возвышенным. Мать в поэме «Старая война» чувствует, что сын ее страдает, не зная, что томит его любовь не к девушке, а к родине. Письмо сына открывает ей тайну его побега и любви. Он пишет: «Вы дали мне жизнь, вы вырастили меня, но пока в мире так много боли, моя жизнь не принадлежит мне, мое сердце не принадлежит мне, я не могу спокойно жить в ваших объятиях. В мире боли, кровавом и ужасном, другая жизнь открылась мне, другие отцы у меня там, другие матери зовут меня непрерывно...» (подстрочный перевод), т. е. долг перед родиной Ваан ставит выше долга перед родителями. То же делает Чавчавадзе в ином художественном выражении:

Сын: Иду! Крепись, о мать. Зовут на бой грузина,
Во имя родины прости родного сына.
Прощай, родимая, и помни, что к утру
Вернусь к тебе живой, а если и умру,
То будет смерть моя прекрасней всякой жизни.
Благослови, иду служить моей отчизне.

Столь же патриотчно настроена и мать, сознательно отправляющая своего сына на битву, напутствующая его самыми высокими словами. Таким образом, любовь к родине, к своей нации понимается обоими поэтами как самоотверженность, самоотречение, как способность сопереживать людям, находящимся в горе и нищете. Национальная боль переплетается с социальной, нравственные чувства исполнены общечеловеческим содержанием. Освобождение родины Чавчавадзе и Туманян мыслят и как «освобождение чистого труда», и как освобождение духа, и как избавление всех народов от рабства. Об общечеловеческом пафосе поэмы «Старая война» убедительно свидетельствуют записи Туманяна, касающиеся ее последней части – «Среди народа», где, как читаем в черновой редакции, «поэт через национальное горе и страдание приходит к всечеловеческо-

му горю». Герой, проходя через курдские и турецкие деревни, убеждается, что «народ несчастен не только в деревнях, притесняемых армян, но и притесняющих курдов и турок, перед нами предстает в конце поэмы вообще страдающий человек».

И чем безутешнее людское горе, чем отчаяннее положение изнывающей в неволе родной страны, тем жизненно необходимее пробуждение, тем нужнее герои, люди, которые готовы отдать жизнь за ее свободу, за счастье всех людей. Отсюда органичность поисков героев в прошлом, настоящем и будущем. У Чавчавадзе адресация к герою будущего осуществлена в поэме «Мать и сын», в современной же жизни, по его убеждению, нет героев: «Увы, грузины, где же тот герой, кого ищу я в стороне родной?» Поиски героев в современной жизни естественно приводили Чавчавадзе и Туманяна к теме разбойников, изгоев общества, восстающих против существующего бесчеловечного правопорядка, в своем индивидуалистическом бунте отвергнувших закон, ибо, как пророчески писал Чавчавадзе:

Покуда возмужав и сердцем, и умом,
Он не поймет основ общенародной жизни,
Покуда в ход ее не вникнет он с трудом,
Чем может он помочь страдающей отчизне?

Сравнение поэм Чавчавадзе «Несколько картин или случай из жизни разбойника» и туманяновского «Стенания» показывает как общность, близость взглядов и художественной интерпретации у обоих писателей, так и их своеобразие, особенности индивидуального поэтического стиля. Перед нами сопоставимый диалог, в котором раскрывается тяжелая жизнь подневольных крестьян, своей несправедливостью и бедственной юдолью словно толкающая их на гневный протест и сопротивление. И здесь неважно, что у Чавчавадзе речь идет о крепостной неволе, а у Туманяна о времени, когда крестьянину кажется, что он свободен (пастух Чати в поэме пытается спорить с поме-

щиком), но результат один – полное бесправие, унижение человеческого достоинства, один выход – снять со стены винтовку и уйти в разбойники.

У обоих художников-реалистов эта тема решается в ином, нежели у романтиков, нетрадиционном плане. Разбойник Како Бгачиашвили у Чавчавадзе не противопоставляет себя обществу, он не поднят на контуры романтического героя-индивидуалиста. Поэтому он соперничает Закро, разделяет его горе, ибо такое же горе, беззащитность перед помещиком, видимо, поставило вне закона и его самого. Не случайно, пугая Закро кровожадностью Бгачиашвили, повстречавшийся ему крестьянин не скрывает своего восхищения и зависти к будущей свободной доле Закро: «Счастливец!» – говорит он о нем. Такая же роль защитника крестьян предстоит и бежавшему к Како в горы несчастному Закро. Единственная одушевляющая его идея – невозможность жить дальше так, как он жил до этого, невозможность мириться со злом и несправедливостью, которые воплощает их помещик, необходимость, жгучая потребность отомстить за отца, за поруганное человеческое достоинство.

У Туманяна, в отличие от Чавчавадзе, критика существующих жизненных устоев в деревне ведется от первого лица стариком-садовником, который пытается понять, почему так несправедливо устроен мир. В постреформенной деревне Туманяна не лучше, чем в той, которую описывает грузинский писатель: «Жорка черствого хлеба – вот наша еда, да и та еще где-то мерещится в небе. Можно ли жизнью назвать прозябание, когда человек не уверен в сегодняшнем хлебе». И заключение: «Гнусен мир! Хоть беги из него, но куда? Стала кровью вода, а любовь ятаганом. Нет у сильного совести, страха, стыда, горе слабому в нынешнем мире поганом!» Известны рассказы современников Туманяна о том, какой пристальный интерес вызывали у поэта крестьяне, уходившие из родного села в леса и возглавившие борьбу с несправедливостью жизни. В первой же своей печатной публикации «Одно предание» Туманян писал о

том, что его родное Лори «до сих пор сохраняет народный дух и время от времени порождает разбойников, храбрецов и богатырей».

Однако в «Стенании» тема ухода в разбойники лишь намечается: «Лучше мне на уста наложить бы печать, а не я гачахом, разбойником стану». Как известно, поэма дол

Шла до нас в отрывках, и пропали именно те ее части, в которых, как предполагал академик Э.Джрбашян, особенно остро ставились социальные проблемы и развивалась тема разбойничества, опиравшаяся, как свидетельствовали современники, на конкретный факт и личность так называемого Чопура и его сотоварищей. Борьба с несправедливостью и неправдой («говoryят, ты голову загубишь, а неправды не перенесешь»), одушевляла и героя поэмы Чавчавадзе и до страшного события в его жизни, когда на его глазах был до смерти засечен его отец («Я и вчуже был знаком с тобой. Как мечтал я принять твой удел и себя связать с твоей судьбой! Но расстаться с домом я не смел»). Таким образом, мысль поэта социально значима: протест героя, его желание уйти в разбойники вызвана не просто одним бесчеловечным эпизодом, но всей сутью несправедливого уклада деревенской жизни, когда поработен простой крестьянин. И поэтому образцом человеческого поведения герою служит образ известного народного мстителя Арсена.

Так же и у Туманяна, где эпизод с пастухом Чати лишь углубляет понимание бесчеловечья жизненных устоев стариком-садовником. Налицо и близость образно-стилевой структуры рассматриваемых поэм: драматичный диалог, самовыражение героя – обыкновенного крестьянина. У Чавчавадзе лишь разговорная речь персонажей более напряженно-эмоциональна, у Туманяна – более раздумчива, хотя и достаточно экспрессивна, открывая нам существенные грани истинно народных характеров. В этой и других поэмах Чавчавадзе, как и у Туманяна, чувствуется тоска по героическому, порыв к противоборству насилию. Герой тот, кто защищает простой народ, кто своей жизнью

готов пожертвовать во имя родины и человеческого блага,- такое понимание героического и соответственно инвектива обществу, когда справедливость попрана, - близко мировидению и художественной концепции и Чавчавадзе, и Туманяна.

Идеальных героев Чавчавадзе и Туманян находят в прошлом, разделяя убеждение Лейбница, поставленное Чавчавадзе эпиграфом к стихотворению «Грузинке - матери»: «Настоящее, рожденное прошлым, рождает будущее». Отсюда понятен особый интерес и Туманяна к героическому прошлому своего народа, заключенному в его эпосе «Давид Сасунский». Эпос дает армянскому поэту благодарнейший материал для важных художественных обобщений относительно народного характера. Образ мужественного патриота создается им и в поэме «Взятие Тмука». Итак, в основе двух поэм – эпос и народная легенда, и это не случайно: Туманяну были созвучны народные представления о герое и героическом.. И хотя он по-своему трансформировал эти жанры, как и подобает истинному художнику, народный взгляд на героическое остался неизменным, ибо он соответствовал нравственным критериям писателя. В эпосе герой побеждает, в легенде терпит внешнее поражение, но в обоих случаях народный герой бессмертен, потому что он борется за правое дело. То же у Чавчавадзе. В его поэме «Дмитрий Самопожертвователь» герой, отдавший свою жизнь во имя жизни его народа, погибает, но своим подвигом («Дело бессмертно» - у Туманяна) завоевывает себе бессмертие как подлинно народный герой.

Излюбленный прием контрастного противопоставления, положенный в основу композиционного построения поэмы Туманяна «Взятие Тмука» (отважный Татул и коварный Надиршах, стремящийся захватить крепость ценой предательства) во всей полноте высвечивает образ армянского патриота. Верный своим художественным принципам, Туманян избирает психологический ракурс поэтического воплощения известного народного предания о падении крепости Тмук для того, чтобы снова,

теперь уже на историческом материале исследовать человеческий характер в экстремальной ситуации, раскрыть свою концепцию личности. Жизнь испытывает человека на нравственную прочность, и человек должен оставаться человеком, хотя это и самое трудное дело на земле. «Нет ни одной должности или звания, - пишет Туманян, которое было бы равно или можно было бы сравнить со званием Человека». Таково кредо писателя. Переведя повествование о падении крепости в нравственно-философский ракурс, Туманян углубляет и историческую ситуацию, и характеры, утверждая заветную для него тему бессмертия дела человека в мире: «Мы смертны, но в веках живет предание о былом. Благословен вовеки тот, кто не запятнан злом». (Ближе к оригиналу другой перевод: «Блажен, кто безупречно тут весь путь проходит свой»). Так заканчивается поэма. В оригинале эта идея звучит еще более открыто: «Благословен тот, кто придет в этот мир и уйдет из него беспорочным». В поэме Туманян так глубоко зондирует человеческую сущность, что даже Надир-шах, этот низкий и коварный завоеватель, пытаясь понять причину предательства жены Татула, на какой-то момент вдруг оказывается способным к философскому размышлению о превратностях жизни и суетности мира.

На ином историческом материале Чавчавадзе ставит не менее сложную психологическую задачу, концентрируя свое внимание на одном образе. От поэмы к поэме писатель все больше приближает к читателю отдельного героя, глубже проникая в самую суть образа. Прежде чем добровольно отдаться в руки татарского хана, чтобы спасти свой народ, его Дмитрий из одноименной поэмы проходит все искушения отказаться от своего решения. Об этом его просят и спасалар, и старец со своими сыновьями. Но писатель художественно четко воссоздает подвижническую натуру царя Димитрия. На первый взгляд, может показаться, что Чавчавадзе, избрав своим героем образ царя, противоречит себе. Ведь известно его утверждение о том, что тщетно он ищет в грузинских летописях историю народа, ибо ее

повсюду заменяет история царей. Однако обращение к самой поэме, ее внимательное рассмотрение легуо опровергает это кажущееся противоречие. Для писателя его герой – не обычный царь (это его лишь внешняя историческая ипостась), а благородный вождь своего народа, подвижник, который сознательно жертвует своей жизнью во имя его блага. Поэтому в поэме наиболее интересен и важен, как у Туманяна, психологический ракурс, высвечивающий человеческое в человеке и поверяемый единым критерием – служением высокому жизненному идеалу. Известный из истории факт Чавчавадзе интерпретирует таким образом, так расставляет психологические акценты, так глубоко раскрывает психологические нюансы поведения Дмитрия, что его смерть во имя жизни народа воспринимается не как фанатическое озарение, а как закономерный исход, глубоко продуманное, выстраданное в муках, единственно правильное решение подлинного героя. В темнице, где царь ждет казни, верные люди предлагают ему побег. Но Дмитрий остается тверд, ибо на чашу весов поставлена судьба народа и родины. Достоверность в раскрытии характера царя предстает особенно убедительной, когда по-человечески доведенный до предела пытками и душевными муками, уже на плахе Димитрий на мгновение теряет твердость духа. И перед нами вдруг предстает не герой, а обыкновенный человек перед лицом смерти, который хочет жить: «И закрыв лицо руками, царь к везиру обернулся: «Пошади!» и вдруг собою овладел... и ужаснулся!»

Чавчавадзе постарался отвлечься от всего побочного, второстепенного, того, что мешало целостному восприятию главного в образе героя – его самоотверженной преданности родине. Вместе с тем писатель все дальше отходит от субъективного воплощения авторских идей в образе. Царь Димитрий не является их проекциями, как герой поэмы «Мать и сын», где в стилистике поэмы, в лепке образов много романтических элементов. Как и у Туманяна, зачин поэмы Чавчавадзе дается от имени пандуриста (ашуга), поэтому весь ее интонационный строй безыскусственно

прост, лишен вычурности и торжественной возвышенности. И наконец, обоим художникам удалось главное. Углубляясь в историю нации, листая ее страницы, они художественно обобщают извлеченные из ее анналов эпизоды борьбы за свободу и независимость своих народов и вместе с тем адресуются к будущему, выражают свой идеал счастливой жизни, поднимаясь до самых масштабных обобщений о человеке и человечестве, до философски полноценных наблюдений над жизнью, над проблемами гуманной самоотдачи, жизнестойкости, величия человеческого духа, любви к жизни вообще. В этом смысле исключительно органично воспринимается обращение писателей к широко разработанной в литературе теме отшельничества и искушения.

В нашу задачу, разумеется, не входит ее подробное рассмотрение в общелитературной традиции. Однако разработка этой темы у Чавчавадзе и Туманяна дает материал для наблюдений, проливающих свет на сопоставимые проблемы их творчества. Доскональный анализ «Отвергнутого закона» Туманяна и «Отшельника» Чавчавадзе был бы некорректен, ибо эта поэма грузинского писателя по праву считается одной из подлинных жемчужин его творчества, а «Отвергнутый закон» Туманяна принадлежит к самым ранним и несовершенным его творческим опытам. Поэтому для нас, скорее, важно уточнить органичность обращения к данной теме в творчестве обоих художников. У Туманяна работа над поэмой совпала с периодом творческого освоения художественного наследия Пушкина и Лермонтова, в частности, традиций их «кавказских поэм», которые, по его справедливому признанию, оказали большое влияние на его поэтическое творчество, сообщив могучий импульс прежде всего в создании реалистической поэмы. Освоение русской классики явилось важным звеном в формировании поэтической индивидуальности и Чавчавадзе. Дело в том, что как в армянской, так и в грузинской литературе не было разработано реалистической традиции создания лиро-эпической поэмы, и опыт Пушкина и

Лермонтова оказался незаменимым. Вместе с тем, интересно, что Туманян, отталкиваясь от романтических поэм русских классиков, создавал реалистические поэмы. Очевидно, для него был важен не столько метод, сколько жанр и тема, а именно – выбор сюжета из современной жизни, группировка событий вокруг главных героев, вмешательство лирического «я» автора в повествование, сочетание его с лирическим чувствоизъявлением и т.д.

Обращение к зрелому творчеству Туманяна, его поэмам «Маро», «Ануш», «Стенание», «Сако Лорийский» свидетельствует о блестящем освоении традиции и создании своего оригинального жанра поэмы в армянской литературе. Что же касается «Отвергнутого закона», непреодоленное влияние «Мцыри» Лермонтова не позволяет в связи с этой поэмой Туманяна говорить о новом взгляде на проблему. Однако для нас принципиально интересно обращение к герою, для которого лишено смысла и подобно смерти существование вне людей, вне природы, любви, жизни. Поэтому инок Туманяна протестует против навязанного ему закона быть слугой господним, лишая себя всего, чем прекрасен мир. Гимн солнцу, красоте и полноте жизни, которая протекает за стенами монастыря, у героя Туманяна не перерастает в активное бунтарское неприятие несвободы, как у Мцыри. Однако и его инок не мыслит себе жизни в этом вялом прозябании за молитвами и уходит из монастыря, чтобы отвергнуть старый закон, обрести новую человеческую жизнь на свободе. Но главное в этой поэме – одна из самых ранних (1890 г.) серьезных попыток Туманяна еще может быть не в полный голос, но восторженно воспеть жизнь, природу во всем ее многообразии и чарующем великолепии.

Природа, пантеистические мотивы занимают большое место в творчестве Туманяна и Чавчавадзе. Природа – синоним жизни, борьбы, символ всего прекрасного, красота мира, который должен быть достоин человека. Она оживает в истинной поэзии, одушевляя, орашивая все самые заветные человеческие

чувства, помогает лирическому самовыражению. Не случайно, свое принципиальное понимание жизни как вечного движения и борьбы Чавчавадзе выразил через противопоставление образа ледяного Казбека и бурного, вечно бегущего, волнующегося Терека, а Туманян черное горе своих соплеменников сравнивал с «пучиной огромною вод», с черной ночью в горах, которые для поэта – символ суровой неприступности, стойкого бесстрашия и стремления вперед армянских смельчаков. Весь мир чувств и эмоций, волнующих обоих писателей, они чарующе легко и впечатляюще передают через реалии пейзажа.

В поэме Чавчавадзе «Отшельник» прекрасный мир природы предстает одним из самых убедительных аргументов в споре о жизни между отшельником и прекрасной пастушкой. Писатель так строит повествование, что и сама пастушка, как воплощение жизни и любви, и вся великолепная, ликующая природа Грузии становятся аккордами в единой симфонии торжествующей жизни, разбивающей вдребезги тихую мелодию праведного аскетизма отшельника. Схватка с жизнью стоила ему самой жизни, жизненный итог оказался для героя трагическим, но пафос поэмы победно-жизнеутверждающий. Картины природы, как их описывает Чавчавадзе, так захватывающе пленительны, что психологически объясним тот молитвенный экстаз, который они вызывают у схимника. И тем более вопиюще-абсурдной становится его жизнь, лишенная полноты бытия, любви и счастья жизни среди людей.

Как я дивилась, господи помилуй, -
Зачем тебе монашеский наряд?
Ужели бог утехам жизни милой,
Которые он создал сам, не рад?
Зачем же он украсил мир цветущий
Сияньем вод и трепетом светил?
Ужель затем, чтоб человек живущий
Отверг его и проклял и забыл?

И за традиционной темой встает магистральная для Чавчавадзе тема-проблема служения людям, понимания ценности жизни во имя значительного гуманного идеала и наоборот, - бесплодности жизни, отданной химере. Природа полна чудесных красок, она прекрасна как родина, но увы, расцвет природы вызывает горестное восклицание поэта: «Милая родина наша, ты-то когда расцветешь?» Спустя 40 лет ему столь же горестно вторит его армянский собрат:

Гляди, не сводя тоскующих глаз,
На сумрак земли,
На звезды вдали, -
Когда же рассвет заблещет для нас
В армянских горах,
В зеленых горах.

Мы рассмотрели разные аспекты художественной реализации кардинальных проблем времени, претворения в образно-поэтическую систему эстетического идеала двух значительнейших представителей армянской и грузинской культур и литератур. Особый интерес, на наш взгляд, представляет самобытность их художественных интерпретаций проблемы героя в рамках патриотической тематики.

Сравнительно-сопоставительный анализ жанра поэмы в творчестве Чавчавадзе и Туманяна в целом дал возможность четкого выявления общностей и вместе с тем своеобразия их художественных миров, связанного с национальным менталитетом, особенностями национального художественного мышления и поэтических индивидуальностей. Многое разделяет Илью Чавчавадзе и Ованеса Туманяна – принадлежность к разным историческим эпохам, литературным и культурным традициям, но главное объединяет – причастность к великой гуманистической идее служения своему народу, следование заветам правдивого

демократического искусства. Они шли «по дороге родины ко всему человечеству».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Н.Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. Т.3, М., 1947, с. 302.

НОВЕЛЛА ЗОГРАБА И МОПАССАНА

“Les grands esprits se rencontrent” (великие умы встречаются), - читаем в одной из статей замечательного армянского новеллиста Григора Зограба. Цитируя это *mot* в связи с творчеством французского писателя Коппе, Зограб, разумеется, не мог предполагать, что полюбившийся ему афоризм как нельзя более применим к его собственному творчеству, органично соотносимо с художественным миром другого французского писателя – Ги де Мопассана. Известно, что западноармянская литература тяготела к европейской столь же интенсивно, как и восточноармянская к русской. Известно и то, что именно французская культура была по-особому близка армянским писателям двух предшествующих веков, обогатив их приобщением к очагу высокой духовности.

Григор Зограб, пожалуй, наиболее блистательный представитель знаменитого движения армянских 80-ников за реализм. Он был связан с Францией многими узами и как юрист, участвовавший в деле Дрейфуса, и как литератор, публицист и гражданин, который часто в своих путевых заметках и статьях обращался к политическим событиям, буржуазным нравам и репрезентативным литературным фигурам современной ему французской общественной жизни. И если со свойственной ему бескомпромиссностью в статьях, посвященных Франции, он осуждал безнравственность современного ему уклада жизни и образа мыслей, аморальность и развращенность светской молодежи, лицемерие и фальшь семейных отношений, с такой же эмоциональностью и горячим воодушевлением он славил дружную, близкую его сердцу Францию и своего литературного кумира – Эмиля Золя, как главу французской школы правдивого реалистического искусства. Зограб отважно давал бой ханжеским литераторам, обвинявшим Золя в натурализме. Понятно, что в этой полемике он защищал не только Золя, но и всю современную реалистическую литературу и свое собственное

творчество от вульгаризации, от неправильного прочтения и клеветы.

Именно на знаменитых французских Бульварах, как свидетельствуют путевые заметки Зограба, на *rue de la Paix* размышлял он о том, как «совсем рядом с подлинными драгоценностями соседствуют подделки, рядом с настоящим жемчугом – фальшь, и так похожие друг на друга, что невозможно отличить; разная лишь цена. Все эти подделки дешевы, истинного мало: идет соревнование во лжи, вечный поединок, победоносная схватка с правдой».

Эта публицистическая филиппика очень сильно напоминает горестные раздумья над жизненными контрастами подлинного и мнимого, облеченные в художественные образы, в замечательных новеллах великого французского прозаика Мопассана – «Ожерелье» и «Драгоценности». Напомним: прекрасное бриллиантовое ожерелье светской дамы оказалось подделкой и стоило мученической жизни не подозревавшей об этом молодой женщине, которая одолжила его у богатой подруги, а затем потеряла на балу. И, наоборот, бижутерия героини новеллы «Драгоценности», выдаваемая ею за поддельную, оказалась действительно дорогостоящей еще и потому, что ценой ей была измена мужу и позже его неожиданное обогащение. Статья Зограба была написана в 1912 году, новеллы Мопассана, блистательно раскрывшего проблему противостояния ценностей подлинных и мнимых, много раньше. Кто знает, не мопассановские ли новеллы всплыли в памяти Зограба, заставив его прибегнуть к подобной символике.

Зограб не посвящал Мопассану специальных статей, как Эмилю Золя и Коппе, более того, он лишь один раз упомянул его имя, однако, весь пафос творчества армянского новеллиста строится на том же контрастном ракурсе социальных, общественных, нравственных коллизий. Да и художественные индивидуальности обоих писателей, их стилевая манера, образный строй их новелл и избирательность этого жанра свидетельству-

ют не просто о возможности соотнесения их художественных миров, но о близости их духовных интересов, мировидения и эстетических концепций, их подхода к самым большим вопросам эпохи.

Однако единственное упоминание о Мопассане, которое было нами найдено, оказалось довольно загадочным, нуждающимся в дешифровке. В своих путевых заметках «Страницы из путевого дневника» Зограб сделал следующую запись: «Одеть большой труд, трудное искусство, облачить в одежды Наготу, которая вообще безобразна, даже женская. Одно из тончайших творений Мопассана – на эту тему». Первая часть цитаты, как сразу стало понятно, – это характерное для образного писательского мышления рассуждение о трудном искусстве живописания жизни, где не должно быть места натурализму и вместе с тем главным критерием должна быть правдивость, соответствие действительности. Затем, очевидно, в поисках конкретного примера, который всегда убедительней абстрактного логизирования, мысль Зограба обращается к образцам искусства и находит яркий и веский художественный образец-аргумент – новеллу Мопассана. Но какую? Она не названа. Ни в одном исследовании о творчестве армянского новеллиста нет ответа на этот вопрос, хотя, к примеру, известный исследователь творчества Зограба Минас Юсян даже цитирует это высказывание, однако, к сожалению, без конкретного комментария. Необходимость такого разыскания была очевидна еще и потому, что нужно было не просто понять для точности, какую именно новеллу имел в виду Зограб, но с ее помощью выйти на главное, что его интересовало, что писатель считал наиболее важным, принципиально значимым в творчестве Мопассана.

Очередное «путешествие» по новеллам великого француза, к счастью, увенчалось успехом. «Мисс Гарриет», – вот как называлась новелла, которую вспомнил, иллюстрируя свои наблюдения, Зограб. Напомним, что в этой великолепной новелле речь идет о любви некрасивой и несчастной старой девы-

англичанки к молодому художнику, от лица которого ведется повествование, полное щемящего мотива несостоявшейся жизни. Вначале все – и прекрасная природа, выступающая полноправным действующим лицом новеллы, и образ влюбчивого молодого человека, и сам образ суровой пуританки, мисс Гарриет, как бы по контрасту развенчивают нелепую любовь пожилой дамы. Но вместе с тем те же художественные аргументы говорят и об обратном, о том, что каждое живое существо и в первую очередь, человек, имеют право на любовь, на красоту жизни. В новелле это право оборачивается трагедией. Почувствовав, что неожиданно нагрянувшая и всколыхнувшая все ее существо любовь безответна и смешна, мисс Гарриет кончает жизнь самоубийством.

Но вернемся к Зограбу. Видимо, он вспомнил эту новеллу во всех деталях и особенно впечатляющую сцену, когда извлеченная со дна колодца старая дева выглядела безобразно-смешной и нелепой даже в смерти. «Несчастную и целомудренную деву, - читаем у Мопассана, - извлекли в самой нескромной позе». И дальше: «Мы отнесли покойницу в ее комнату, и так как женщины не появлялись, я вместе с конюхом обрядил ее... Потом я пошел нарвать цветов – маков, васильков, ромашек, свежей душистой травы,- и осыпал ими ее смертное ложе». Итак, как мы видим, Мопассан не просто «облек в одежды Наготу», - как это пишет Зограб, - он украсил женщину, погибшую от любви, цветами. И это чрезвычайно символично и важно для понимания художественной концепции Мопассана, считавшего, что искренняя, истинная любовь женщины, встречающаяся очень редко, достойна возвеличивания, как все прекрасное, и, напротив, заслуживает самой резкой инвективы ее подмена, т. е. снова речь идет о ценностях подлинных и мнимых.

Принципиально значима эта близкая Мопассану идея и для самого Зограба, иначе зачем было ему вспоминать эту новеллу. Дело в том, что проблема сложных человеческих отношений часто направляла внимание обоих художников на серьез-

ное психологическое исследование судьбы женщины, открывавшее путь к сути трагических конфликтов современной жизни вообще. Лучше и характернее всего женская судьба раскрывалась в семейных и любовных отношениях, которыми и изобилуют новеллы французского и армянского писателей, рассматривавших своих многочисленных героинь под призмой любви.

Мопассан со свойственным ему скептицизмом сосредоточивает внимание на уродливом искажении любви, на изнанке интимных отношений, строящихся на денежном интересе, вытравливающим искренние человеческие чувства. В одном из ранних своих стихотворений Мопассан писал:

Восторженный поэт, искатель жемчугов,
Нашел подделку он, и поднял, и прекрасно!
Я верю в здравый смысл поговорки бесстрастной,
Когда бекасов нет, отведайте дроздов.

Он с иронией вспоминает Манон, для которой деньги и любовь в сущности одно и то же. И тогда нет ему равного в сарказме. Но если речь идет о подлинной любви, - нет писателя целомудреннее. И это лишний раз подтверждает уже известная нам новелла и все творчество французского писателя. Лучший аргумент для скептиков – новелла «Лунный свет», где фанатично преданный вере аббат, бессознательно ненавидевший женщин, считавший, что Бог создал их для искушения мужчины, под влиянием удивительной красоты природы (а Мопассан, как и Зограб, был великим мастером колдовски-пленительного пейзажа) начинает прозревать, постигать необходимость раздражавшей его в женщинах потребности в любви и нежности. Новелла «Лунный свет» завершается великолепной картиной ночной аллеи, освещенной лунным светом, по которой идут куда-то в будущее две обнявшиеся фигуры. И аббат подумал: «Быть может Бог создал такие ночи, чтобы покровом неземной чистоты облечь любовь человеческую».

Армянский новеллист несколько чаще, чем Мопассан обращается к теме высокой целомудренной любви. Истинная его «жемчужина» – поэтичная и лиричная новелла «Рехан», где влюбленный юноша всю ночь напролет стоит под окном любимой девушки, приняв за ее головку куст рехана. О высоком человеческом чувстве его новелла «Первая любовь, первое благо», кстати, тоже посвященная любви старой девы. В образе героини Тагук тутун, вспоминающей свое прошлое, первую любовь, словно аккумулятировалась вся, сохранившаяся неуязвимой, как прядь волос любимого, нежность женщины, пожертвовавшей своим чувством ради благополучия некогда приютившей ее семьи. Уже здесь явственно чувствуется «железная поступь века». В мире, где господствуют ложные кумиры, любовь подменяется сделкой и женитьба скрепляет не любовь, а денежный интерес обеих сторон. Лишь изредка у Зограба любовь торжествует победу. Об этом его новеллы «Забугон» и «Змарагда». Чаще чистая любовь растаптывается, как ослепительно чистый снег под грязными сапогами прохожих в одной из новелл Зограба. Однако трагедия любви еще сильнее возвышает женщину, готовую ради нее, этой «песни песней» на самопожертвование и гибель. Среди этой группы новелл нет равной «Тефарику».

Известно, что один из сборников своих новелл Зограб назвал «Немые страдания». Напомним, что серию своих новелл Мопассан озаглавил столь же симптоматично «Великие горести маленьких людей». Провозглашенную им идею безмолвного протеста армянский писатель точно воплощает и в «Постале», и в «Тефарики», и во «Вдове», где по существу нет открытого протеста, отсутствуют внутренние монологи и обличительные сентенции от лица героини. Она молча несет свой крест и идет к гибели, потому что самоутверждение армянской женщины ограничено семьей. Зограб, как и Мопассан, не склонен к психологическому анализу, однако, внутреннее состояние своих героев они блестяще раскрывают через поступки, движение сюжета, где главное, - целенаправленное аналитическое исследование

жизни души. «Все это покажется невозможным, - пишет Зограб, - но я доберусь до души и разберусь в ее тайниках». Немые страдания становятся явными особенно благодаря умело найденной психологической детали, которая часто организует сюжет его новелл.

«Князь новеллы», как называли Зограба армянские критики, часто обращается к символической детали, которая помогает выстроить лаконичное повествование вокруг одного события с ударно значимой доминантой. Такими смысловыми символическими деталями широко пользовался и Мопассан. Это и орден Почетного легиона в новелле «Награжден», и зонтик в одноименной новелле, и трепетные листья оливы в новелле «Оливковая роща», - каждая по-своему конденсирующая пафос его художественной идеи. В «Гефарике» Зограба – это запах благовоения, который окончательно отвращает героя от его возлюбленной Ашхен. Как мы помним, героиня новеллы, стремясь поскорее отмыться от пряного запаха, опасно заболевает и медленно угасает на глазах у виновника ее болезни. Но ни слова упрека не срывается с ее губ. Напротив, она довольна, что еще одной жертвой доказала ему всю беспредельность своей любви.

Обращаясь к изнанке человеческих отношений, и Мопассан, и Зограб чрезвычайно изобретательны, рисуя самые разнообразные вариации профанирования лучших человеческих чувств. И как бы ни была лжива, честолюбива или алчна женщина, изменившая любви, она почти всегда жертва. По крайней мере таков подход к проблеме армянского писателя, даже когда в новеллах «Как будто», «Возвращение», «Фуртуна». «Маска», героиня преисполнена притворства и расчета. Ведь именно ее, как цинично свидетельствовал один из героев Мопассана, выбирают «как котлету в мясной, не заботясь ни о чем, кроме качества товара». И жизнь-делка калечит судьбы, искажает мораль, убивает искренность и человечность. Некоторые герои Зограба чувствуют, что предав свою любовь, они превращаются в «живые трупы». «Как поживаешь, чем занимаешься?» - спрашивает

приятель героя одной из новелл. И слышит в ответ: «Умиранием». Другие так закоренели в своем сытом, бездуховном миреке, что полны одного только самодовольства. В новелле «Возвращение» это духовное убожество, но и одновременно чувство превосходства хозяина положения снова раскрывается через значимую психологизированную деталь. Так во время прогулки по лесу нелюбящий и нелюбимый муж героини на публике минутно обращается к жене за подтверждением правдивости своих слов. Не случайно автор полностью игнорирует самый смысл речей мужа: его слова лишь бессмысленно сотрясают воздух, а обращение к жене символизирует, подтверждает его право хозяина – «Скажи, Макрик?!» – на дорогую вещь, которую он купил на «ярмарке тщеславия».

В одной из новелл Зограба появляется многозначительная деталь-образ маски, излюбленный у Мопассана, который как-то заметил, что «добродетель – это только маска, под которой скрываются порок и разврат». В мире постоянных подмен и мимикрий маска, скрывающая подлинное лицо порока – лжи, ханжества, жестокости, - есть нечто самое необходимое, обязательная «деталь туалета» в обществе нравственных уродов.

Символика новеллы, которая так и называется «Маска», как бы проецируется на другие рассказы того же ряда, предлагая своеобразный ключ к осмыслению отношений торговли чувствами и людьми. Удивительно похожими художественными приемами эта маска или срывается, показывая неприглядное нутро героев, или герой оказывается как бы нераздельной частью своей «Маски»: она словно приросла к нему и потому подчас трудно даже обвинить персонажей Мопассана или Зограба в притворстве. Маска становится их второй натурой, и нелегко обнаружить подмену истинного ложным. Вспомним описание глаз героини в новелле Зограба «Как будто». Они лгут, эти глаза, но при этом так исполнены чистоты и искренности, что писатель сравнивает их с «капельками хрусталя, которые если даже захотят, не смогут утратить своей чистоты и блеска». Этот фе-

номен лживой искренности замечательно иронично передан в образе Сурбик ханум из новеллы Зограба «Постал». Когда она обвиняет свою служанку в прелюбодеянии, чувствуется, что в этот момент она действительно верит, что Тигрануи ответила черной неблагодарностью на ее заботу, что сын ее оклеветан, а она сама обманута в самых гуманных своих чувствах помощи ближним. Зограб размышляет: «Лицемерие – это нечто такое, что иногда в конце концов его путают с искренностью, так что не разберешь. Точно так же есть лжецы, которые верят своей лжи». И дальше: «Так и негодование Сурбик ханум. Оно не было фальшивым, оно было искренним, она и помыслить не могла, что все было сделано с ее ведома, по ее воле и распоряжению... Она как помешанная кричала для того, чтобы уличить в преступлении служанку, хаджи Тюрик и весь мир».

В этой новелле, как и во многих других, мы сталкиваемся с убийственной иронией Зограба, которая также роднит его с Мопассаном-новеллистом, умеющим, как и его армянский литературный собрат, в рамках лаконичного повествования малыми художественными средствами и среди них ироничным подтекстом или другим стиливым приемом убить наповал жертву своего сарказма. При этом Зограб, как и Мопассан, успешно прибегает как к саморазоблачению и ироническому комментарию, так и к нарочито приподнятому, восторженно-панегирическому стилю, разоблачающему объект сатиры от противного. Так, после того как Сурбик ханум выгнала из дому несчастную служанку, которую ее развращенный сынок обесчестил с ее ведома и благословения, в обществе, как свидетельствует беспристрастный рассказчик, стали еще больше говорить об ее благочестии: «Слава о нравственности ее дома, - читаем в новелле, - как будто еще немного выросла... Жалели Газара ага и Сурбик ханум, и все не могли надивиться тому, как за добро им ответили черной неблагодарностью».

Женщина, считает Зограб, является одной из высших ценностей, сотворенных природой, как своей духовной жизнью, так

и внешним обликом. Поэтому так красивы все любимые героини армянского писателя, прекрасны ликом и душой. Портреты его женщин слегка романтизированы, выпмсаны в свойственной армянской литературе стойкой романтической традиции. У них обычно роскошные золотистые или черные волосы, глубокие как море глаза, полные жизни и огня. И когда эта портретная характеристика, эта прекрасная внешность гармонирует с внутренним обликом героини, стремление необычайно чуткого к красоте писателя к своему эстетическому идеалу становится убедительно ощутимым. И тем страшнее, когда такая красота оказывается поруганной, вынуждена продаваться.

Тема проституции в своей явной или завуалированной форме занимает немало места в творчестве и Мопассана, и Зограба. Но если во многих новеллах, где речь идет о тайном торге, как мы уже успели заметить, судьба женщины не вызывает сопереживания, то в новеллах, обращенных к судьбам молодых девушек, вынужденных выйти на панель, чтобы прокормить себя и семью, звучит подлинный трагизм. Таковы новеллы Зограба «Магдалине» и Мопассана «В порту», «Одиссея проститутки», «Шкаф» и другие. «Я заглянул в черную бездну человеческого горя, - пишет Мопассан, - и понял, что честная жизнь для некоторых людей невозможна». Так невозможна она для милой девушки Магдалине у Зограба, вынужденной продавать себя, чтобы прокормить оставшихся сиротами младших брата и сестру. Немыслима она и для Франсуазы из новеллы Мопассана «В порту», оставшейся без родителей и выброшенной на улицу. Обе эти новеллы заканчиваются трагически: Магдалине убита, Франсуаза и ее брат Селестен, встретившиеся в публичном доме, убиты нравственно. Мопассан в этой новелле верен себе как художник, прибегая к неожиданной концовке, столь характерной для классической новеллы. Зограб, реже прибегавший к эффектным концовкам, в «Магдалине» как бы изменяет своей художественной манере. Однако оба художника верны себе по большому счету, ибо не желают превращать трагедию в фарс

или обыкновенную драму. Проституция, как бы говорят они, - это вопиющее зло и безобразие мира, это страшная измена прекрасным идеалам человечества и об этом надо сказать во всеулышание и так жестко, чтобы болью и гневом отозвалось в душе каждого человека. Чувствуя, что правда в любви и понимая любовь, как прекрасное, но недостижимое в жизни, Мопассан - писатель и человек негодует, философствует, ищет и не находит выхода из тупиков жизни и сам переживает трагедию одиночества.

Жизненный и эстетический идеал Зограба формировался в совсем иной духовной и политической атмосфере и потому он гораздо больше, чем у Мопассана наполнен гражданственным и патриотическим чувством писателя, озабоченного судьбами не просто отдельных людей, а всех своих соотечественников, гонимых и преследуемых на земле своих отцов. Его философские раздумья о человеческой разобщенности и равнодушии созвучны мопассановским размышлениям об одиночестве, но их внутренняя суть обращена против конкретного зла, постыдной и жестокой политики кровавого султана Гамида. И потому вслушиваясь в слова французской песенки на тех же Больших бульварах – «Знаешь ли ты страну, где цветут апельсины?» Зограб мысленно отвечает певице: «Да, я знаю страну, где апельсины всегда окрашиваются кровью. Эта страна – моя родина». А певица Миньон в его воображении предстает «армянкой с босыми ногами, полными ужаса глазами, изгнанной из своего родного дома». Это боль и гнев Зограба-гражданина. Когда же перед нами Зограб-художник, мастер новеллы, разумеется, горестные размышления, обращенные к чувствам читателя, уступают место художественным обобщениям, пронизывают подтекст, всю лирическую структуру образов, донося до соотечественников боль патриота, продолжающего верить в торжество справедливости даже за крайней чертой. И угадывая, прозревая за общегуманистическим смыслом многих новелл Зограба выстраданную национальную идею, мы тем самым не отдаляем его от Мо-

Мопассана, тоже писателя глубоко национального. Просто мы напоминаем самим себе, что как бы ни были близки творческие искания армянского художника его европейским собратьям, в частности, Мопассану, они исключительно самобытны, они питаются прежде всего национальными духовными корнями и традицией. И наверное, потому произведения Григора Зограба могут смело соперничать с лучшими творениями европейских писателей. Мы и стремились доказать, что новелла Мопассана и Зограба – это литературный поединок равных, в котором нет ни победителей, ни побежденных, а есть жизнь, возведенная в истинный перл художественного создания, есть герой – сам писатель, заставляющий серьезно задуматься о смысле человеческой жизни.

ШИРВАНЗАДЕ И ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА XIX ВЕКА

Ширванзаде, пожалуй, один из самых «европейских» армянских писателей. Доказательство этому как ярко выраженный общечеловеческий характер его творчества (при всей, разумеется, национально выраженной специфике), так и глубина и универсальность его искусствоведческих познаний общеевропейского масштаба. Больше всего он чурался квасного, местечкового патриотизма, провинциальности суждений, этого естественного порождения махрового невежества. И достаточно даже беглых наблюдений над его критическими и литературоведческими статьями, эссе, эпистолярным наследием, чтобы составить представление о фундаментальности знаний Ширванзаде в области живописи, скульптуры, музыки, литературы, театра. Будучи ревностным защитником реалистического искусства, он развивал свои идеи, обращаясь к скрупулезному анализу крупнейших образцов мировой культуры. И поражает не только диапазон его осведомленности о ее шедеврах (называть великие имена умеют многие), а способность проникать глубоко в суть образов Шекспира, Гете, Бальзака, Достоевского, Ибсена, Чехова и других замечательных писателей, его предшественников и современников. Особое место занимают его статьи о Льве Толстом.

Франция, Париж стали для Ширванзаде как бы новой точкой отсчета в его системе художественного времени, важным этапом в его жизни. Разочарованный в былых друзьях и единомышленниках, в 1907 году он оказался в Париже и по обыденной логике вещей должен был стать «очарованным пленником» французской цивилизации и культуры. Однако этого не произошло. Для подлинно творческой личности, для большого писателя с уже выработанной, сложившейся и выстраданной системой взглядов и мироотношения, своего понимания искусства парижская культурная жизнь стала пищей для философских и

культурологических размышлений далеко не только панегирического свойства.

Восхищение скульптурами Родена, живописью импрессионистов, творениями Бальзака, Гюго, Флобера, Мопассана, Золя нисколько не мешало трезвому взгляду Ширванзаде на современную ему французскую литературу и в особенности на театр, который был всегда очень близок художественным пристрастиям автора «Из-за чести», «Евгине», «Имела ли право» и других его психологических драм, поднимавших животрепещущие проблемы семейных отношений.

В известных письмах из Парижа, регулярно появлявшихся на страницах армянского «Оризона» и ряде других статей, Ширванзаде делился своими заветными мыслями и критическими суждениями, своими радостями и огорчениями, связанными с французским театром. В основном армянский прозаик и драматург был прав, резко критически оценивая большинство пьес репертуара Comedie Francaise и Свободного театра, которые он посещал систематически, два раза в неделю, как он сообщает в своих «Письмах из Парижа».

Ныне общеизвестный факт относительно того, что французская драматургия конца века переживала кризис и существенно отставала от отечественной прозы и поэзии, а в целом и от уровня европейского драматического искусства, во времена Ширванзаде признавался лишь немногими неллицеприятными французскими критиками. Современная же писателю французская критика в основном принимала «на ура» убогие по сути развлекательные драматические поделки, буквально наводнившие парижскую сцену, заявляя, что времена *piece de these* (тенденциозных пьес) закончились. Ширванзаде с издевкой писал по этому поводу, что критики склонны хвалить все французское без разбору. «Зудермана, - писал Ширванзаде, - они считают учеником Дюма-сына, а Шекспира любят потому, что он напоминает им Корнеля и Расина».

Внешние эффекты, мастерская игра актеров, умело закрученная интрига, - весь этот внешний антураж оставили равнодушным армянского писателя, предъявлявшего к театру, как и Флобер, Золя, Тургенев очень высокие требования. Известно, что знаменитый кружок, куда входили эти маститые писатели, в шутку назывался кружком неудавшихся драматургов, т. к. попытки сих великих создавать пьесы, соответствующие их же требованиям к драматическому искусству, увенчивались не столь полным успехом. Между тем необходимость таких пьес была очевидна. И Эмиль Золя писал по этому поводу: «Каждую зиму, когда открывается театральный сезон, меня охватывают одни и те же мысли. Я испытываю прилив надежды; я хочу верить, что быть может прежде чем с наступлением лета опустеют театральные залы, появится гениальный драматург. Как нашему театру необходим новый человек, который прошелся бы метлой по загаженным подмосткам, который бы возродил искусство, низведенное драматургами до жалкой игрушки неприхотливой толпы! Да, нам необходим могучий новатор, пусть он взорвет принятые на театре условности и, наконец, утвердит подлинную драму человеческой жизни на месте пошлой лжи, которая в наши дни владеет сценой» («Натурализм в театре», «Наши драматурги»). Он же считал, что для авторов драматических поделок театр это «ящик с марионетками, из которого можно извлекать по прихоти белых, негров или краснокожих – единственно только на потребу действия».

Эта гневная инвектива Золя полностью совпадает с позицией лучших русских писателей, таких как Гоголь (в свое время), Островский, Чехов. Александр Ширванзаде уточнял прямую вредность такого рода пьес-поделок следующими словами: «В произведениях Жоржа Онэ и ему подобных богатые сынки денежного века показаны не как погрязшие в омуте безнравственности стяжатели, а как своего рода герои». Пересказывая в своих заметках сюжет пьес Де Порто Риша, Лабиша, Франсуа де Кюреля, Анри Батайля, Ширванзаде не может удержаться от

сарказма, так шаблонна и психологически поверхностна их фабульная канва и избиты жизненные ситуации, связанные с изменой, любовным треугольником и прочими аксессуарами пьес, заканчивавшихся неминуемым *Happy end*-ом.

Великие французские авторитеты и армянский писатель считали неверным «потребой действия» умалять права психологизма, правдивого изображения характеров. Справедливости ради следует вспомнить, что и Ширванзаде не сразу пришел к убеждению о возможности передачи на сцене всех тонких нюансов человеческих чувств и переживаний. «Для чистой литературы, - писал он в свое время, - самое главное – психология, - для сценического произведения – самое главное – движение сюжета, действия». По существу это были издержки чуткого понимания Ширванзаде законов сцены. Однако знакомство с пьесами великих реформаторов театра – Ибсена и Чехова и собственный творческий опыт привели писателя к верному убеждению, что глубокое проникновение в тайники человеческой психики, правдивое изображение характеров никак не противоречат специфике драматургии.

Это сложная художественная задача, которую драматургам каждый раз приходится решать заново. Ширванзаде цитирует по этому поводу Метерлинка, полностью солидаризируясь с его позицией: «Очень трудно, - пишет Метерлинк, - обобщить психологию современного человека. Душа средневекового человека была узкой. Она была похожа на ручеек, струящийся из сердца горы, шумный, бурный. Душа современного человека подобна реке, текущей по просторной равнине: она молчалива, но как глубока и широка. Раньше вопросы чести и самолюбия, долга и обязанности, любви и ненависти, бесчестья и зависти решались одним ударом сабли или яда. Сейчас жизнь сложна, значит и решение нравственных проблем многогранно, безгранично. Драматург должен быть психологом, но его психологизм должен выражаться делом действующих лиц, а не собственными словами».

Плодотворность этого пути подтверждают по существу все известные нам достижения европейской драматургии, в особенности психологической драмы конца прошлого века с такими вершинными именами, как Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Чехов, блестяще передавшими новыми художественными средствами бунт человеческого духа. Без ложной скромности можно приписать к ним и гордость армянской драматургии – Шанта и самого Ширванзаде, который прежде всего своей драмой «Из-за чести» без всяких скидок и натяжек должен рассматриваться равноправно в художественном контексте этой блестящей плеяды новаторов драмы.

Нельзя сказать, что проблемы, наиболее общественно значимые в период Островского и Сундукяна, такие, как разделение общества на палачей и жертв, как цинизм и тирания, господствовавшие в семье и проецирующиеся на отношения общественные, как женская эмансипация и замена нравственных эквивалентов материальными,- перестали быть приоритетными в конце века. Изменились лишь ценностные ориентиры и «формы времени», психологический акцент перешел на внутреннее состояние личности. Собственно, поэтому такое важное значение приобрела психологическая характеристика, открывающая, обнажающая все внутренние параметры личности. «Весь смысл и вся драма человека – внутри», - утверждал Чехов. И на возражение, что «тонкие душевные движения невозможно передавать на сцене», отвечал: «Вы скажете условия сцены. Никакие условия не допускают лжи».

Разумеется, диапазон художественных исканий в эту эпоху достаточно широк – от большей приверженности традиционной сюжетности и развернутости действия до преимущественного использования символики и так называемого подводного течения, демонстративного отказа от традиционного действия (Метерлинк, Чехов). В этом отношении Ширванзаде придерживался первого из указанных направлений. Обращаясь к армянскому театру, его можно по праву считать продолжателем Сун-

дукьяна, а в европейском – Ибсена и Гауптмана, раскрывавших ложь и фальшь буржуазной семьи в достаточно традиционной семейной коллизии.

В рамках нашей темы интересна незатронутая проблема присутствия французской драматургической традиции в театре Ширванзаде, которая, на наш взгляд, непременно должна учитываться при анализе драматургической системы этого армянского писателя с его пристальным интересом к французской литературе и театру. На первый взгляд, Ширванзаде не только не находил в современной ему французской драматургии образцов для подражания или влияния, но и исключал саму мысль о такой возможности резкими суждениями о низкопробности пьес уже цитированных здесь авторов. Даже Эдмону Ростану с его прославленным «Сирано де Бержераком» достается в статьях о французской драматургии. А между тем при внимательном чтении этих статей, а тем более, при тщательном рассмотрении драматического искусства их автора, можно выявить и нечто иное.

Во-первых, Ширванзаде отдает должное искусству построения фабулы, интриги, мастерству диалогов в пьесах Дюма-сына, того же Жоржа де Порто-Риша и других. И главное, укажем на по достоинству оцененную армянским писателем художественную разработку превыше всего волновавшей его проблему кризиса семейных отношений в условиях всевластия денежного кумира и драмы женщины с возвышенной душой. По мнению Ширванзаде эти проблемы интересно просматриваются в таких пьесах французской драматургии, как, к примеру, «Нажива» Октава Мирбо (в другом переводе «Дела есть дела» и «Вороны» и «Парижанка» Анри Бека.

Героиня «Наживы» Мирбо, Жермен, богатая наследница жестокого, беспощадного дельца Леша, открыто рвет со своей семьей, не желая иметь ничего общего с отцом, который даже узнав о гибели сына, занят подписанием выгодного контракта. И постановкой самой проблемы, и определенными ракурсами ее

решения эта пьеса напоминает нам «Из-за чести» Ширванзаде, хотя протест героини здесь выражен в иных трагедийных тонах. В пьесе «Вороны», блистательно заявившего о себе на французской сцене в 80-ые годы Анри Бека, дочери умершего, некогда преуспевавшего коммерсанта Вивьерона не способны на протест, подобный Жермен, они типичные жертвы. Но тем страшнее необходимость компромисса одной из них. Мари, вынужденной выйти замуж за богатого старика, и тем отвратительнее неприкрытый лик, волчий оскал хищников-воронов. Они слетелись на легкую добычу, готовые довести до полной нищеты семью, оставшуюся без поддержки, отнять последнее. Как видим, художественное решение проблемы палачей и жертв достаточно близко театру Ширванзаде. Достаточно процитировать сентенцию нотариуса Бурдона из этой пьесы Бека – «Знаете, мадемуазель, любви не существует... Существует только купля-продажа. Брак – это та же сделка», чтобы тотчас же вспомнить такие же признания антигероев Ширванзаде, достойного продолжателя театра Пароняна и Сундукяна. В самом деле. Философия хищников осталась незыблемой. Нажива. Холодный расчет все омерзительней вытравливали и вытесняли человеческие чувства.

К сожалению, Бек не фигурирует в положительном контексте статей Ширванзаде. Причина, как представляется, в том, что его драматургическая концепция не близка армянскому писателю, стороннику динамичного действия в пьесе. Анри Бек же был ярким приверженцем новой драматургической формы. «Мы уничтожили действие, - писал он. - Исключили из всех пьес какие бы то ни было происшествия».

Как бы ни различались художественные подходы к живо-трепещущим проблемам жизни, Ширванзаде неустанно подчеркивал преимущества драматургии, ставящей серьезные жизненные проблемы. В то же время он отдавал должное искрометно остроумным водевилям, признавая право парижан и на развле-

кательный репертуар, если он не вытеснял со сцены «пьесы жизни».

Ширванзаде был влюблен в Париж, в его бульвары и кафе, в скульптуры Родена, в живопись Габриэля Роже и Камила Ламбера. Он торжествовал победу дрейфусаров, гордился гражданским мужеством Золя и Франса, преклонялся перед большой французской литературы Додэ, Флобера, Роллана, восторгался прекрасной игрой знаменитых французских актеров, Домом Мольера, артистическим кабаре, Свободным театром и художественными салонами. Но он же высмеивал низкопробные пьесы и критиков, которые их хвалили, не считаясь с тем, что такие пьесы имели лишь дешевый успех у буржуа.

Влюбленность во французское искусство не кружила голову армянскому писателю. Он старался быть объективным, когда надо критичным, но столь же решительно отстаивал авторитет французского театра и литературы. Так в статье «Гиганты и пигмеи» Ширванзаде с возмущением цитирует австрийского театроведа Артура Шницлера, который в националистическом порыве охаивал Шекспира, поставив Гауптмана выше него, а Толстого называл «безумным стариком». «Добравшись до французской литературы, - пишет Ширванзаде, - он считал французских писателей литературными ворами, якобы ограбившими немецкую литературу. «Виктор Гюго, говорит Шницлер, ограбил Шиллера, а Анатоль Франс его самого, Шницлера». Тут же Ширванзаде приводит восторженные слова Гете о великодушии и доброте французов и варварстве пруссаков. Мысль Ширванзаде, гуманиста и художника, просматривается совершенно четко: искусство национально, но оно не имеет обычных границ и если воплощает живые человеческие характеры и откликается на актуальные проблемы человеческого бытия, то находит благодарный отклик в сердцах читателей и зрителей всего мира.

Так, спустя столетие заново открывал нам тайны сценического искусства, литературы и французского театра Александр

Ширванзаде, сказавший в свое время провидческие слова о родстве писателей всех времен и народов, которым суждено быть всегда современными: «Мольер, Островский, Гольдони – представители разных наций, разных времен и сил. Но есть между ними неразрывная связь, которая объединяет их сквозь времена и разные этнические особенности. Это жизнь – единственный правдивый и неиссякаемый источник, из которого рождаются и которым питаются литература и искусство».

ВААН ТЕРЬЯН И ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Великий армянский лирик Ваан Терьян относится к числу поэтов достаточно основательно исследованных. Однако глубокому и многогранному осмыслению его творчества и художественной системы долгие годы мешала его приверженность символизму, который принято было считать упадническим искусством, компрометирующим писателя. Тем более понятно почти полное отсутствие исследований европейских, в частности, французских истоков символизма Терьяна. Наши изыскания – одна из немногих попыток пролить свет на этот интереснейший аспект изучения поэтического наследия Терьяна-символиста.

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

Терьяна, как и Есенина, можно назвать органом, специально предназначенным природой для поэзии. Но изумительный дар его чувствоизъявления не был бездумным и стихийным. Терьян прекрасно понимал свое предназначение поэта нового времени и направления, призванного сказать новое слово в отечественной литературе, «или слагать новые песни, или молчать». И его серьезные размышления о духовной Армении, о завтрашнем дне литературы (так он и назвал свои фундаментальные статьи на эти темы) основывались на понимании того,

что обновление художественного мышления и литературных форм теснейшим образом связано с выработкой современного прогрессивного мировоззрения, с необходимостью восприятия и использования новейших тенденций и художественного опыта европейских и русской литератур, разумеется, не в ущерб национально-особенному. «Культура всегда национальна, - не забывал подчеркивать Терьян, - однако, необходимо освоение европейского искусства». В противном случае армянскую литературу, как он твердо считал, ждет регресс и забвение, повторение уже пройденного и болото провинциализма и, как он называл, семинаризма». Терьян справедливо полагал, что обновление литературы, приобщение к мировому литературному развитию – это не дань моде, не смена стилей, а обретение нового художественного кругозора, мировидения, ибо в прошлом идеология национального романтизма подменяла у многих армянских писателей (исключая Туманяна, Ширванзаде, Исаакяна и некоторых других) поиски новой художественности.

Правда, в этих статьях больше всего «досталось» отечественной прозе, в которой, как писал Терьян, «художественность подменялась этнографическим протоколом», однако, и в поэзии он ждал расширения художественных горизонтов, нового слова. Этим словом в то время и явился символизм, который долго, в угоду соцреалистическим установкам не признавался или замалчивался литературоведением. Критика многих десятилетий советского периода традиционно усматривала в символизме уход от действительности, декадентские настроения, реализацию пресловутого тезиса «искусства для искусства». И представители этого направления оценивались лишь как бы вопреки символистскому содержанию и форме или в нарушение верности художественным принципам символистов. Тем самым их поэзия подгонялась под обветшалые стереотипы, и бесценное наследие Терьяна и других поэтов-символистов в армянской литературе обеднялось или вовсе искажалось.

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

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

Вместе с тем, исходя из теории Шопенгауэра, все искусство – лишь отпечатки явлений и, следовательно, область сверхчувственного, на которую претендует поэзия, невозможно передать «языком видимого мира». С точки зрения Шарля Бодлера, предтечи французского символизма, - «весь мир – это лес, полный символов» («Des forets de symboles»). Артюр Рембо усматривал в поэзии апофеоз ясновидца, увидевшего то, что «люди только мечтали видеть». Малларме писал, что настоящая поэзия – это нечто невысказанное («Le poeme tu»).

Ваан Терьян обратился к символизму, понимая под этим направлением в искусстве, как формулировал он сам, свободу, правдивость и искренность самовыражения, восполнение того, чего, как он считал, не было в армянском искусстве его времени – «человека, его души, безграничной глубины». В символизме у Терьяна было много учителей, но не было незабываемых кумиров и объектов подражания, ибо это был талант глубоко оригинальный. При всей своей любви к русским поэтам-символистам, особенно Блоку, Брюсову, Бальмонту, Терьян умел при необходимости критически оценить творческую позицию, к примеру Бальмонта и Сологуба или художественные искания футуристов. Об этом есть непосредственные высказывания армянского поэта¹. И в этом смысле трудно обвинить Терьяна в субъективной приверженности модернизму. Для него наиболее важным критерием в искусстве было максимально адекватное художественное выражение духа времени, нравственного мира человека. Поэтому он апеллировал к художественному опыту Шекспира, Гете, Ибсена, О.Уайльда – в европейской литературе, Ов.Туманяна, Ширванзаде, Исаакяна – в армянской и Пушкина, Лермонтова, Чехова – в русской, - художников разных эпох, школ и направлений, несущих читателю правду о человеческой душе.

Несомненно, однако, что обращенность к литературным авторитетам имела у Терьяна и определенную избирательность. Отдавая дань, например, огромному вкладу в армянскую куль-

туру Ов.Туманяна (открыто заявляя, что одна только «Парвана» этого поэта стоит всей западноармянской языческой поэзии²), Терьян со всей решительностью утверждал, что сам он совсем другой, непохожий на Туманяна поэт. В его статьях, письмах все чаще мелькают имена Ибсена, Гамсуна, Бодлера, Верлена, Верхарна – художников, близких ему по духу. Одновременно с должным пиететом называются имена русских символистов. Говоря о литературных истоках символизма Терьяна и при этом непременно оговаривая оригинальность его творческой индивидуальности, вполне естественно задаться вопросом, какому европейскому или русскому символизму отдавал он предпочтение. Вопрос этот сложный и ответ на него не может быть пошкельному однозначным.

Формирование мировоззрения и художественного сознания Терьяна в целом происходило в духовной атмосфере русской литературы и культуры, - это неоспоримо. Его гражданственные и художественные критерии часто основывались на русских литературных авторитетах. Более того, широко известно, что он принимал активное участие в издании сборников армянской литературы под редакцией Горького, непосредственно общался и с Брюсовым, отдавая дань их неопределимым заслугам по популяризации армянских художественных памятников и армянской культуры. Но одновременно достаточно обновить в памяти те же статьи, письма и, главное, поэзию Терьяна, чтобы легко убедиться в зримом и убедительном присутствии в активном духовном багаже поэта значительнейших произведений в особенности французской литературы.

По собственному признанию, он не блестяще знал французский язык, однако, именно с французского перевел «Саломею» Оскара Уайльда, успешно (правда, с некоторой помощью Антарам Мискарян) перевел поэмы в прозе Бодлера и «Осеннюю песню» Верлена (в архиве поэта хранится семь вариантов этого перевода). Конкретное французское «присутствие» в его поэзии означено и известным эпиграфом из Верлена в стихотво-

рении «Осенняя грусть» («Աշնան տրտմութիւն»): «Il pleure dans mon coeur, comme il pleut sur la ville» / «Плач в моем сердце как дождь над городом»/, и упоминание о стихах Верлена лирической героини/ «նոյն նեղմիտս Վերլենի երգն եւ կրկնով դի հիմն» («упрямо повторяешь ты песнь мелодичного Верлена»), и французским названием своего стихотворения “Resignation”, и сравнением в одном из триолетов души лирической героини с мадам Бовари, и ощутимой традицией французской «галантной» поэзии в цикле «Кошачий рай» /«Կատիկի դրմիտ»/. Думается, не ошибемся, предположив, что некоторые поэтические мотивы и особенности школы французского символизма воспринимались Терьняном и через русскую художественную традицию, которая в свою очередь не могла не учитывать открытия французских символистов, начавших свою поэтическую деятельность почти с середины 19-го века, когда на поэтическое поприще вступил Шарль Бодлер. Художественные искания Верлена, Малларме, Рембо относятся к 70-80-ым годам, так что при всей оригинальности поэзии русских символистов (в особенности ее философских основ, связанных с именами В.Соловьева и позже Вяч.Иванова и их идеями соборности и вечной женственности) многое в принципиально значимых художественных открытиях вырабатывалось преимущественно в лоне французской художественной культуры.

Вместе с восприятием Терьняном французского и русского символистского художественного опыта, нам представляются не менее важными типологические сходности и параллели, которые можно провести, к примеру, между поэзией Терьяна и Верлена, как наиболее близких по духу и художественной практике поэтов. Потаенный, двойной смысл поэтической символики, характер лирического героя, одинокого, часто разочарованного и отчаявшегося, его обращенность к несбыточной мечте или воспоминанию о былом, противопоставление унылого или порочного быта инобытию, идея двоemiрия, двухслойности всего сущего, культ красоты, многоцветность и многозвучность окру-

жающего мира, данного в запахах, красках и звуках оттеночного свойства, присутствие мощного ассоциативного ряда,- все это были гениальные послы в будущее поэтов-символистов.

У Бодлера еще многое было связано с предметностью и вещностью поэтического мира парнасцев, Верлен же больше отталкивался от импрессионистичного впечатления, музыкального мотива, смутного ощущения, ассоциаций с природной жизнью, он особенно чуток в выражении оттенков, еле заметных движений чувств человека. Вспомним его «*Art poetique*»: “*Car nous voulons les nuances encore, par le couleur rien que la nuance*”. Именно об этой особенности французского символизма в связи с Бодлером писал Терьян: «У Бодлера очень тонкие, почти неуловимые стилистические черты, которые я часто не способен был передать на армянском, хотя и понимал сущность сказанного»³.

В поэзии Поля Верлена отчетливо заметно, как справедливо считают французские и русские верленоведы, «развеществление мира, ослабление материального начала»⁴. Для его живописной палитры характерны размытость красок и форсирование ассоциативного ряда (природа – состояние души), лирическому герою свойственны меланхолическая грусть, невнятная двойственность чувств, платонически устремленных к образу прекрасной возлюбленной. У Верлена, как и у Терьяна, образ любимой женщины часто невещественен, загадочен (и снова корни у Бодлера: «О печали сосуд, о загадка немая!»), удален от героя, часто ассоциируется со сном, видением, призрачностью происходящего, нередко сравнивается с образом кроткой нежной сестры (и снова Бодлер: «Но ты люби меня, как нежная сестра!» или женщины-ребенка /" *ma pauvre enfant*”). Вместе с тем точен Д.Обломиевский, когда считает, что развещественность, разуплотненность поэтического мира Верлена имеет задачей «не изгнание материальности, а повышение роли лирического героя»⁵. С еще большей уверенностью мы можем утверждать это относительно поэзии Терьяна. Лирический герой в его стихах –

полноправный властелин поэтического пространства, но в отличие от верленовского он еще более диалогичен и открыт, обращен всем своим существом к своей Душе, Судьбе и Возлюбленной. Вот три персоны постоянно действующего поэтического диалога, который трогает заветные струны души, заражает сопереживанием, своей искренностью и свежестью чувств.

Первое стихотворение армянского поэта, которое как бы просится для сравнения с французским собратом по перу, это, конечно же, «Осенняя грусть» с уже процитированным выше эпитафам. Интересно, что тема-настроение такого же стихотворения Верлена навеяно строками Рембо «Il pleut doucement sur la ville». Уже в эпитафам чувствуется установка на соответствие, как в программном стихотворении Бодлера «Correspondances», где перекликаются, соответствуют «запах, звук, форма, цвет, глубокий тайный смысл обретшие в слиянии». В стихотворении Терьяна мир природы и души так тесно переплетены, что даже нет необходимости мысленно транспонировать происходящее в природе на душевное состояние, переживание, так они слиты и взаимопроникаемы. Вот это стихотворение Терьяна:

Չրկին իմ հոգում	В душе моей снова
Իջավ մշուշոտ,	Вечерняя мгла опустилась в сле-
Արցունք անձրևող	зах
Տրտում իրիկուն.	Дождя обложного.
Իմ սրտում անցավ	Туманна округа,
Մահացող ծաղկանց	И ветер напомнил о мертвых
Բույրը ցավ բերող,	цветах
Համբույրը խոնավ	Увядшего луга.
Չրկին պաղ միգում	Под всхлипы и стоны
Ամպոտ երկինքը	Тяжелые тучи над солнцем вер-
Մեռած լույսերի	шат
Թաղումն է սգում:	Обряд похоронный.
Հողմը սրառչավ	Пожухли, притихли
Հոգուս դավաճած	Цветы моих грез – их овеять

Ծաղիկ հույսերի
Թերթերը տարավ...
Անջատման ցավոտ
Ձայներ դողացին
Ու հեզ դալկացած
Հեռվում անծանոթ,
Կրակներն անծայն
Լացող ամպերի
Միզում անսահման
Թռչնեցին անցան...
Անծրևն անընդհատ
Սաղում է վիատ թաղումի
Կոծով, -
Տխր՝լր, հուսահա՛տ...
Իմ հոգում մեջ էլ
Աշուն է իջել
Անամոք լացով,
Իմ հոգու մեջ էլ:

спешат
Студеные вихри.
Слова расставанья
Невнятно и глухо доносятся
вдруг
Сквозь даль расстоянья...
Ни красок, ни света,
Лишь непогодь хмуро простер-
лась вокруг,
Лишь мрак без просвета.
Идут беспрерывно
Дожди над пустынной усталой
землей
И плачут надрывно.
Душа моя тоже
Осенней промозглой окутана
мглой,
Душа моя тоже...

(Перевод А.Налбандяна)

Печальное настроение, как мы видим, форсируется и рефреном, и напевной музыкальностью. И здесь несомненна близость Верлену, королю музыкальности в поэзии. Вспомним его императив: «Так музыки же вновь и вновь!» /«De la musique avant tout choses»/. Приведем и его небольшое стихотворение, чтобы воочию убедиться в родственности настроения не светлой грусти, а безысходной тоски, мотив которой усиливается благодаря открытой параллели к печали природы, использованию эпитетов «похоронный», «траурный»:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur,
Que penetre mon coeur?

O bruit doux de la pluie
 Par terre et sur le toits!
 Pour un coeur qui s'ennuie
 O le chant de la pluie!
 Il pleure sans raison
 Dans ce coeur, qui s'ecoeure.
 Quoi! Nulle trahison?..

Верлен пытается задаться вопросом, понять, отчего так печально его сердце и отвечает: «Sans raison» – «беспричинно». Подлинный ответ в самом взгляде на жизнь поэта-символиста. Разумеется, беспричинность эта чисто внешняя. То же можно сказать о лирическом герое Терьяна. Поэт не раз в своих письмах отрицал необходимость поисков элементарной логики, когда дело касается чувств. Но дело не столько в этом. Глубинный ответ связан с загадочностью, непостижимостью жизни, с одиночеством героя, с драматизмом его мироощущения, проистекающим от несоответствия мечты и действительности, призрачности грез о счастье и красоте.

Поэтому и в основном меланхоличны стихотворения о любви, иногда трагичны, подчас радостно-печальны (термин Терьяна). Армянский поэт не любил хандры, сплина, которым, как он считал, сродни апатия чувств («Апатия, - писал он, - страшное слово, это злая болезнь века»). Только в любви, пусть безответной, но искренней и жертвенной – спасение от зол мира, - не раз поделится он своими размышлениями, только она одухотворяет мечту и дает силы жизнетворчеству: «Кто скажет нам, грустным и одиноким – верующий и властный – любите и вы победите смерть!» Вот одно из таких, исполненных любви, веры в ее целительность стихотворений Терьяна:

Խաղաղ գիշերով դու կգաս
 ինձ սուտ,
 Մաքուր ձեռքերդ ես

Прохладной ночью ко мне
 ты придешь,
 И нежные, слабые руки це-

Կհամբուրեն,
Կգրե՛մ կյանքի հուշերկ
ցավոտ,
Ու հեքիաթային լույսեր
կվառեն...
Երկար մազերդ կարծակեն
ազատ,
Հիվանդ գլուխդ կդնեն
կրծքիս,
Կլինեն քնքուշ, մոտիկ,
հարազատ,
Անուշ խոսքերով կոյուրես
հոգիս...

луя,
Забуду я жизни и горечь, и
ложь,
Огни золотые во мраке за-
жгу я.
Лицом утомленным приль-
нешь ты ко мне
И волосы тихо прольются на
плечи.
О нежная, в мягкой ночной
тишине
Меня околдуешь ты сладо-
стью речи.

(Перевод Н.Габриелян)

Но как часто воздушные замки возвышенной любви пре-
вращаются в руины из-за того, что истинная любовь подменяет-
ся низменной страстью:

Օձեղեն մարմնով փարվել ես
կրծքիս,
Եվ ցանկությամ հետեղ
փոթորքում
Անեծք է բափում անկարող
հոգիս
Եվ անհույս ճշանքս բռնոտ
գրկում...

Своим змеиным телом ты об-
вила грудь,
И в буре твоих ненасытных
желаний,
Шлет проклятья моя немощ-
ная душа
И безнадежно кричит в твоих
отравленных объятьях.

(Подстрочный перевод)

Иногда, как бы упиваясь недостижимостью прекрасного
сна любви, своим страданием и одиночеством, поэт как бы пере-
мещается «в мир иной и образов иных существование» (Лер-
монтова Терьян неоднократно цитирует), порой жалуется на
судьбу и не видит просвета, приветствуя иллюзию: «Ու

փարոսու՛ն եւ դու, քաղցր փարոսնք՝/ «Ты светишь, как маяк, сладкая иллюзия»/.

Терьян созвучен Верлену, когда создает возвышенный образ женщины-мечты, чудо-девушки /«հրաշք աղջիկ»/. Его возлюбленная-сестра, пожалуй, лишь менее материальна, чем у Верлена. В цикле этого французского поэта «La bonne chanson» подробно описывается во что одета девушка, как она ходит, говорит, в ее голосе поэту слышится музыка, в глазах отражается жизнь сердца и т.д. Возлюбленная Терьяна описана более прозрачными красками, у нее волшебной красоты волосы, глаза, улыбка, - и вся она эфемерно воздушна и органично вписывается в символику, в ассоциативный ряд лирического настроения, недосказанности, загадочности, колдовской иллюзии, золотой сказки, более красивой, чем жизнь /«Կյանքից գեղեցիկ, ցնրհալիւմ քարձր»/.

Недостижимость любви у Терьяна способна осветить путь к иллюзорному счастью, но и бросить в пучину отчаяния и одиночества, во тьму безысходной ночи. В таких стихотворениях поистине исчезает граница между внешним и внутренним миром. Во многих стихах цикла «Ночь и воспоминания» /«Գիշեր և հուշեր»/ находим настроения и образы зловещей ночи отчаяния, трагического молчания. Вообще этот рефрен молчания часто звучит в стихах обоих поэтов:

Յողմն է հեկեկու՛ն անհունջ
վիհերուն,
Օ՛, անհուն, քեզ ո՞վ է փռել
Ինչու՞ է շուրջս աշխարհը
լռուն,
Ո՞վ է իմ հոգու լույսերը մարել:

Вихри рыдают в бездонных безд-
нах,
О бесконечная ночь, кто тебя про-
стер,
Почему вокруг меня мир молчит?
Кто погасил свет моей души?
(Подстрочный перевод)

И приведем для сравнения одно из самых трагичных стихотворений Верлена:

Un grand someil noir
Tombe sur ma vie:
Dormaiz, tout espoir,
Dormaiz, tout envie!
Je ne vois plus rien,
Je perds la memoire
Du mal et du bien...
O, la triste histoire!
Je suis un beceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!

Я в черные дни
Не жду пробужденья,
Надежда усни,
Усните стремленья!
Спускается мгла
На взор и на совесть,
Ни блага, ни зла, -
О, грустная повесть!
Под чьей-то рукой
Я зыбки качанье
В пещере пустой...
Молчанье. Молчанье!

(Перевод Ф.Сологуба)

Все уснуло и утрачено в этом мире, даже память, даже понимание добра и зла. Здесь появляется и неоднократно повторяется образ зыбки («Je suis un berceau, qu'une main balance»), а затем качелей, карусели, символизирующих монотонное движение по кругу, неустойчивое равновесие человека и мира. Образ этот, очевидно, настолько значителен для французского поэта, что он встречается в двух вариантах стихотворения «Chevaux de bois». У Терьяна находим корреспондирующееся с верленовским стихотворение «Карусель», органичное для концепции действительности обоих поэтов. В комментарии к стихотворению Верлена «Chevaux de bois» («Деревянные лошадки») говорится, что оно навеяно впечатлениями от бельгийской ярмарки. С этим утверждением трудно спорить, но замысел, разумеется, оказался гораздо более глубоким, отражающим философию жизни, как она понималась поэтом, его уменьем за видимостью мещанского веселья разглядеть калейдоскоп типажей, человеческих характеров и настроений, а также унылую повторяемость всего происходящего, ввергнутость всего живого в глупую круговерть: «Tournez, tournez, bon cheveaux de bois, tournez cent

tours,tournez mille tours» («Кружитесь, кружитесь, деревянные лошадки, кружитесь сто, тысячу кругов»). Поражает и диапазон обобщений: «Cheveaux plus doux,que des moutons,doux comme un peuple en revolution» («Лошадки, более кроткие, чем овцы, кроткие как народ в революции»). День сменяется вечером, меняются всадники деревянных лошадок, а движение по кругу все продолжается, сто раз, тысячу, всегда.

У Терьяна в его «Карусели» нет ярмарочного колорита, нет опредмечивания самой карусели, как у Верлена с его деревянными лошадками, однако, присутствует, как и у Верлена, музыкальный лейтмотив и рефрен, имитирующий движение, тоже очень близкий верленовскому: «Պտտվիր, փտտվիր, կարուսե՛լ, ես քո երգը վաղուց եմ լսե՛լ» /«О, кружись карусель; о, кружись, это песня старинная – жизнь»/. Присутствует и ирония, не менее хлесткая, чем у французского поэта:

Եվ այն վախը - «Անդարձ
ժամանակ»,
Շառափղին անայի փորակում,
Եվ գիշեր, և համբույր, և լուսնյակ,
Տաղտկալի, ձանձրալի
պատմութիւն...

Был и вальс – нынче слу-
шать невмочь,
Невозвратное время. Аллея,
Поцелуи и ласки, и ночь...
Ах, как скучно, и скука все
злее.

(Перевод Г.Кубатьяна)

Терьян осмеивает мещанский шаблон любовных отношений, основанных на лжи и фальши. Даже излюбленный образ грезы здесь опускается с прежних высот поэтичности и высмеивается: «Խափարիր, խարբուիկ անրջանք» /«Обманчивая греза, обманная иллюзия»/.

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

хотворений Терьяна и Верлена о женщине с обманными страстями. У Терьяна это цикл «Кошачий рай», у Верлена «Галантные празднества» («Fetes galantes»). В терьяновском цикле откровенно заметны отголоски и русской, блоковской традиции («Стихи о прекрасной Даме»). В них женский образ несколько снижается (хотя это и не женщина-медуза из цикла «Ночь и воспоминания»), дается с явными элементами иронии, однако, сохраняется и определенный рыцарский пиетет служения светской, недостижимой Даме. Об этом свидетельствуют все семь стихотворений цикла. Можем привести в пример любое, хотя бы четвертое стихотворение, которое интересно еще и тем, что при сравнении с черновым вариантом легко убедиться в подспудной работе поэта по снижению образа. Так последняя строка в черновом варианте звучала так: «Այնքան մեղմ անհուն է նայվածքը ձեր, այն, այնքան նման էք Աստվածամոր»/ «Ваш взгляд так мягко безбрежен \ \ Вы так похожи на богоматерь»/. В окончательном варианте читаем: «Քնքուշ են, զգվող են, մեղմող օրոր է - ձեր ձայնը, նայվածքը ձեր...» /«Нежны, ласковы. Как колыбельная, ваш голос, голос и взгляд» (Подстрочный перевод). В примерно такой же тональности находим стихи у Верлена не только в «Галантных празднествах», но и в цикле «Мудрость» («Sagesse»). Вспомним: «Les cheres mains, qui furent miennes, toutes petits, toutes belles...» Это своего рода гимн рукам: «Какие вы маленькие и прекрасные». Таким же символом изнеженной красоты и почитания видится этот образ у Терьяна:

Ինչպես բարակ են Ձեր
 մատները, Տիկին,
 Այնպես քնքուշ են Ձեր ձեռները
 նեղ,
 Եվ ինչ է նայում Ձեր հոգին,
 Ձեր աչքերից այդ մարուր ու
 անմեղ:

Как тонки Ваши пальцы, милый друг,
 Легки касанья Ваших узких рук,
 И так спокоен, голубино чист
 Ваш взор, что на себе ловлю я вдруг.

Нередко на страницах мировой символистской поэзии появляется образ смерти, но не как жестокая антитеза любви, а как умиротворяюще необходимая сфера инобытия. И здесь тоже много общего у Терьяна и Верлена. Отталкиваясь от тезиса жизнь – иллюзия, поэт перестает принимать смерть в обычном, общепринятом смысле. Для Терьяна смерть – это или продолжение сказки-иллюзии, или избавление от превратностей судьбы, отдохновение и покой, благая фатальность человеческого существования. На это философское восприятие жизни-любви-смерти обратил внимание Эд.Джрбашьян, указав на соседство двух стихотворений в одном цикле «Смерть-иллюзия» /«Մահ-ցնորր»/ и «Зимняя ночь» /«Ձմրանի գիշեր»/, где на первый взгляд, налицо противоречие – в первом приветствуется смерть как избавление от страданий жизни («Քեզ գո՛ւք, քեզ օրհնեք, քեզ փառք տնիտնկոնս») /«Тебе хвала и благословение, тебе слава»/), а во втором рядом со смертью прославляется жизнь⁶. Ученый прав, усматривая в этом кажущемся противоречии мудрое осмысление философии жизни, восприятие человека, как части мировой космической гармонии, сменяющих друг друга форм жизни. Эта мысль просматривается и в «Fatum»-е Терьяна, где Он и Она, как звезды во вселенной, постоянно сходятся и расходятся в золотой, вечно движущейся цепочке бытия.

Противоречивое двуединство жизни-смерти, радости и печали, как часто писал Терьян «радостной печали» вообще характерно для его поэтического видения, как и для всякого большого поэта, не склонного упрощать жизненные явления, воспринимающего жизнь во всей сложности, стремящегося к воплощению в ней идеала добра и красоты, но, увы, часто не находящего его в жизни.

В ряде стихотворений цикла «Забытые песенки» («Arrietes oubliées») Верлена герой мечтает о внезапном исчезновении, о смерти как отдохновении. То же в некоторых стихах цикла «Мудрость». Смерть в них рисуется доброй, освобождающей человека от земных тягот, пробуждающей к новому существо-

ванию. Прочитируем из стихотворения «Смерть» («Mort»): “O la mort, sans plus ces enois lourds \ Deliciesis et don’t la victoire est l annoncel” («О смерть, без тяжелых волнений \ Восхитительная как предвестие победы»).

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

Այսօր գտանք իրարու, -	Давай пожалеем друг друга
Խեղճ լինենք ու չամաչենք,	И жалости не устыдимся,
Բախտ չտենճանք ու հեռու	Пусть горько нам нынче и туго
Տարիները չհիշենք:	Безропотно року сдадимся.
Լռենք միայն մի մեղմող	Сочувственным взглядом неспешным
Լռությունով ու հանգչենք, -	Друг к другу давай приглядимся,
Բանանք սրտերս մեռնող, -	В сиротстве своем безутешном
Որք լինենք ու չամաչենք:	Признаемся, не устыдимся.

(Перевод Г.Кубатьяна)

Последняя строфа этого стихотворения у Верлена звучит отнюдь не смиренно:

Soft! Le grandiose echaffe a ma dent
 Mais, fi de l aimable et fi dela lie!
 Et je hais toujours la femme jolie,
 La rime assonante et l ami prudent.

В подстрочнике это выглядит так: «Грандиозное не дается в руки (мне не по зубам), но фу, любезность и постель, я всегда ненавижу красивых женщин, благозвучные рифмы и благоразумных друзей». У Терьяна внешние благоразумность и смире-

ние разрушаются все же через вариации рефрена с ключевым словом «не устыдимся» «չամաչենք»: «Будем бедными (жалкими), но не устыдимся» («խելիճ լինենք ու չամաչենք»), «будем сиротами, но не устыдимся» («Որք լինենք ու չամաչենք»), «будем рыдать, но не устыдимся» («Յեկեկաւնք ու չամաչենք»). Итак при поверхностном взгляде смысл стихотворения как бы оправдывает его название – быть смиренными, покоряться судьбе. Однако из подтекста буквально прорывается на поверхность совсем иное, противоположное настроение: не устыдиться – значит открыто говорить о своей любви, не скрывать и не скрываться.

По существу сходный призыв к самому себе, а вернее, свое жизненное кредо в умудренном жизненным опытом возрасте формулирует Верлен в своем художественном мире. Разумеется, он во многом отличен от терьяновского, но, как мы успели заметить, близок переживаниями лирического героя, грустно обращенного к мечте, страдающего от одиночества и грязи мира, открыто заявляющего о своих приоритетах и пристрастиях, готового их отстаивать поэтическим языком то меланхолического монолога-признания, то ироничного обращения к людям или молитвенного преклонения перед Всевышним. К концу жизни Верлен становился все более пессимистичным и лишь упования на Господа, все усиливающаяся религиозность спасали его от полного отчаяния.

У Терьяна наоборот, после поэтического цикла «Ночь и воспоминания» мажорные настроения становятся преобладающими, все чаще в его поэзии появляется образ солнца, восхода, и оптимизм его строится на все более глубоко осознанном чувстве родины, страны Наири, которая из фантома, национальной романтической идеи начинала обретать реальные черты. Это возвращение поэта к самому себе в уже названном качестве имело свои национальные корни. И начинался новый Терьян, уходящий к новым поэтическим горизонтам. Однако в целом поэтический мир Терьяна, его «страна воспоминаний и грез» неотделимы от мирового символистского мировидения и образ-

ной системы, от французского поэтического искусства. И музыка его стихов, его души («ведь сама душа – есть музыка»), их намеренно приглушенная живописность, настроенность на волну сокровенного переживания каждого всегда будут напоминать нам изысканную, но искреннюю печаль стихов Верлена, его «Chansone d'automne» («Осеннюю песню»), которую, конечно же, не мог не перевести Терьян. Ведь вся его чарующая поэзия – это осенняя песня, как и у его французского собрата Поля Верлена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹См. Ваан Терьян. Собр. соч. в 4-х томах. Ереван, 1975, т.3, с.50 (на арм. яз.).

²См. Ваан Терьян. Собр. соч. в 4-х томах. Ереван, 1975, т.3, с.94 (на арм. яз.).

³См. Ваан Терьян. Собр. соч. в 4-х томах. Ереван, 1975, т.4, с.294 (на арм. яз.).

⁴Д.Обломиевский. М., 1973, с.150

⁵Там же, с.153.

⁶См. Эд.Джрбашьян. Четыре Вершины. Ереван, 1982, с.226 (на арм. яз.)

МИСАК МЕЦАРЕНЦ И ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Мисак Мецаренц – одна из самых ярких и трагических фигур на армянском поэтическом горизонте. Этот бесспорно исключительно тонкий и самобытный лирик, как известно, ушел из жизни еще юношей. Однако его поэзия и дошедшие до нас суждения о литературе носят настолько зрелый характер, что кажутся неуместными подчас звучащие в современной ему, да и более поздней критике «скидки» на возраст поэта. Разве что, когда речь идет о его болезненной реакции на обвинения в безоговорочном следовании французским символистам.

Поскольку именно эта проблема в данном случае интересует нас по преимуществу, попробуем резюмировать самое существенное. Вступление в литературу и ранний расцвет творчества этого «гениального больного юноши» (как назвал его Чаренц) пришлось на самое начало 20-го века, когда в западноармянской литературе, несмотря на тягостную атмосферу безвременья и гонений, заявила о себе целая когорта могучих талантов (Сиаманто, Варужан, Р.Севак, В.Текеян). Но Мецаренц не затерялся среди великих, проложив свой путь в искусстве слова. И потому его справедливо раздражали критики, то сравнивавшие его с Интрой и его последователями, то беспардонно объявившие его эпигоном французских символистов. Достаточно вспомнить его отповедь критикам Е.Армену, Т.Чокуряну и Пайлаку, а также его же, Мецаренца, стихотворную пародию «Символизм» («Մեծանիդ»), чтобы понять, как болезненно остро молодой поэт воспринимал поверхностный, вернее, верхоглядский и недобросовестный подход к его поэзии, да и к самому символизму.

Дистанция времени и внимательный подход литературоведов в дальнейшем во многом вывели оценки творческой индивидуальности Мецаренца. В фундаментальных исследованиях 70-80-ых годов затрагивается и проблема художественного метода. Однако нельзя сказать, что точка уже поставлена, ибо

даже касаясь тех стихов Мецаренца, где кажется непреложно ясной его приверженность символизму, исследователи, как правило, противоречат себе и бездоказательны в оценках. Это объясняется известным предубеждением к данному литературному направлению, которое и до сих пор не преодолено полностью. В результате Мецаренц рассматривается как представитель романтического течения или типа творчества, и тем самым весь его поэтический облик несколько смещается и искажается.

Считая Мецаренца по преимуществу поэтом-символистом (о чем речь впереди), мы отнюдь не абсолютизируем свою позицию, ибо известно, что большой поэт никогда не принадлежит одному литературному направлению, выходя за рамки избранного им способа художественного отражения действительности, уж не говоря о том, что часто проходит эволюцию от одного метода к другому – от романтизма к реализму и т.д.

Символизм – одно из самых интересных и сложных (если не самое сложное) литературных направлений, сложившееся, как известно, во Франции, во второй половине 19-го века, как реакция на позитивизм в философии, парнализм и натурализм в литературе. Это были смелые поиски смысла жизни и поэтического самовыражения с помощью интуитивного познания (по Шопенгауэру, «всякая истина и всякая мудрость в конце концов лежит в интуиции»¹), попытки через символ раскрыть таинственную суть души современного человека. Достижения символистов особенно в области поэтики во многом предопределили художественные открытия 20-го века.

Мецаренцу была более близка эстетическая программа французских постсимволистов с их приверженностью пантеизму. Символ для них стал, скорее, знаком соответствия между психическим состоянием человека и природой, чем фантомом вселенской идеи. Идея соответствий манифестируется уже у Бодлера, который писал: «Глубинный, таинственный смысл обретают в слиянии перекликающиеся звук, запах, форма, цвет». То же находим у Верлена в его «Поэтическом искусстве» с его

призывом к музыкальности, краскам и нюансам. У Мецаренца есть стихотворение «Связь» («Մընչուբոլո՛ւն»), где утверждается та же идея соответствий:

Եկուր անցնենք	Так приди же Душа, мы от-
ցառաստանեն յա լույսին	правимся немо
Ու բացատրեն Գույնին, Ձևին	Цвет и Форму и Запах изве-
ու Բուրիւն,	дать вдвоем,
Եկուր, հոգիս, եկուր երթանք	Так приди же, Душа, и к пре-
միասին	делам Эдема
Մինչև Էդեմն աստվածային,	Богоданного к Женщине вме-
մինչև Կին:	сте придем.

(Перевод Г.Кубатьяна)

Идея «соответствий» (“Correspondence”), ориентация на музыку, как на «самый непосредственный язык искусства» (слова Ницше), - все это новые возможности передачи многообразных переливов настроений лирического «я», текучести действительности и чувств, ставших предметом художественного наблюдения. Прием недосказанности, обращение к символам и через них к миру недостижимой мечты, грезы, иллюзии, сновидений были вызваны ненахождением в жизни идеалов прекрасного. Крайним выражением символистских тенденций в поэзии были мистические настроения и нарочитая затемненность поэтического смысла, культ индивидуализма, что существенно компроментировало это литературное направление.

Именно эти негативные стороны метода имел в виду Мецаренц, когда решительно отметал обвинения в слепом следовании символизму. Поэт драматичного мироощущения, всегда стремившийся не замыкаться на своих переживаниях, он считал, что надо освободиться от пагубного для поэзии эгоцентризма, мелкосуетного «я». В гневной отповеди Е.Армену речь идет об отрицании внешнего влияния и приверженности «измам». Декларируя в статьях свою эстетическую программу, справедливо

утверждая оригинальность своего поэтического голоса («каждый человек, осознающий свою индивидуальность и достоинство, сам по себе создает свою школу»), Мецаренц с поражающей зрелостью суждений пишет о своем взвешенном отношении к французской литературе (он называет ее влияние первостепенным) и к символизму, в частности.

Разумеется, поэт был абсолютно прав, выдвигая на первое место в художественной традиции свою, армянскую литературу и прежде всего своего кумира – Григора Нарекаци: «Воспользуемся новейшими выражениями европейских языков... но не забудем особо обратиться к житнице грабара. От чего бросать на землю собственный хлеб и бежать за подаянием к чужаку?» Однако, будучи выразителем идей и умонастроений своего времени, Мецаренц не мог не признавать и воздействия мощной символистской поэтической культуры, идущей из Франции. И в статье «Неизвестный поэт» он делится своими размышлениями: «Он по сути не символист, - пишет он об одном из поэтов, - быть может неосознанно, но без самозабвенной предвзятости. И кто сказал, что все представители школы символизма достойны презрения. Есть здоровая, плодотворная символика, которая привлекательна и интересна». И здесь он прежде всего имеет в виду французских символистов.

Вместе с достаточно четкой оценкой символизма, вернее ее здорового, как выразился Мецаренц, начала, в статьях поэта находим столь же четко сформулированное поэтическое кредо – возвышать читателя, быть для него открывателем новых путей в жизни и искусстве. «Поэт похож на Любовь, - пишет Мецаренц. – И его обязанность освещать путь. Душу каждого он поведет дорогой его судьбы и откроет ему ангельские сокровища». Не случайно здесь армянский поэт цитирует главу французской пантеистической школы Жоржа де Пуэли. Ведь как мы указывали выше, Мецаренц во многом явился восприимчиком именно этой поэтической школы, младшей ветви символизма. И полемику со своим очередным критиком, Тиграном Чокуряном,

Мецаренц вопрошает: «Но зачем чувства изгонять в засушливые пустыни? Зачем забывать о непосредственной связи человека и природы, зачем рвать эти связи вместо того, чтобы их укреплять?!»

Собственно, такова поэзия Мецаренца, пронизанная пантеистическим сознанием единства всего живого, эмоционально, живописно и красочно передающая взаимопроникновение «я» поэта и «я» природы («за чувством следует картина природы или за картиной природы чувство»), сплав, синтез субъективно-го и объективного единства мира, часть которого и есть душа поэта.

Исследователи Мецаренца склонны в целом свести его поэзию к яркому выражению пантеистического мировоззрения в рамках романтического чувствоизъявления. Однако внимательное, без предвзятости, рассмотрение его поэзии приводит к убеждению, что он не только прекрасно владел поэтикой символизма, но не претендуя на его философию, быть может, интуитивно, разделял взгляды символистов на искусство, как на попытку проникновения в тайны реального, а подчас и ирреального мира. Идея двоимирия явно просматривается в ряде его стихотворений. Поэтому и органичны для его поэзии особые состояния души, видения, обращенность к иллюзии, к сновидениям и так далее. Мистическими, сумеречными эти состояния души называет сам Мецаренц. Хотя можно согласиться и с Блоком: «Если события, изображаемые поэтом, - писал он, - приобретают иной смысл – символический, то это не означает, что он ушел в мистику, это значит только, что он успел углубиться в них (события), придать им смысл более широкий»². Примерно то же утверждает Мецаренц: «Поэт выражает не внешний розовый туман душевных чувств. Его взгляд может проникать в глубины, в морские глубины материнского сердца».

У Мецаренца очень остро выражена потребность опереться на реальную природу, чтобы в ее импульсах и ритмах уловить ритмы и суть собственных переживаний, постигнуть непо-

знанное или непознаваемое через чувство спаянности с природой. Он все больше склоняется к метерлинковскому толкованию символа, не придуманного, а подсказанного жизнью. Так же считал французский постсимволист, близкий армянскому поэту, Френсис Жамм: «Я – это отзвук окружающих предметов, - писал он. – Нужно смягчить цвета и звуки, чтобы создать впечатление самого тесного слияния»³. Импрессионистичность этого высказывания очевидна: реальный мир как источник впечатлений.

Поль Верлен, обладавший мировидением, близким и живописному, и музыкальному, реализовывал эти впечатления в «пейзажах души», обозначая невыразимое с помощью иносказания» (Жирмунский).

Френсис Жамм, Поль Клодель в своей самобытной манере обращались к иносказанию, но вслед за Ницше, очевидно, тоже могли признать, что «на крыльях каждого символа ты летишь к каждой истине»⁴. И как бы ни различались оттенки поэтических настроений этих художников, их душевных состояний, переданных в точных и совершенных формах, - их поэтика, способы передачи этих настроений отличаются общностью. Это использование развернутых метафор, живописность и музыкальность стиля, точная передача оттенков настроений, проецирующихся на картины природы. Они образно добиваются того, чтобы, как писал Мецаренц, «голос поэта стал струной вселенной».

И здесь снова стоит обратиться к полемике Мецаренца со своими критиками, вспомнить, как ему приходилось отстаивать свой поэтический словарь и художественные приемы, использование символических образов, объяснять их уместность, расшифровывать вполне доступные слуху и пониманию обыкновенного любителя литературы метафоры и эпитеты. Он вынужден был объяснять, почему возможно употребление эпитета «синий» («կապույտ») к понятию «скитания» («հեծումներ») или как понять такие строки – «հոգւոյս մեջն անցնին կարգով մանկկները ընդարմացած» / «пусть в моей душе чередой пройдут обновленные дети»/. Мецаренцу приходилось раскрывать

смысл этой поэтической метафоры. «Какие дети могут быть в душе?» – вопрошали оппоненты. И поэт вынужден был разъяснять: «Дети – это обобщение изменений юных чувств, мечтаний, надежд». Привычные к примитивным вариациям рифмовки «Соловей» («Unfush») и «Ручей» («Unfush»), обычных сочетаний цветов с предметами, они не понимали, как могут сочетаться «пламя» («png») и «сумерки» («urpish») – «сердце мое как пламя в сумерках», и как может быть «красная тоска» («fushfushfush»). «Возможно, г.Пайлак понял бы, иронизирует Мецаренц, если бы было сказано «пламенная тоска» («hrushfushfush»). Но ведь отсюда лишь шаг до цвета «красный» («fushfush»). И таких примеров непонимания невежественными Пайлаками метафор и цветовой гаммы в стихах Мецаренца очень много. Разумеется, они свидетельствуют о том, что поэт освоил новую, символистскую поэтику, его «душа прошла через горнило символизма», как справедливо признается он сам, но он «не стал ее рабом, уходя от культа одиночества», стараясь не заблудиться в «лесу символов» (слова Бодлера).

Уже сама приверженность цвету солнца и неба (золотисто-красному и сине-лазурному) говорит о многом, о единстве в понимании поэтом земного и космического начал. То же можно сказать о передаче тонкости оттенков, так характерной для символистов, стремившихся к воссозданию тончайших переживаний души. Но дадим слово Мецаренцу: «Кисть – это источник почти невысказанных оттенков». В одном из стихотворений он говорит о том же: «И стал бы светом, формой, оттенком». Или само стихотворение «Вечер», как воплощение поэтичности, мелодики, выражающих у Мецаренца всепобеждающую, несмотря на болезнь, грусть, крушение иллюзий, страдание, жажду жизни и ощущение ее красоты:

Окутать душу звездным светом, слиться
С вечерней дымкой, с музыкой ручья,
Услышать ветер, что поет как птица,

Всей сутью влиться в чудо бытия.

(Пер. А.Налбандяна)

То же можно сказать о стихотворении «Ночь лучезарна»:

Пройти я должен беспредельность

Пути, одетые в лучи, -

Я, заблудившийся паломник,

Который странствует в ночи.

(Пер. Р.Папаяна)

Символ, как поисковая модель, давал возможность поэту проникнуть в духовные начала жизни. И все поэтические средства, начиная с символа и кончая рефреном, часто используемым Мецаренцем, как и другими символистами, - служат не только стилеобразующим, но и главное, смысловым, сущностным фактором, ключом к глубинному художественному познанию жизни, тайн бытия.

В ряде стихотворений мистические представления преобладают, как в «Мечтаниях у реки»: «То зовы из миров, волшебных, сладких, дальних\\Несут они меня в обетованный мир». Особенно загадочность, непроясненность впечатлений заметны в стихотворении в прозе «Руки». На горизонте каждый вечер появляются таинственные очертания рук, которые манят поэта в неизъяснимые дали, или ему это только кажется: «По вечерам, за той чертой, где сумерки сумбурят тени, в последнем пламени гористой грани горизонта греза еще вычерчивала пару светотканых рук прозрачных. В один из этих вечеров, тонущих в былых чарах тех животворящих рук, волной мятежною пронзило душу мне. С далеких белых рук вуаль туманная упала... И я видел, руки те меня манили» (Пер. М.Жажояна).

Определенная близость стихотворениям в прозе Мецаренца просматривается у Поля Клоделя в его стихотворениях в прозе «Раздумья на море», «Отклонение от курса», «Рассудок и

вода» и другие и его же лирические стихотворения типа «Песни осени», где типично символистскими приемами воссоздается пейзаж души лирического героя.

Многие стихотворения Френсиса Жамма также выдержаны в очень характерной для Мецаренца пантеистической манере отождествления всего живого. Достаточно вспомнить стихотворение французского поэта «Молодая девушка» (“La jeune fille”), где описание цветка, вернее, его ощущение, переживание его свежести и красоты так напоминают девичью прелесть, что трудно отрешиться от впечатления их единой сущности в мире природной, космической жизни: «Молодая девушка – вся в белом, у нее зеленые вены на запястьях рукава» (подстврочный перевод).

La jeune fille est blanche,
Elle a des veines vertes
Aux poignets dans ses manches...

Однако, напомним, что в наибольшей близости к Мецаренцу рассматривался (разумеется, в упрек поэту его горекритиками) Поль Верлен. Непримириемые критики считали чуть ли не плагиатом верленовского «Огромный черный сон...» стихотворение Мецаренца «Сон». Процитируем:

Յուրտ աշունն ըն սառնրագին
Կհևաս իմ հոգվույս մեջ
Կիջնե գիշերը: Կյանքի
Գիրքը կուլա էջ առ էջ:
.....
Իմ վիշտերը խոլական
Ու տենչանքի իմ հիվանդ
Ծաղիկները ալ չկան
Զկան անոնց Բույրն ու խանդ...

Осень хладная струится
И врывается мне в грудь
Ночь нисходит и страни-
цы
Книги жизни слезы льют.
Слезы горести, печали,
И в бреду желанья спят,
Их цветы не расточают
Свой ревнивый аромат.

Приведем и стихотворение Верлена:

Я в черные дни
Не жду пробужденья,
Надежда усни, усните стремленья.
Спускается мгла на взор и на совесть
Ни блага, ни зла, - о грустная повесть.
(Перевод Ф.Сологуба)

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie,
Dormez tout espoir,
Dormez tout envie!
Je ne vois plus rien,
Je perds la memoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire...

Безусловно, общие настроения безысходности, переданные через символы ночного кошмара. Однако Мецаренц, конечно, по своему передает отчаяние, в последних четверостишьях, уходя от абстрактно глобальных (присущих в данном случае французскому поэту) образов к привычным. Это состояние души, цветы, которые уже утратили свой аромат, как символы крайней безысходности и боли.

Цветок – конкретный, прекрасный своими оттенками, трепетный, источающий аромат - один из главных символов живого начала мира; и Мецаренц, как и Верлен, чудесный волшебник в этом мире красоты. Но этот мир постоянно находится перед опасностью разрушения, крушения иллюзий. Сравним стихотворения:

Я в предвечерних мигах...
Спадают быстро тени,

И зря ищю я грезы,
Что лились по утрам,
Любовь испила струи
Их светлого биенья,
И я в тоске остался
Я одинок, я там.

П.Верлен «Сумерки».

Уж сумерки, как быстро меркнут тени,
Не жду я встречи с утренней мечтой.
Любовь разгульная ей растворила вены,
Лишь боль моя осталась здесь, со мной.

М.Мецаренц «Предвечернее».
(Перевод Г.Баренца)

В заключение интересно сравнить два стихотворения Мецаренца и Верлена под примерно одним и тем же названием, чтобы заметить сходство и принципиальную разницу. У Мецаренца это «Чары кристалла» («Բյուեղի դյուրահը»)– воспоминание о детской игрушке, волшебном кристалле, калейдоскопе, дарившим чистую радость восхищения всеми радужными переживаниями красок и композиций. Это видение мира таким, каким он представляется хрустально-чистой душе ребенка. Это подлинный гимн красоте мира и надежда на обновление, которая еще живет в душе поэта:

Պրիսմակ մըն ես ունիմ,
Ու կդիտեմ ցնծագին,
Սիրույդ արևը պայծառ,
Սիրույդ արևը ջերմին,
Ու խանդաբորբ իմ հոգիս
Հանդես անոր պաշտունիս
Մանուկ մըն է, որ կայներ դեմն
Հրածամ արևին...

Я тоже сохранил магический кристалл
И сквозь него гляжу на пламя юной страсти.
Душа, отринувшая беды и напасти, -
Тот мальчик, что навстречу солнцу встал.
(Перевод А.Налбандяна)

У Верлена в стихотворении «Калейдоскоп» нет привязки к волшебному фонарю детства. Он более жесток, разворачивая картину круговерти жизни, где радость сменяется грустью, жизнь смертью, но концовка столь же оптимистична, как и у Мецаренца:

Это будет, когда спят и просыпаются,
И снова засыпают и видят сон,
И все та же феерия и тот же декор,
Лето в траве, переливчато жужжат пчелы.
(Подстрочный перевод)

Ce sera comme quand on reve et q uon s eveille!
Et que l on se rendort et que l on reve encore,
De la meme feerie et du meme decor.
L ete dans l herbe, au bruit moire d un vol d abeille.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹А.Шопенгауэр. Мир как воля и представление. М., 1901, Т.2, с.68-69.

²А.Блок. Записные книжки. с.285.

³Vonpneau. G. Op. Cit, p.228.

⁴Ф.Ницше. Избранные афоризмы и мысли. СПб, 1902, с.220.

ВААН ТЕКЕЯН И ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Известно, что западноармянская поэзия, как и литература в целом, имела устойчивые творческие связи с французской литературой и культурой. Можно с уверенностью утверждать, в частности, что поэтический мир таких замечательных поэтов, как Мецаренц, Интра, Текеян, испытал благотворное воздействие французских символистов, в особенности Бодлера и Верлена, впрочем ни в коей мере не ущемившее оригинальности их художественного самовыражения, их национальной самобытности.

Однако известно также, что многие современные им критики восприняли это влияние резко отрицательно, муслируя слабые или неприемлемые стороны этого сложного литературного направления и демонстрируя недопонимание или сознательное искажение его особенностей и преимуществ. Между тем символизм в своем принципиальном выражении не был ни данью моде, ни эстетическим изыском, а естественной художественной реакцией на кризисные ситуации новой эпохи, попытки найти новые ответы на загадки и тайны бытия, понять скрытую сущность вещей и собственного «я», открыть новый поэтический язык, созвучный философии времени. Неприятие царящего в мире зла и недостижимость идеала порождали у «проклятых поэтов» (как их называли) трагизм мироощущения, порой мистические настроения безнадежности и пессимизм. Однако постижение соответствий между природой и душевной жизнью, как мы неоднократно уже писали, обновление художественной системы, поэтическое бунтарство, - все это было привнесено в духовную сокровищницу поэзии в первую очередь французскими символистами, и целый ряд армянских поэтов, естественно, оказался в орбите этого влияния.

Нам уже приходилось касаться вопроса о том, как противоречиво и сложно воспринималась приверженность символизму критиками Мецаренца и самим поэтом, отвергавшим, одна-

ко, лишь внешнее, поверхностное понимание французских символистских традиций. Примерно то же произошло и с Вааном Текеяном. Первый его критик Микаэл Кюрчян, сразу откликнувшийся на вышедший в Париже в 1901 году поэтический дебют Текеяна, подверг молодого поэта буквально уничтожающей критике. И причина была все та же: якобы слепое следование французским образцам. Интересно, что критик позже признавался, что беспощадность критических оценок была вызвана тем, что и он сам в то время находился под влиянием великих французов и пытался путем отповеди чужому «вылечься сам». Быть может эта субъективная подоплека и помешала ему соблюсти объективность, кто знает? Однако читая издевательские строки рецензии, становится ясно, что автор предвзято судит не столько о французских поэтах, сколько об армянских, в зоне влияния которых он видит Текеяна.

Уже само название статьи «Насморочный поэт» говорит о многом, о том, что делается акцент на плаксивости интонации стихотворений. Пресловутое французское влияние автор усматривает уже в оформлении книги и расположении стихов, а также в выборе эпиграфов, как кажется критику, не имеющих ничего общего с направленностью и содержанием сборника, где автор «вместо стихотворства занимается стихоплетством». Между тем смысл эпиграфа принципиально важен для понимания главного художественного подхода к изображаемому. Это сентенция Жана Лорена: «L'importance est dans le regard et non dans la chose regardée. Qu'importe d'où vient l'extase, si l'extase nous vient». («Важность, значимость во взгляде, а не в рассматриваемом предмете, в том, как смотришь, а не в том, на что смотришь. Неважно, откуда приходит экстаз, если он к нам приходит»). Утверждать, что эта мысль никак не соотносится с поэзией, представленной в сборнике, значит лукавить или не понимать, что принципиально отличает поэтов нового времени, связанных с эстетикой и поэтикой символизма.

Кюрчеян упрекает Текеяна во многих грехах: в том, что он чувство подменяет сентиментальностью, что как нищий, тянувший руку за помощью, хочет разжалобить читателя, что вдохновляется лишь ночным пейзажем и, главное, что поет не своим голосом: «Если ему нечего сказать, пусть молчит». И здесь он неоднократно вспоминает Бодлера, Верлена, Малларме, предостерегая от эпигонства поэта, который, к счастью, даже в первой своей книжке не был эпигоном. Так же, как не был эпигоном Верлен, например, выражаясь языком самого Кюрчеяна, учившийся у Бодлера как у мэтра поэзии. Правильно считая, что недостаточно взять у Бодлера «яд», а у Верлена «горько-сладостный напиток», что нужно иметь собственную поэтическую позицию, Кюрчеян неправ, полностью отказывая первому сборнику Текеяна в своем видении мира. В ответном письме Текеян деликатно, но с достоинством справедливо отмечает искренность своего чувствозъявления и открытую близость некоторых поэтических строк французским образцам, в частности, Бодлеру, настолько открыто очевидную, что считать это эпигонством неправомерно. Кроме того, уже в первом сборнике проявился тот своеобразный лиризм, в котором эмоциональное настроение формируется без форсирования поэтики намеков, импрессионистичного флера, оттенков ощущений, чрезвычайно характерных, например, для Верлена и Малларме. Не столь типична эта поэтика и для более позднего Текеяна.

Почти целый век прошел после этой знаменательной переписки. Спустя недолго Текеян и Кюрчеян, оценивший по-новому творчество поэта, стали близкими друзьями, а у современного литературоведения появилась возможность судить об оригинальности и самобытности творчества Текеяна по многим последующим сборникам и циклам стихов. Однако французский «след» присутствует в его поэзии на протяжении всего его творческого пути. Это и его многочисленные блестящие переводы из Бодлера, Альбера Самена, Виктора Гюго, Пьера де Ронсар, Теофиля Готье, Жюль Ренара, Огюста Барбье, Луи Арагона, Шарля

Рита и других. Это и проникновенное стихотворение, посвященное Бодлеру и делающее очевидным глубокое понимание армянским поэтом сложной художественной индивидуальности его французского собрата, это и эпитафия, взятые из стихов Бодлера, и высказывания о значимости для Текеяна французской школы поэзии. И главное – это глубоко впитанное в поэтическую систему Текеяна, ставшее одним из ее слагаемых, близкое французским символистам восприятие мира с трагической недостижимостью идеала, с поэтикой соответствий природы и душевной жизни, с исследованием души, внутренних, психологически сложных состояний человека, страдающего от лжи мира и призрачности мечты. Напомним, что все эти поэтические переживания даются в оправе слов-символов и их лирических и музыкальных оттенков.

В уже упомянутой нами статье Кюрчяна есть упрек в преимущественном, навязчивом обращении к символике ночи, темноты и, как нам кажется, чрезвычайно обидное для Текеяна сравнение с бодлеровской ночью. По мнению Кюрчяна все изыски Текеяна не стоят и сотой доли простой и короткой строки Бодлера: "Entends, ma soeur,entends, la douce nuit, qui marche". ("Слушай, сестра, слушай, тихую ночь, проходящую"). Сказано эффектно, но несправедливо. Молодой Текеян, естественно, не хотел да и не мог соперничать с королем французской поэзии. Но уже в этом дебюте мы находим стихотворение о ночи, безусловно выдержанное в символистском духе, но выражающее искреннее и собственное переживание, хотя и можно упрекнуть его в некоторой претенциозности.

Позже в сборнике «Чудесное воскресение» был помещен целый цикл стихотворений, названный «Темные песнопения», где понятие темноты и ночи расширяется и философски углубляется, представ особая сферой, подвластной поэтической интуиции и таинствам приобщения к космосу жизни и микрокосму человеческой души. Здесь поэт приобщается к бесконечности («буду жить в безбрежности, омытый рассветом»), легко распо-

знает в ночной тиши голос своей души («душа моя, из глубин тех слышу твой голос»), обретает гармонию жизни и способность творить, но и терять иллюзии. Он стойко переносит свое одиночество, встречает тени прошлого и давний светлый сон, который так контрастирует с жизнью и так хрупок, что страшно до него дотронуться. Если бы не последний, 12-ый стих могло бы показаться, что стихотворение это выдержано лишь в лирико-ностальгических тонах:

Ո՛ւ քիչ հեռավոր, անկարելի քա՛ղցր երազ,
Որ կյանքիս մեջ հետևեցար միշտ ինձի,
Ձոր փոթորկաց մեջեն անշեջ անցուցի,
Եվ որ հիմա կալկալա հազեվիագ...

Мотив и образ сна встречается у Текеяна очень часто и в основном в радужных тонах, Это возможность отдохновения от тяжелых будней, это возвращение к беспечному детству и счастливой, бездумной ранней юности. В стихотворении в прозе «Ночь» «сон»- это «лучше всего, что есть, что делает меня счастливым». По контрасту интересно вспомнить знаменитое стихотворение Верлена «Большой черный сон упал на мою жизнь». Однако уже начало последнего стиха цикла предвещает недоброе, несовместимое ни с лирическим настроением, ни с открытиями философского плана. Перед нами опытный мастер, рисующий панораму жизни во всей ее противоречивости и контрастах, как это блестяще умел делать Шарль Бодлер. Последние строки по своей жесткости и скрытому отчаянию созвучны бодлеровским.

Անոնք, որոնց ձյունեց գլխուն ու սրտին,
Անկողնուն մեջ կխտղտին տարփահար՝
Ցուրտը կարճես նոր սիրուհի մը ըլլար...

В таком же жестком, бодлеровском ключе написано стихотворение «Моя душа».

Կերթաւ ճամփէ մը, որուն վերջը ծանոթ է քեզի,
Հասակիդ չափ ու լայնքիդ փոս մը, որուն կըլնուն,
Իսկույն բացվածքն ու զքեզ առանց օղի և լուսի
Կձրգեն հոն առանձին, կեր և ընկեր որդերին:

В символике сновидений, да и во многих других стихотворениях превалирует мотив одиночества и несостоявшегося счастья, призрачности любви, иллюзорности мечты. Символистская двойственность мировосприятия, подмена будущего прошлым («прошлое вместе со мной идет впереди меня»), неопределенность надежд, - все это нередко находит выражение и художественное воплощение в традиционности же символистской образности. Она определенно-избирательна, красочна и пластична, формирует настроение, однако, лишена надрыва и риторики, об опасности которой предупреждал в своем «Поэтическом искусстве» Поль Верлен: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou» («Хребет риторике сверни!»)

Среди понятий-символов Текеяна – один из принципиально важных образ-символ моря, ибо он непосредственно связан с близкой ему темой одиночества. Образ этот по-символистски противоречив и изменчив. Это некая вольная стихия, влекущая, таинственная, но неподвластная человеку и обманчивая, по сути – это одна из поисковых моделей поэта в освоении пространства жизни и своего места в ней. На примере трактовки этого образа-символа легко увидеть разницу в мировидении романтиков и символистов. Для романтиков (достаточно вспомнить Пушкина и Байрона) море однозначно свободная стихия, противоположная рабству духа, у символистов, вспомним Бодлера и Блока, - это манящая обманная страна, откуда или нет возврата или возвращаются с той же тоской, отчаянием и одиночеством. В великольном переводе Марины Цветаевой стихотворения Бодлера

«Плаванье» строки об иллюзорности мечты звучат так: «Мы всходим на корабль и происходит встреча \\\ Безмерности мечты с предельностью морей: «Et nous allons, suivant la rythme de la lame, \\\ Bercant notre infini sur le fini des mers». Французский поэт уверен, что невозможно обмануть «лихого старца-время» и что «иные души и в четырех стенах справятся с врагом»: «Il en est d autres, qui savent le (le temps), sans quitter leur berceau».

У армянского поэта символику морей, идею странничества отличает наполненность скитальческой армянской судьбой, горечью одиночества, трагической метой исторической памяти. По мере углубления этой темы она все более вызывает у читателя цепь ассоциаций и болевые ощущения национального изгойства и сиротства, пережитого поколением Текеяна. Вместе с тем этот мотив, каки у Бодлера, приобретает у армянского поэта более расширительный смысл и космический масштаб борьбы «из вечности в вечность», «от горизонта к горизонту», оборачиваясь противостоянием света и тьмы, где контрастность подчеркивается образной символикой – белого лебедя на черной воде («Стенание»), луча света, прорезывающего тьму волн и т.д. Но чаще это корабль, уплывающий за видимый горизонт («Я непрерывно думаю о том корабле, который уплыл») или несущий на себе отчаявшегося путника, жаждущего потрясений. В стихотворении «Башня» отчаяние и чувство одиночества, кажется, достигают апогея. Поэт строит себе башню между морем и небом:

Հովն ու ալիք թող գայն ծեծեն անխնա
 Ոչ մեկ ճամփորդ ալ կսպասեն ես ծովեն,
 Եվ ոչ քրի ալ արդեն հոն տեղ կա...

А в стихотворении «Тридцатилетие» «я» поэта воспринимает корабль как собственную жизнь, в которой, увы, не осталось места надежде...

Երեսունի հրվանդանին առջևեն՝
Սիւս իմ նալս, ու ծովն է նույն վայրենին
Շնաձուկեր կհետևին միշտ իրեն
Եվ կսպասեն իմ մեծ հույսի դիակին...

Это предощущение и предвестие беды угадывается чуткой интуицией поэта, находящегося вдали от родины. Наступает зловещий 1915 год, и настроение отчаяния и сиротства возвышается до гневного протеста против роковой судьбы нации. И уже знакомый образ-символ корабля в море достигает подлинного трагизма («Рассвет»).

Հավիտենից ծովուն վրա մեր այս լքումն անվախճան,
Այս ցուրտ սկիզբն օրհասի, էջքն այս ժամուն գերագույն՝
Թող չըմբռնենք ... և ըլլա թող մեծ խավարն օգնական
Շոգենավուն արկածյալ, որ կկորչի ծովամույն:

Но вместе с тем трагедия порождает надежду на возрождение, а «приобщение к народной душе излечивает от одиночества». И тогда природа из «лживого спектакля на подмостках жизни» превращается в символ и залог этого возрождения. И складываются стихи о будущем, которое возможно, потому что выпита до дна чаша страданий, и потому что народ победить нельзя.

В одном из ранних стихотворений в прозе «Мой дом» Текеян скорбит по неустойчивости своего дома, окруженного непроходимым лесом и пропастями. Он опасно прекрасен, этот лес, вокруг благоухают цветы, но рядом ядовитые грибы, и дом может в любую минуту рухнуть, и жизнь в нем превратится в ад. Это знаковое выражение тяжелой судьбы большого армянского дома, которому грозит опасность и гибель. Об этом говорит и эпитафия из Бодлера: «О Боже, дай мне силы!» В поздних стихах Текеяна «древо национальной жизни» противостоит зыбкому океану («Армянская душа – выстоит против бурь»). Это нечто

устойчивое, связанное с землей, с радостями деревенской жизни на природе, с весенним цветением и победой жизни над смертью.

Так в течение долгой поэтической жизни преодолеваются личные кризисы, которые по существу являются «лакмусной бумажкой», отражением общенационального. И этот путь уже не пересекается с поэтической дорогой Бодлера, Верлена и других французских символистов. Но и начало этого пути, и в целом художественный мир Ваана Текеяна, его лирика близки «звучанию души» тех, кто в своем, символистском ключе покорил «бездну пространства» и жизни, в которой подчас так одиноко и тоскливо чуткому поэту, но и так необходимо преодоление и протвояние во имя будущего человека и его дома на земле.

ВЫЗОВ СУДЬБЕ

(по роману Ф.Верфеля «Сорок дней Муса-Дага»)

О гражданском и художественном подвиге Франца Верфеля, увековечившего в слове героическую оборону Муса-Дага, есть довольно обширная литература. И это естественно, ибо и до сих пор быть может не до конца измерен во всей глубине этот беспрецедентный по смелости акт протеста австрийского писателя-гуманиста против преступного геноцида армян, в то же время предупреждавший человечество об очередной угрозе вандализма в год прихода к власти в Германии национал-фашистов.

Известно, что Верфель не был армянином по происхождению, не стал он и как Армин Вигель непосредственным свидетелем беспримерных по жестокости погромов в Турции трагически памятной весны 15-го года. Поэтому выбор темы для него был не просто импульсивно-эмоциональным выражением сочувствия гибнущему народу, а осознанным выбором своей писательской судьбы и органичным звеном мужания таланта, отданного служению демократическим идеалам справедливости и добра.

Известно и то, что будучи представителем народа не менее трагичной судьбы, Франц Верфель вместе с Томасом и Генрихом Манном испытали на себе все тяготы и унижения, уготованные народам-изгнанникам. Разумеется, вне этих значимых вех в жизни писателя и существенных моментов его творческой биографии невозможно должным образом оценить и понять весь комплекс проблем, движение художественных идей в знаменитом романе. Исходя из задач данной статьи, весь свод привычных и изученных фактов и обстоятельств будет рассмотрен в новом ракурсе, выстроится в смысловой ряд, подчиненный проблеме инационального восприятия и видения образа Армении.

Из всех достойных таланта Верфеля, автора «Муса-Дага», комплиментарных и одновременно нелицеприятных оценок его монументального произведения с точки зрения цели настоящего исследования мы выделим следующую: «Кажется невероятным, - писал в свое время К.Палчян (позже высокоцитируемый католикос всех армян Вазген II), что инациональный писатель смог так глубоко и совершенно понять армянскую душу до самых мельчайших тонкостей» и далее: «Без преувеличения, прочтя роман, мы лучше поняли себя, как армяне»¹. В этом размышлении утверждается чрезвычайно плодотворная мысль о том, что инациональный художник, чужое национальное сознание способно настолько глубоко проникнуть в духовную суть не своего народа, что сокровенные, скрытые от внешнего взора пласты «чужого» национального сознания могут оказаться откровением для самого этого народа, в данном случае для армян.

Понятно, что феномен подобного зоркого видения не может быть до конца объяснен обиходным смыслом известного присловья «со стороны виднее», ведь обращению к чужому национальному миру обычно предшествует длительная работа писателя по «оживанию» чужого материка. И все-таки есть рациональное зерно в этом метком народном афоризме и заключается оно в том, что писателю другой национальной культуры не приходится преодолевать неизбежную долю своего национального «эго» и переклеста эмоций, мешающих объективному видению событий и фактов, а потому он способен к беспристрастию и трезвости оценок. И хотя роман Верфеля «Сорок дней Муса-Дага» - случай особый, ибо здесь произошло полное совпадение гуманистической и национальной идеи, - тем не менее наш автор свободен от давления своей национальной традиции и умело пользуется этим преимуществом.

Нельзя не напомнить, что книга Верфеля, открывающая перед цивилизованным человечеством армянский национальный мир и образ армянина в годину тяжелых испытаний, является очередным весомым художественным звеном в цепи преемст-

венности, начало которой следует искать в средневековых путешествиях первооткрывателей армянской темы из Германии, Франции, Испании и других стран. И пожалуй, основная прослеживаемая тенденция этих многочисленных «открытий Армении», - уход от поверхностного восприятия внешних национальных примет и реалий, нарастающий интерес к национальному характеру народа, к самобытному выражению общечеловеческих идей.

В предшествующей «Муса-Дагу» художественной биографии Верфеля не было видимых подходов к армянской теме. Однако бросаются в глаза поиски гуманистических идей в разнонациональном материале (греческом, французском, итальянском) и, главное, размышления о национальном характере, особенно в любимом детище Верфеля – романе об итальянском композиторе Верди. В этом романе есть такие архиважные строки: «Каждый из нас принадлежит к своей нации, и если мы не хотим окончательно лишиться корней и характера, нам следует сохранить в себе свои особенности и развивать их дальше. Иначе получится только интеллигентский винегрет». Примечательно, что эти раздумья принадлежат композитору, т. е. представителю музыкального мира, пожалуй, наиболее интернационального, но и одновременно глубоко национального искусства.

Верфель разделяет убеждения своего любимого героя, демократа и правдолюбца, чья музыка истинно народна, национальна по своим истокам, характеру, и как раз поэтому (как следует из художественной сути романа) она трогает сердца миллионов слушателей. Таким образом, становится ясно, что общечеловеческие идеалы утверждаются в ней в их национальном образе. А отсюда по всей логике романа следует, что выразитель этих идей, Верди – «народный и всечеловеческий художник». Иначе говоря, слегка перефразировав Белинского, можно сказать, что личное служит здесь национальному, а национальное в свою очередь всечеловеческому идеалу, имя которому «всемирное братство людей».

Наше обращение к роману «Верди» не случайно. При всей разности целеустановок этого и последующего романа «Сорок дней Муса-Дага», при отсутствии даже отдаленного намека на сходство проблематики, героев, места действия и фабулы, очевидна близость философских раздумий писателя о судьбах человечества, о личности, как выразителе народной судьбы, о национальной суверенности искусства, воплощающего дух своего народа, о необходимости сострадания и сопереживания, об императиве правдивости, которому должен неукоснительно следовать каждый настоящий художник. С подобным эстетическим кредо, отягощенный болью за страждущего человека и человечества, Франц Верфель вступил в качественно новый этап своей писательской деятельности.

Уже в «Верди» просматривались осуждение эгоцентризма личности и толпы и сочувственный интерес к коллективному «я» народа. «Если бы они знали, - читаем в романе, - как они все смешны со своим «я», потрясающим мир». И еще: «Никто из многотысячной толпы в другое время не пел эту песнь. Никто, казалось, в отдельности ее не знал, и только высший индивидуум, великое единство – народ с его общей целью, охватывающей сотню людских поколений, вспоминал ее в должный час». Чем это не эпитафия к книге об армянском «должном часе», о голгофе страданий и противостояния, которое казалось бы независимо от себя сумели проявить потомки «сотен людских поколений, которые уже прошли свой земной путь».

Таким образом, по нашему убеждению, обращение Верфеля к армянской теме в ее самом трагичном выражении было подготовлено не только внешними и явными обстоятельствами, но постепенным созреванием всего его личностного самосознания к восприятию иной духовности и судьбы, которые подтверждали и развивали собственные заветные идеи писателя о жизни народа и человечества во времени, об испытаниях, которые как мощный толчок извне, как катализатор, заставляют свои нравственные ценности, закрепленные в национальном характере, рас-

крыться и иррадиировать на общечеловеческое духовное «поле», придавая всемирное значение национальным идеям.

В литературе о Верфеле, авторе «Муса-Дага» не раз упоминалось о внешнем толчке, приведшем в движение весь механизм писательской памяти. Это были, напомним читателю, глаза армянских детей, печальные и прекрасные, которые он увидел, посетив в Сирии фабрику, где работали армянские беженцы-подростки. Это случилось много лет спустя после геноцида, в канун фашистского путча. Эмоциональный импульс был задан, и Верфель погрузился в изучение малознакомой страны, ее истории и культуры, а через два года стал писать знаменитый роман-предупреждение, роман-протест против надвигающейся на человечество «коричневой чумы».

Неожиданно внешний сигнал стал не просто символом, знаком исторической памяти, но и своеобразным ключом к тайне национального. Это чувствуется на всем протяжении романа, где то и дело вспыхивает изначально заданный образ, как бы художественно реализующий сентенцию: «глаза – зеркало души». Детские и взрослые, но всегда проникновенные и печальные, армянские глаза в романе словно все время следят за читателем, не дают забыть и забыть: «Огромные глаза, страдающие и полные упрека», «тысячи армянских глаз, глядевших на него с мольбою». Вопрошающие, укоряющие, обвиняющие, полные суровой горечи и духовного света, - они отражают душу народа, который не имеет права умирать.

Так глазами души «чужого» народа, прочитывается, открывается тайная тайных армянского национального характера. В романе, как мы уже отметили, делается успешная попытка дать собирательный, целостный образ нации, и потому естественно необходимо было обращение к одному из исторических «пиков» его судьбы, в котором национальный дух народа сказался бы весь и одновременно просматривалось бы единство национальной и общечеловеческой трагедии. Преступление против нации в романе оборачивается преступлением против

человечества, перерастает в безнравственное попрание права человека на жизнь в самом конкретном и в самом масштабном значении этого понятия. Таким образом, органичность и закономерность избранной темы подтверждается, выверяется всем гражданским и художественным строем индивидуальности писателя.

Осознанное стремление Верфеля доказать цивилизованному миру абсурдность и античеловечность дискриминации по национальному признаку и преуказывало особое внимание художника к национальному образу преследуемого веками народа, в трагической судьбе которого, естественно, усматривалась и роковая гонимость своего, еврейского народа. Остается только признать пророческим гений Верфеля, предвосхитившего своим романом об армянах зревший в лоне фашистской идеологии геноцид евреев в третьем Рейхе и свою личную судьбу изгнанника. Этот личный момент проведения через себя, через свое национальное «я» «чужой» национальной трагедии безусловно сыграл свою позитивную роль при написании романа, обусловив и особое внимание ко всем национальным реалиям, слагаемым национального характера народа и личности и их сверхзначимый символический смысл, проецируемый на судьбы всего человечества. У Верфеля «народ – тоже личность, как и человек, только еще высшая, а человечество – та же личность, что и народ, только еще высшая»².

Очень важно уяснить, что Верфель осознанно избрал для художественного воплощения не жертвенную голгофу армянского населения в Турции, когда сотни тысяч обреченных людей подставляли свои головы под ятаган или брели по дорогам изгнания, погибая от жажды, голода и болезней в пустынях Тер-Зора. Писатель целенаправленно сосредоточивает внимание на беспримерных по мужеству эпизодах обороны Муса-Дага, ибо только данный художественный выбор давал возможность раскрыть подлинную доминанту, существо национального характера армянского народа вопреки сложившемуся мифу о мазохизме

народа-мученика, показать миру, что стремиться к уничтожению такого – мужественного и полного достоинства, древнего народа – высшее злодеяние, что национальный дух такого народа бессмертен вдвойне.

Как «птица-тройка» у Гоголя – символ скрытой энергии русского народа, так и Муса-Даг – «волшебная гора» армянского национального духа – явился своего рода символом, уже не воображаемым, а историческим, - жизнестойкости армян; и не случайно его многозначный мета-образ постоянно присутствует в романе, как бы сопровождая самые различные по действительному выражению идеи и эпизоды книги. На протяжении всего романа нетрудно заметить концентрированное внимание писателя к раскрытию «тайны национального», к процессу формирования и роста национального самосознания. И будучи подлинным художником, для которого нет ничего выше правды, Верфель стремится не к панегирическому восславлению, а к объективному воссозданию духовного феномена родственному ему по судьбе народа. Следуя этому принципу, писатель безошибочен в выборе не только художественной ситуации, но и героя.

Его Габриэл Багратян, как известно, далеко не просто мужественный защитник Муса-Лера, чьи военные познания, отвага и умение руководить обороной во многом явились залогом успеха и спасения вверившихся ему соотечественников. Это человек, волею обстоятельств потерявший и обретший свою родину, потерявший и обретший свое право на полноценную жизнь, свое национальное «я». В романе он проходит мучительно трудный, но и необычайно значительный и радостный для себя путь от осознания себя ученым, мужем красивой француженки и, главное, эдаким гражданином мира до возвращения к истокам, к сути, к пониманию, что он сын своей земли, потомок своих прадедов и дедов, наследник накопленных за века и тщательно хранимых традиций и духовных сокровищ национальной жизни. Стоит ему это постичь, как поверхностная шелуха театрального

декора, отдающая космополитичной цивилизностью, легко сходит с него, обнаруживая под модным платьем новоявленного француза высоко нравственную душу армянина, ответственного за судьбу своего гонимого народа. И сторонний, некогда равнодушный взгляд на людей и события постепенно уступает место «взгляду изнутри», хотя, разумеется, полной органичной близости с соотечественниками, того ощущения и чувствования своего армянства, как к примеру у Тер-Айказуна, у Багратяна так и не появляется. И здесь Верфель следует жизненной и художественной логике образа, которой должен подчиняться подобный характер.

«Человек не знает, кто он, пока не подвергнется испытанию». Этот верфельский афоризм как нельзя точнее приложим к судьбе его главного героя. В самом деле, не случись беды в роковой 15-ый год, не совпади время пребывания семьи Багратян в своем поместье с бесчеловечным приказом о так называемой депортации армян, и быть может Багратян так и не узнал бы до конца жизни, не изведал сладости приобщения к своей человеческой ветви, не ощутил бы зова земли своих предков, магической силы прикосновения к ее лону и остался бы «Иваном, не помнящим родства».

В романе (кроме перепитий развертываемой фабулы) по существу происходит самопознание народа и узнавание героем самого себя или, точнее, распознавание армянина в самом себе. Приоткрывается некая «тайна национального», о которой так много, тщетно пытаясь ее постичь, размышляло и размышляет человечество на уровне науки и искусства. В самом деле, душа, национальный дух, очевидно, не подлежат полной дифференциации, как бы ни старался исследователь или художник вычленивать такие элементы национального как зов крови, национальная психология, сила национальных традиций, приобщенность к обычаям и исторической памяти, к природной жизни своего отечества и т.д. и т.п. Все это вместе действительно сумма слагаемых национального феномена, но есть еще особый образ мыш-

ления, как сказал Белинский, «манера понимать вещи» и еще нечто, то чуть-чуть, которое делает ремесло искусством, а космополита человеком определенной национальности.

Поэтому роман Верфеля несет в себе следы трудных раздумий писателя о национальном, потому так мучителен путь к самопознанию и истине его героя. Багратяну трудно разобраться в самом себе, дифференцировать свои чувства, осознать, что привычный, выработанный за много лет цивилизованной жизни в Париже «взгляд на вещи» у него неудержимо меняется, становится в чем-то похожим на мироощущение тех окружающих его на Муса-Даге людей, которые еще совсем недавно казались ему совершенно чужими, не имеющими ничего общего с его, Багратяна, жизнью. Образ Багратяна, исходя из сверхзадачи автора, - проследить на избранной им человеческой модели все важнейшие фазы раскрытия национального характера, - обнаруживает себя в романе по принципу двойного узнавания: Габриэл узнает окружающий его национальный мир и одновременно самого себя, свою сокровенную суть, дотоле скрытую под униформой усредненного члена европейского общества. Вспомним рассуждение Габриэла в начале романа: «Он мыслитель, человек, для которого духовность превыше всего, человек, как таковой. Что ему за дело до турок, что ему в конце концов армяне?»

Верфель-художник проявил себя в романе как прекрасный психолог. Следуя художественной правде образа, он не торопится явить читателю метаморфозу внутреннего мира своего героя. Эволюция мироощущения у Габриэла происходит постепенно, ускоренная лишь стремительным развитием событий, необходимостью принимать быстрые решения, а не неким имманентным чудом преображения. Верфель зримо показывает, как малопривлекательны для космополитичного пока сознания Багратяна первые контакты с представителями своей нации: «Так это и есть его братья? Эти плутоватые лица, эти лукавые глаза, подкарауливающие покупателя? Ну нет, спасибо за эту родню, все в ней его отвращало». Но вот надвигается опас-

ность, а вместе с ней возникает в нем пока еще смутное ощущение общности национальной судьбы и огромной ответственности за вверенные ему жизни.

Композиция романа такова, что все принципиально значимые для писательской концепции персонажи, находясь в определенных отношениях с Багратяном, проливают дополнительный свет на его образ, находящийся в эпицентре действия. И в этом смысле продуктивным по замыслу и его воплощению оказывается сопоставление образа Багратяна с близкими ему по духу персонажами, такими, как лекарь Алтуни, священник Тер-Айказун, учитель Авакян, любящая его женщина Искуи, сын Багратяна Стефан. Еще более интересно и плодотворно проследить противопоставление образа Габриэла мародеру и дезертиру Киликяну, космополиту Гонзаго, аптекарю Грикору и учителю Восканяну.

По логике романа, отвертив себя от родины или умертвив в себе это чувство, можно стать предателем, как Киликян, философствующим эгоцентриком, как Гонзаго, или доносчиком и подонком, как Восканян. Эти модели национальной судьбы пагубны и драматичны, но самоочевидна и разрушительность исповедуемых ими идей, их опасность для общества и национальных основ личности. Однако более распространен, заразителен и потому опасен, с точки зрения писателя и его героя, армянский синдром покорности судьбе, тяжелой голгофе армянского фатума. Стоит вспомнить здесь красноречивый диалог Багратяна с Тер-Айказуном: «И мы действительно совсем бессильны? Действительно, должны, не пикнув, совать голову в петлю? Бессильны, должны совать голову в петлю, - отвечает священник». В этом смысле симптоматичен и диалог Багратяна с лекарем Алтуни в первой же части романа, когда Габриэл еще мучительно раздумывает: «Что мы за народ?» Ответ следует самый неутешительный: «Быть армянином вещь невозможная!»

Но ведь альтернативы нет, - думает Габриэл, - нельзя же вечно жить «чужим среди чужих». И Багратян своим дальней-

шим поведением, всей организованной им беспримерной обороной Муса-Дага, как символа родины, стремится доказать, что быть армянином возможно, но лишь сломав стереотип смиренной покорности судьбе, за которую в романе так горько пришлось расплачиваться пастору Товмасыну и его пастве, а в жизни – всему народу. По существу сама историческая ситуация обороны, ставшая в романе стержнем многообразных сюжетных коллизий, в интересующем нас ракурсе прежде всего проясняет именно эту линию, ось национального характера, связанную с ломкой национального стереотипа или архетипа. Однако не до конца, и об этом речь впереди. Безумный, на первый взгляд, план обороны, созревший в уме Багратьяна, удастся осуществить как раз благодаря тому, что личность народа осваивает преподанный ей Багратьяном великий урок освобождения от заторможенности духа, от превратно понятой исторической памяти, и оказывается, что «безумный» вызов многострадальной судьбе может быть реализован, и шанс на выживание оборачивается завоеванием «кусочка» победы.

Но выполнив свой долг перед земляками и соотечественниками, как духовный вождь, как частица нации, не дав им без боя погрузиться в трясину смерти, Багрatian в финале романа бессилён перед роком национальной судьбы как индивидуальность. Об этом красноречиво свидетельствует последняя глава, когда благополучно отправив на французский корабль всех мусадагцев, Багрatian, казалось бы вопреки здравому смыслу, (с точки зрения житейской логики это так и есть) возвращается на политую кровью землю Муса-Дага, чтобы там умереть. Что это? Смертная тоска по погибшему сыну, по разбитому семейному очагу, бессмысленное самопожертвование или нежелание вновь стать гражданином мира? По нашему мнению, ни то, ни другое в отдельности, но и не простая сумма личных бед, ведь любимая женщина Искуи могла помочь ему преодолеть душевный кризис, а сам он уже не смог бы, даже если бы захотел, расстаться со своим армянством. Этот акт самопожертвования в конечном

итоге можно расценить прежде всего как неосознанную дань национальному стереотипу, с которым так мужественно на протяжении всего романного времени боролся сам герой. И в драматичном финале сказалась мудрость писателя, понимавшего как нелегко вытравляется из национального «нутра» все, что накапливалось в нем веками.

Размышляя о национальной идее противоборства злу, Верфель возлагает на своего героя великую миссию изменения, пусть ценой собственной гибели, национальной кармы. Отсюда и обилие ракурсов, высвечивающих характер Габриэла с самых разных сторон, множество самохарактеристик героя, частое обращение писателя к психоанализу для более досконального понимания предложенного образа с подобной, кардинально значимой сверхзадачей, исходящей из авторской концепции национального

Если дифференцировать взаимоотношения Багратяна с действующими лицами романа, такими, как Стефан, Жюльетта, Искуи, Тер-Айказун, аптекарь Грикор, Восканян, Киликян, Гонзаго и некоторые другие по доминирующему мотиву общения, выявляющему какие-то определенные черты характера Габриэла, станет очевидным, что это отношения, а точнее, противоборство долга и чувства, своего рода дань классицизму писателя-экспрессиониста. В какой-то степени исключение представляют собой лишь отношения с сыном, Стефаном. В романе, в особенности в его начальных главах сын Багратяна становится как бы зеркальным отражением его, Габриэла, юной жизни, жгуче болезненно и сладко напоминая ему о давно позабытых ощущениях детства в родительском доме, на армянской земле, в своем родовом поместье. Тяжелый, по признанию самого Габриэла, процесс «проверки своей собственной сущности» ускоряется, благодаря не только тревожно-опасной ситуации, но и воспоминаниям, пробуждению тех крепчайших уз связи отца с сыном, которые в Йонолуке Багратян начинает ощущать особому традиционному, не так, как это было в Париже.

Верфель, как художник-психолог, тонко подмечает, что невозможно на земле своих предков отцу и сыну армянской ветви вести себя так, как в далеком Париже. Нигде, как на Востоке, - справедливо рассуждает автор, - не чувствуется так сильно неразрывность цепи поколений от предков к потомкам. И чем напряженнее складывается ситуация на Муса-Даге, тем сдержаннее внешне, но тем глубже, роднее и ближе по духу чувствуют и понимают друг друга отец и сын. Не случайно Жюльетта инстинктом матери замечает это отдаление от себя Стефана и сближение его с отцом. И в предложенном контексте героическое (пусть по-мальчишески безрассудное и непосредственное) поведение и затем подвиг самопожертвования Стефана в романе по существу воспринимается и как подвиг самого Габриэла, случись противостояние на Муса-Даге в его далекой юности. Напомним размышление Габриэла: «Он, парижанин, муж Жюльетты, ученый, офицер, который знает, что такое современная война, и только на днях намеревался выполнить свой долг турецкого офицера, он одновременно и тот мальчик, что движимый ненавистью к исконным врагам своего народа, бросается на них с оружием в руках». Эти патриотические настроения воспринимаются и как посыл в будущее, в котором армянский юноша так же трепетно и самоотверженно будет жертвовать своей жизнью во имя сохранения жизни нации.

Наиболее духовно близки Габриэлу Тер-Айказун и Искуи. Каждый из них по-своему способствует лучшему, более многостороннему раскрытию духовного потенциала Багратяна, его мужества, бескорыстия, самоотверженности в любви. Образ священника и молодой армянской женщины значительны и сами по себе, как носители лучших черт армянского национально-го характера. Особенно это относится к Тер-Айказуну с его мудрой собранностью, природным талантом проповедника и рассудительностью духовного пастыря, поразительной способностью предвосхищать развитие событий, чувствовать любые модуляции и сдвиги в духовном настрое своей паствы. Следу-

ет подчеркнуть, что Верфелю удалось создать по существу образы идеальных героев, не прибегая к романтическим приемам героизации личности, чрезвычайно характерным в армянской литературе о геноциде. Это эталонные герои, своего рода сама душа обороны Муса-Дага, но и одновременно обыкновенные люди со своими страстями, переживаниями, горем. Лишая их романтического пьедестала, автор взамен придает им обаяние подлинной жизненной правды и красоты, что гораздо убедительнее в раскрытии национального характера, нежели романтические «котурны» с их тенденцией к унификации и преувеличению.

Если Тер-Айказун и Искуи оттеняют, обогащают, углубляют образ Габриэла, так сказать, по сходству, то аптекарь Грикор, Гонзаго и Киликян осуществляют эту функцию «от противного». Эти персонажи являются не просто своего рода антиподами Габриэла исповедываемой ими философией и поведенческой психологией, они как бы призваны продемонстрировать, каким мог бы стать, к какому духовному краху придти Габриэл, если бы его не изменили обстоятельства жизни и собственное самосознание, если бы он продолжал исповедывать философию «гражданина мира». Сосредоточивший «вселенную в себе» аптекарь, как мы помним, чем дальше, все больше замыкается в себя, в своем внутреннем мире, населенном придуманными кумирами, по-своему изолирующими его от окружающей жизни. Он превращается в равнодушного, а то и злобного созерцателя, которому нет дела до отечества и соотечественников с их бедами. Но ведь и Габриэл в бытность свою в Париже был лишь образованным ученым, которого мало интересовали события, происходящие вне его семейного очага и кабинета.

Такой гражданин мира еще мог стать подлинным патриотом своей нации. Однако следующий шаг в сторону деградации личности уже близок к необратимости, - это Марис Гонзаго. Его признание: «Я не принадлежу ни к какому лагерю, я не армянин, не француз, не грек, не американец, я, действительно, никто и

потому свободен», - по существу есть циничная декларация полной нравственной безответственности, к которой также мог придти Габриэл со своим кредо гражданина мира, не окажись он на земле отцов. В исповеди Гонзаго самому себе перед тем, как покинуть страдающий, но не покоренный Муса-Даг, казалось бы есть противоречие. С одной стороны, перед уходом он мысленно оглядывает самого себя, удостоверяясь, что ничего не забыто, но одного кусочка своего «я». С другой,- провозглашает: «Ты – ничто, в великом Ничто». Однако противоречие это кажущееся, Как бы ни рядился эгоцентризм Гонзаго и ему подобных в красивые одежды эффектных фраз, в них легко распознается душок, зародыш человеконенавистнической идеологии адептов фашизма, «коричневой чумы», уже ощутимо грозившей миру, для которой человек в самом деле ничто, а потому массовые убийства людей не есть преступление перед человечеством. И не случайно, именно Гонзаго посягает на самое священное для армянина – его семейный очаг.

Еще одно нравственное протвостояние Габриэла, также углубляющее его образ от протвного или по контрасту, - это нравственный поединок с Киликяном, который «превосходит» Гонзаго степенью падения, т. к. изменяет своей родине. Пример многих безымянных и знакомых нам героев Муса-Дага показывает, что страдания, муки возвышают человека, делают его готовым на новые подвиги самопожертвования. В Киликяне же страдания и горе (на его глазах, когда он был ребенком, убили его родителей) умертвили живую душу, разрушили нравственное начало, сделали его человекоником без родины, как Гонзаго.

Писатель достаточно изобретателен (впрочем такова жизненная логика изображаемых событий), рисуя ситуации, в которых Габриэл, по контрасту со своими антиподами раскрывает лучшие черты национального характера. Верфель уходит от банальных решений, назидательных сентенций, создавая убедительный образ истинного героя Муса-Дага, национальный характер народа, лишенный резонерства и статичности. Вместе с

тем главный герой романа, Багратян, будучи по Верфелю принципиально важной моделью армянского национального образа мира, разумеется, не может рассматриваться, как некая персонализация национального характера всего народа. На эту роль не может претендовать даже Тер-Айказун, своего рода типичный представитель армянства, с его выдержкой, мужеством, прирожденным чувством лидерства и, главное, пониманием, вернее, неким сверхчувственным восприятием достоинств, недостатков, умонастроений «своего племени». В этом смысле ни один из изображенных персонажей, ни вместе они в своем сложении не создают полноценно-обобщенного образа нации. И понимая это, и стремясь к оптимальному ответу на извечный вопрос «Кто такие армяне?» или «Кто мы такие?», а также быть может предостерегая от скоропалительных выводов исследователей национального архетипа в искусстве, Верфель создает в своем романе коллективный образ народа. И, повторимся, этот образ не есть результат элементарного сложения отдельных национальных характеров, а искусное воплощение духа народа, его нравственного феномена, который на глазах читателя складывается из образных характеристик, ситуаций, обращения к библейским мотивам, историческим документам и лицам, из философских размышлений самого автора, многозначной символики романа, в которой не последнее место занимают природные реалии.

Но есть в романе и особые художественные озарения, когда Верфелю удается воспроизвести как бы монолитное «тело» народа, живущего единими интересами, радостями и горестями. И тогда читатель словно бы зримо видит, слышит, чувствует могучий, напряженный пульс человеческого сообщества, его дыхание, стоны, движение во времени скульптурно изображенной человеческой массы. Вначале этот коллективный образ исторгает лишь стоны: «Но тут по толпе пробежал электрический ток, она отозвалась вздохом, стонами, плачем. Только преследуемые, угнетенные народы – такие хорошие проводники стра-

дания. Боль одного разделяют все. Здесь, у церкви Йогонолука, триста детей одного народа были охвачены единым, общим горем, причины которого они еще не успели узнать».

Однако, чем больше люди, подвергшиеся смертельной опасности, начинают проникаться необходимостью сопротивления, защиты своих жизней и жизни своих детей, тем более крепнет ощущение монолитности народной массы, живущей, могущей жить едиными интересами. Собственно, подвиг мусалерцев, их сопротивление убийцам, увенчавшееся победой, - и есть по существу закономерный результат единения, нерукотворный памятник народному монолиту, превозмогшему страданье, преодолевшему судьбу.

Особенно впечатляет в романе, придавая повествованию эпичность и достоверность, мастерски воссозданное ощущение истории, и не просто летописания армянских погромов, гонений и противостояния, а библейской (по уровню проникновения в суть истории человечества) истории древнего народа. И здесь трудно переоценить библейские мотивы, прочитывающиеся в общей философской концепции романа. Благодаря этому расширительному, сверхзначному контексту, гуманистическая направленность и масштабность художественных идей романа приобретают особую силу. Для достижения «библейского» эффекта Верфель использует и прямые обращения к тексту Священного писания, и художественные параллели, и разнообразные стиливые приемы, придающие повествованию эпическое дыхание. Вот как, например, описывается «исход» армян на предназначенную им Голгофу: «На другой день в назначенный час первый скорбный транспорт двинулся в путь, положив начало одной из самых страшных трагедий, какие в исторические времена выпадали на долю народов Земли». Как видим, это не просто исторически конкретное описание, - это страница эпоса, эпопеи, увековечившей страдания библейского народа.

По существу, горстка армян на Муса-Даге является в видении писателя как бы во многом уменьшенной моделью чело-

вечества, «крохотным человечеством» на Моисеевой горе, брошенным в пустыню «на милость» немилосердной судьбы, но мужественно сражающимся за свое право на будущее. Введение этого сопоставительного ряда одновременно и углубляет понимание трагедии одного народа, и вселяет надежду на человеческую солидарность, на торжество гуманности, на то, что на смену безысходности придет спасение, ибо истребление «лика божьего» в народе есть преступление против Бога, «грех, который никогда не прощается».

Верфель намеренно прибегает к гиперболе, постоянно называя несколько тысяч человек, укrywшихся на Горе, целым народом, совершившим, как и соотечественники писателя, свой исторический «исход». В романе много косвенных, но есть и прямые ссылки на судьбу его народа, трагедия которого, как мы отмечали, помогла писателю во всей полноте ощутить сходную трагедию армян. Отсюда и мысленный спор с самим собой-оптимистом, и представление лишь о чуде, которое может избавить преследуемый народ от «кармы»: «Помочь может лишь Богом же посланное чудо, подобное тому, которое совершилось при сорокалетнем исходе сынов израилевых. Но ведь небо не было щедро на манну и перепелов даже к народу-избраннику».

Итак, роман Верфеля – это и библейский сказ, и художественная эпопея, и исторический обличительный документ. В канву романа так искусно, что они не выпадают из его общей образной системы, вплетены исторически достоверные события, факты и лица, непосредственно участвовавшие в разворачивающейся трагедии. Их присутствие в книге так точно соразмерено с вымыслом, а сами факты столь впечатляющи, что поистине строго документальное изложение степень эмоционального воздействия на читателя не уступает чисто художественному. Напротив, документальные картины подкрепляют и подтверждают достоверность тех ужасов, актов жестокости варварства, которые подчас не вмещаются в нормальное восприятие цивилизованного, не искушенного в истории человека, кажутся

гиперболизированными и примышленными. Быть может развернутые в романе диалоги между Энвером пашой и большим другом армян, ученым и миссионером Лепсиусом, между Лепсиусом и должностными лицами военного ведомства младотурецкого правительства, а также дипломатами германского посольства и другими политическими деятелями не происходили с неукоснительной точностью их воспроизведения Верфелем, но не оставляет сомнений факт, что писатель пользовался «закрытой» информацией, которую скрупулезно изучал в архивах. «Чтобы написать эту книгу, - признается писатель, - я прочел в библиотеке мхитаристов Вены сотни томов и восемь месяцев работал днем и ночью». Самый короткий и красноречивый документ, приведенный в романе, гласит: «Цель депортации – уничтожение!»

Документальный характер носит и расстановка политических сил в Турции и вне ее, - как она дана в романе, - взаимоотношения Турции и Германии, политические интриги внутри партии младотурок, разные подходы к армянскому вопросу среди различных турецких партий и мусульманских организаций. Все это необходимо, когда речь идет о романе-обвинении, о романе-предостережении. Но как бы ни убеждали и впечатляли подлинные документы, несущие на себе печать того страшного времени, еще более «стучит в грудь», как «пепел Клааса», правда, доведенная до читателя языком искусства, которым мастерски владеет Верфель-художник. И здесь исключительно красноречив не только ситуативный ряд, но и язык символов, вскрывающий глубинный пласт повествования, ориентированного на жизнь и трагедию народа. Этот язык направлен на откровения писателя, связанные с национальным характером и избирательной судьбой армян, которая рассматривается Верфелем, как фатальное предначертание Провидения и одновременно как противоборство фатуму. Так, в романе читаем: «Турция была от века судьбой армянской нации». И далее: «Можно ли обратить в бегство судьбу?» - спрашивает автор и нередко отвечает на этот

вопрос отрицательно, хотя основной пафос его книги как раз и направлен на возможность преодоления трагически-фатального предопределения.

Верфель прямо, но не менее противоречиво отвечает и на вопрос, в чем секрет выживаемости такой нации, как армянская. «В своем сердце этот человек, - пишет он об аптекаре Григоре (но это размышление и обо всей нации), - казалось вместил все то страстное влечение к духовности, которым одержима армянская нация, - и добавляет, - это тайна всех древних народов, выживших наперекор времени». Однако вся философия романа, пафос его художественной идеи ведут к тому, что для народа пассивного сопротивления в самом своем духе недостаточно. Поэтому так принципиально значима борьба взглядов Григора и Габриэла. Неуместность пассивного ухода от действительности и покорности судьбе первого («все, что свершается, то суждено») становится особенно убедительной в сравнении с действенной программой борьбы Габриэла: «Проклятие! - Габриел невежливо топнул ногой. Сейчас европеец в нем ненавидел всех этих лунатиков и краснобаев, которые без борьбы погружались в трясины смерти».

Идея активного торжества национального духа воплощена в романе в образе-символе Муса-Дага, который является здесь кусочком родины, знаком непобедимой стойкости армянства. Этот образ проходит через все действие романа. Гора, как человек, как его старый дед, вызывает у Габриэла щемящие воспоминания детства, родной земли. В другом случае идет рассуждение о том, что именно на этой христианской горе должны благоухать райские сады Эдема - настолько благодатна здесь земля: «Затканые цветами луга на плодородных склонах Муса-Дага, тучные пастбища на его складчатом хребте, виноградники, абрикосовые и апельсиновые сады, что лепятся у его подошвы, дубы и платаны в ущельях, наполненных темным говором вод, кусты рододендрона или цветущий мирт и азалия, вспыхивающие нежданной радостью в потаенных уголках, тишина, храни-

мая ангелами, навевающая сон пастухам и стаду: все здесь отличалось от остальной Малой Азии, стонущей от суши и бесплодия – этой кары за первородный грех».

Габриэл чувствует притягательную силу горы, помогающей ему в трудную минуту, как живой человек. Вспомним: «Эта вечная в своих превращениях сущность горы как будто придавала ему сил и мужества в том смятении чувств и мучительных раздумий, которое с момента появления пастора Арама Товмасына лишила его сна. Но лишь только он покидал сень Муса-Дага, как тотчас терял мужество обо всем этом думать». И еще: «Габриэл указал рукой на Муса-Даг, который высился за домом и макушки которого выглядывали из-за крыши, будто сам Муса-Даг принимал участие в великом сходе». Так происходит и далее, когда народ на Муса-Даге начинает сражаться, отстаивая свое право на существование, когда армяне переходят в наступление. «Казалось, - пишет Верфель, - сама армянская гора поднялась на жестокий бой, о котором на сирийском побережье будут помнить и грядущие поколения... Целых десять минут чудилось, что гора движется на Суэдию и дальше, к устью Оронта».

Эти образы-символы создают в романе особое эпическое состояние, усиливают роль библейских ассоциаций, еще более проясняют авторскую установку на коллективный образ борющегося народа, который должен выстрадать свое право на бессмертие. Нравственную силу и физическую мощь этот народ, по Верфелю, черпает, как Антей, в чувстве своей земли, своего дома, который находится здесь, на этом муса-дагском клочке суши, на обетованной земле предков. Поэтому так симптоматичен в начале романа призыв Тер-Айказуна к своим соотечественникам защитить свой дом. Он понимал, что необходимо «пробудить в людях сознание – здесь наш дом». И в первую очередь это понимал сам Верфель, глубоко проникший в национальную психологию народа, которому посвятил свой роман. Дом, очаг для армянина, по Верфелю – это самое священное, ради этого он

готов на самопожертвование и подвиг. И услышав этот призыв, «лицо изгнания, утратившее надежду», «смертельная суровость и горечь широко открытых глаз» сменились надеждой и готовностью, как Габриэл, биться за свой Дом «до последней капли крови». Так коллективный образ народа в романе-эпосе Верфеля помогает и самому писателю преодолеть скепсис и веру в фатальность и, напротив, обрести веру в себя, в грядущую жизнь народа, героя его книги.

Франц Верфель искренен и последователен как художник, не скрывающий того, (и даже иногда открыто демонстрирующий свою принадлежность другому, не менее страдающему народу), что как бы ни были близки ему люди и события, изображенные как бы «изнутри» национальной жизни, автор находится вне самого национального «объекта». Это, однако, не мешает ему быть в высшей степени заинтересованным свидетелем, имеющим преимущественное право на сопереживание и объективное освещение трагедии. С одной стороны, он стремится быть абсолютно органичным и «своим» даже в воссоздании восточного колорита. Так, читаем: «Это был плач без всхлипывания, бескрайний и безотрадный, как степь на востоке, откуда она пришла» или: «В неверном лунном свете изгиб дороги зловеще поблескивал, словно клинок сабли». Конечно же, перед нами здесь не формальное подлаживание под восточный стиль, а желание создать единое силовое поле повествования, иллюзию не просто близкого, а своего материала. С другой стороны, в художественном тексте подчас обнаруживается сочувствующий, переживающий, но «сторонний взгляд» на окружающую национальную действительность. Приведем два примера: «Кругом одна необъятная смерть, а внутри кольца этот несчастный маленький народ», или «Искуи вскинула на Жюльетту глаза: то были глаза ее народа, из которых все еще смотрела пугающая даль, а не радость возвращения».

Разумеется, дело не в отдельных примерах «своего» и «чужого», лишний раз подтверждающих необходимость изуче-

ния данной проблемы. Философская и художественная специфика пережитой и преподнесенной читателю национальной трагедии и воссозданного национального характера свидетельствуют о том, что писатель не только принимал близко к сердцу судьбу армянского народа, но и подарил человечеству необычайно схожий с «оригиналом» армянский образ мира. Этот блестящий художественный итог дает право на высокое присутствие в армянской духовной жизни романа Верфеля, сыгравшего свою важную роль в создании художественной летописи того трагического времени.

Кто знает, быть может и Верфель смог бы повторить слова признания Лепсиуса: «Нет, мне есть дело до армян, они мне дороги, и если по всей строгости допросить сердце, оно ответит, что армянский народ, сколь это ни грешно и ни противоестественно, - дороже мне, пожалуй, чем мой собственный».

Лепсиус доказал справедливость этих слов всей своей подвижнической деятельностью в защиту армян. Франц Верфель – своим романом, вошедшим в золотой фонд армянской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹К.Палчеан. Армяне Муса-Лера в романе Ф.Верфеля. Бухарест. 1940, с.12 (на арм. яз.)

²В.Г.Белинский. Полн. собр. соч. М., Т.8, с.279.

ЭТА СТРАШНЯ СКАЗКА-БЫЛЬ

Не прочитав романа Эдгара Хильзенрата¹, можно усомниться, прав ли был немецкий писатель, назвав свою книгу о геноциде армян сказкой. Ведь сказка в читательском сознании предполагает счастливое разрешение событий, нечто волшебнопредкрасное в финале, а не ответ фашистских газовых камер, по мысли автора, символически объединяющих бесконечные страдания армян и евреев в общем трагизме исторических событий этих народов, как это происходит в книге. Но познакомившись с романом, можно понять такой выбор поджанра, ибо сказка-быль повествует о до неправдоподобия тяжких мучениях ни в чем не повинных людей. С точки зрения цивилизованного человека начала нового тысячелетия все происходившее с армянами на заре 20-го столетия было поистине сказочно чудовищным. События преддверия армянской трагедии и самого геноцида 1915 года, отбросив свою зловещую тень на весь 20-ый век, до сих пор не укладываются в логику нормального человеческого сознания и, следовательно, в художественную логику литературы. Страдания человеческой плоти и духа и поныне вызывают к памяти живых, и роман-сказка Хильзенрата – очередная достойная дань этой памяти.

Следуя правде жизни, автор сказал все или почти все о кровавой драме некогда разыгравшейся на глазах у всего человечества, о преступном замысле уничтожения целого народа. Думается, он сознательно не останавливает внимания на имевших место восстаниях в Сасуне, обороне Муша, героическом сопротивлении муса-дагцев, чтобы ничто не заслоняло эпической картины убиения христианского народа, неугодного «блистательной Порте». Поистине даже спустя столетие у читателя Хильзенрата, знакомого с этими страшными страницами истории, возникает желание, говоря словами Ахматовой, «замкнуть слух», чтобы крики и стенания несчастных соотечественников перестали звучать так живо и страшно (благодаря таланту ху-

дожника) в смятенном сознании тех, кто помнит. Немецкий писатель действительно достиг своей цели, напоминая тем, кто забыл, пробуждая дремлющую совесть Европы, но не для того, чтобы переписать заново историю, а чтобы знали, что нельзя допустить повторения кошмара геноцида и холокоста в будущем.

Хильзенрат, как и Верфель, обратился к теме армянского геноцида, как чрезвычайно близкой трагической истории своего, еврейского народа. Однако у Верфеля, как мы успели убедиться в вышеизложенной статье о его замечательной книге, еврейская судьба просматривается в глубинном слое его героического эпоса, придавая ему еще большую масштабность и диапазон нравственного воздействия. Хильзенрат поступает иначе. Автор двух книг о холокосте, он чувствует себя очень свободно в «чужом» материале и, не отвлекаясь на параллели, лишь в финале напрямую сближает эти две народные судьбы, рассказав о гибели своего героя Вардана Хатисяна вместе с польскими евреями в газовых камерах нацистских концлагерей, где вместе с ними оказались и турок. Так многозначительно символичен конец «сказки»: палач становится жертвой.

Писатель избирает местом действия своего романа глухую горную деревушку, а действующими лицами – простых крестьян, быт и обычаи которых изучил досконально, чтобы на примере самых непримечательных к политике людей из глубины Анатолии наиболее впечатляюще раскрыть всю лживость мифа о якобы армянской угрозе, о необходимости наказания их за «неблагодарность и измену государственным интересам Турции».

В романе-сказке есть и не менее значительный образ героя – это народ, выразительно представленный многоголосием самых разных людей, которые изживают свою судьбу в пространстве и времени романа. В деревне Йеди-Су жизнь идет по привычной колее. Крестьяне делают свою работу на земле, рождаются, умирают, гуляют на свадьбах, словно бы привыкнув к тому, что при случае или без оно соседки турки и курды могут их

унизить и сотворить любые бесчинства, если они во время не склонят головы перед неизбежной несправедливостью и гонением. Отклонение от нормы по существу становится нормой со всеми вытекающими драматичными последствиями. «Хочешь ты того или не хочешь, - пишет автор, характеризуя атмосферу описываемой им жизни, - ты постоянно вдыхаешь... страх». И чего стоит, например, горькое умозаключение сказочника-автора, повествующего об истории унижения прадеда Вардана: «Они (жители деревни) никогда не защищаются... Турки и курды уверены, что армяне рождаются только затем, чтобы подставлять свои спины под плети». Вместе с тем армяне непоколебимы в своей вере. Как некогда они написали персидскому царю, который сулил им щедрые дары за отступничество от христианства: «Никто не может отнять у нас нашу веру. Бери все, что пожелаешь... Все наши земные блага мы отдаем тебе... Но наш господин на небесах – Иисус Христос».

Погружаясь в густой, традиционно колоритный быт армянских крестьян, подробно повествуя о праздниках, гаданьях и других народных поверьях, Хильзенрат вплотную подходит к художественному воплощению национального феномена. Чего стоят, например, чрезвычайно поэтичные описания обряда, когда девушки с кувшинами и кормом для птиц гадают о своем суженом, а «святая вода» в их кувшинах «считает звезды» или когда, по преданию, армянские мальчики рождаются под виноградной лозой, а девочки – под смоковницей и их укладывают в колыбель с изображением голубя или масличной ветки, этими библейскими символами мирной жизни. «Это была голубка Ноя, - читаем в романе, - что поднялась с Ноева Ковчега на гору Арарат, села на землю, которая потом была названа Айастан – страна у подножия горы – и принесла в клюве оливковую ветвь в знак того, что потоп кончился». Если добавить к этому известные библейские сюжеты, связанные с судьбой Григора Лусаворича, с исцелением Трдата, с крестным путем Иисуса, можно утверждать, что они органично вплетаются в общую канву сказа

о Голгофе армянского народа. И все это углубляет символику страдного пути армян к защите своей религии и избыванию своей судьбы в мире.

Известно, что художественное воссоздание национального – задача подчас трудно преодолимой сложности, ибо ее поверхностное решение через тему и внешние аксессуары быта не дают глубокого представления о национальном характере и менталитете нации в целом. Еще Пушкин определял национальное, как «образ мыслей и чувствований», Белинский, как «манеру понимать вещи», а Гоголь справедливо видел национальное в духе народной жизни, а не в описании сарафана. И Верфель, и Хильзенрат выбрали верный, но трудный путь постижения главных особенностей армянского национального характера, и оба пришли к пониманию приверженности армянина к своему очагу, его стремления во что бы то стало продолжить свой род, как суперидею его армянства, его национальной константе. Герой Верфеля проходит свою голгофу и, напомним, утрачивает желание жить дальше, узнав, что сын его погиб, что род его не будет продолжен. И это непреложно, хотя и выходит за пределы художественной да и обычной логики произведения, вспомним высокую цивилизованность героя: голос крови, генов оказывается сильнее. У Хильзенрата Вардан Хатисян, пройдя через страшные муки тюрьмы, пыток и унижений, продолжает цепляться за жизнь всеми оставшимися силами, чтобы успеть зачать сына и потом помочь ему родиться и выжить. Поэтому и в романе, как в сказке, и он, и жена его будто восстают из пепла, как птица феникс, чтобы появился на свет их сын Товма, который позже будет символически наречен именем прародителя армян Гайком.

Символика пронизывает весь роман так же, как и ироническая интонация, которая то нарастает, то уходит в подтекст, уступая место пылкой и гневной публицистичности, когда речь идет об изгнании и убийствах армян, всего народа на глазах у равнодушной Европы. Этот стиливой сплав помогает воссоздать

правдивую картину надругательства над человечностью и здравым смыслом. Примечательно, что стиливая манера, в которой ироническое начало соотносится с гневной инвективой и лиризмом очень характерна и для армянских писателей, в особенности начала 20-го века. И потому читая роман этого немецкого писателя (речь идет о переводе, который, надеемся, передает эту художественную особенность оригинала²), невольно вспоминаешь прозу Бакунца и Чаренца, его «Страну Наири». Чего стоит, например, ледящая душу картина, изображающая виселицу под «Вратами Блаженства», карикатурно вылепленные образы тупых и жадных на подачки всех этих сапти, вали, мюдилов и прочих чиновников, нарисованных или в шаржированной, фарсовой манере, или с помощью резких переходов, скольжения сказовой интонации от пафосно высокой к уничижительной. В стиливом многоголосии присутствует и чисто сказочная интонация с ее специфической образностью и элементами волшебной, фантастической стихии.

Сказочник Меддах свободно перемещается в пространстве и времени повествования, порой внешне бесстрастно и отстраненно, но заинтересованно и скорбно рассказывая о происходящем, в отличие от традиционного сказочника не имея возможности изменить ход истории, потому что это сказка-быль. Сказочное начало как бы закодировано в традиционных зачинах, в частых повторах, в переключении внимания читателя по воле рассказчика на разные диапазоны происходящего, в самом ритме романа. Оно заметно и в описаниях природы, когда ветры завывают как злые джины, а солнце «ночью курды прячут в большой палатке, вытканной из шерсти черных коз, и отпускают его в небо тогда, когда проснется беркут, крикнет, и эхо его первого крика отзовется в долинах и пастбищах страны Айастан». Но иногда действительность становится фантастичнее сказки. Вспомним красные от крови воды Евфрата - это не гипербола, не метафора, это жесткая беспощадная быль.

Если говорить о постоянно действующих в романе-сказке символах, главный – это образ ягненка, овцы с перерезанным горлом, т.е. народа-агнца, отданного на заклание или, вернее, отдавшего себя безропотно на растерзание, потому что этот мотив беспомощности, политической слепоты и беспочвенной доверчивости доминирует в романе, как живой укор не только попустительствующему неармянскому миру, но и самим армянам, умным, одаренным, духовно богатым людям, безропотно принявшим свою злую судьбу, подставившим шею под топор палача. Неоднократно, как символическая оппозиция агнцу появляется в романе и образ петуха по кличке Абдул Гамид, которого давно надо было подставить под топор возмездия. И еще один чрезвычайно значимый символический образ-деталь романа – это выразительные, печальные, светоносные глаза армян и прежде всего глаза жены Вардана Хатисяна – Анаит, которая чудом уцелела в подожженном турками доме, а затем и в подожженной ими же церкви.

В статье, посвященной обороне Муса-Дага, мы обращали внимание на то, какое ключевое значение имели для созревания замысла романа Верффеля и для дальнейшего его воплощения символика армянских глаз. Эта образная деталь с новым наполнением, в еще более конкретизированном значении и звучании появляется и на страницах романа Хильзенрата, чтобы не уйти из него: на лице Анаит были только глаза, лицо было сожжено, и эти «глаза сияли так ярко, словно видели Христа». Этот потрясающей силы образ перерастает в очень важную мысль писателя о том, что армяне не отступили от своей веры и явились фактически мучениками за веру, как бы приняв на себя Христовы муки. «Я вижу сейчас крест, мой ягненок, - говорит сказочник. - А на кресте не Иисус Христос, а глаз армянина. И турок распинает на кресте этот глаз». Муки Христа распространяются и на весь народ, и одновременно персонифицируются в образе Вардана Хатисяна, которого, вспомним, дурачок-водонос принял за Христа, потому что он знал, что Анаит спас Вардан и

услышал слова священника – «спаситель наш Иисус Христос сохранил девочку».

Разумеется, все это не значит, что Хильзенрат акцентировал религиозный характер вражды к армянам, обратившей конфликт турок с армянами в кровавую бойню. Подтверждение к тому, правда, немногие, но выразительные и реальные факты помощи гуманных турок армянам, которых они прятали под страхом казни за «пособничество неверным». И все-таки в романе ироническое наполнение стиля разрушительно по отношению к религии, вернее, к ее искаженному пониманию, дающему право на насилие и безнаказанное глумление над человеческой личностью.

Надо признать, что среди многочисленных страниц литературы, посвященной геноциду армян, «Предсмертная сказка» содержит наиболее жесткие и даже натуралистические. И очевидно, что натурализм их нарочитый и сознательный, ибо уходить от страшной действительности в стилевую нейтральность, замалчивать свирепую реальность писатель, видимо, справедливо считал для себя недостойным и просто невозможным (вызывает лишь некоторое возражение подчас муссирование натуралистических ситуаций и деталей). В результате он добился потрясающей силы эффекта, показав во всей полноте трагедию потери человеческого в человеке, когда он становится заложником ложной идеи или невежественным исполнителем палаческой роли насильника.

Эдгар Хильзенрат не вдается в тонкости психологического анализа, он не погружает читателя во внутренний мир своих героев, не прослеживает путь превращения человека в зверя; его живописные мазки на художественном полотне отличаются резкостью тонов и отсутствием полутеней, но ироническая стихия романа и его лирический подтекст, привносимый сказовой интонацией, но сама живая ткань повествования столь кричаще жизненны и художественно убедительны, что невольно проникаешься не просто сопереживанием, а гневом и бессильной яр-

стью, и в душе начинает звучать, нарастая, реквием по тысячам и тысячам безвинно погибших соотечественников. Это значит, что писатель добился своей цели, своими особыми художественными средствами сумел проникнуть в нравственные тайники человеческого сознания, вызвать душевное потрясение. А именно такова задача подлинного искусства.

Эмоциональное потрясение в романе поддерживается и абсурдно-бредовой идеей о «мировом армянском заговоре». В нем по придумке одного из резвых турецких чиновников, мечтавшего выслужиться перед высшим начальством, Вардан Хатисян должен был играть роль якобы подлинного убийцы австрийского эрцгерцога в Сараево. Таким образом, в романе формируется гротескная ситуация, нарочито оглупляющая все прежние инсинуации турок относительно мнимой вины армян в трагическом разрешении их судьбы в Турции, а на самом деле на территории их исторической родины, что неоднократно не устает напоминать немецкий писатель. Придуманная версия мирового заговора и личного участия армян в развязывании мировой войны своей фарсовостью убедительнее всего развенчивает зловещие мифы младотурок. Впрочем дальнейший ход событий, четко переданный голосом сказочника, не оставляет сомнений в чудовищности замысла истребления армян даже для самых скептически настроенных читателей.

Хильзенрат так умело строит повествование, что избранная с самого начала диалогичная форма беседы сказочника с «последней мыслью» сына Вардана Хатисяна часто переходит в многоголосье, и начинает казаться, что это весь многострадальный, обреченный на гибель народ армянский вступает в беседу со сказочником, в спор со своей судьбой, в диалог с историей, пытается понять, что же с ним происходит. И кажется, что понять это невозможно, настолько все эти казни, расстрелы невинных, насильствие женщин, убиение младенцев выходит за мыслимые пределы человеческого варварства. И кажется, что бредущие в никуда люди, реки крови, трупы, поедаемые стер-

вятниками, - все это в самом деле страшная сказка, порожденная чьим-то извращенным, безумным воображением. И главное, что у этой сказки не может быть оптимистического завершения. Однако кажущаяся безнадежность сюжетной линии в романе приобретает новый поворот. Несмотря на невыносимые испытания, сын Вардана Хатисяна Товма все-таки родился, его матери Анаит, женщине с сожженным лицом и прекрасными армянскими глазами, источавшими христовый свет, удалось спастись из подожженной церкви и родить сына. И сын этот наречен не Товмой, а Гайком, как и прародитель армян. Следовательно, жизнь армян на земле будет продолжена. Так национальный армянский характер, художественно воссозданный немецким писателем, находит в романе-сказке свое достойное жизнеутверждающее воплощение. Роман-предупреждение Верфеля «Сорок дней Муса-Дага», написанный в канун прихода к власти фашистов, не был услышан, и фашизм унес миллионы человеческих жизней. Будет ли услышан гневный и скорбный голос Эдгара Хильзенрата? А ведь это необходимо прежде всего потому, что «он был написан скорее всего и не для армян», - как справедливо сказал в предисловии к роману-сказке Александр Бовин. И это произошло в самый канун нового тысячелетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Эдгар Хильзенрат. Предсмертная сказка. М., 2000.

²Автор перевода с немецкого А. Асланян.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПУШКИНСКОГО РЕАЛИЗМА

Приникая к «чистым берегам пушкинского моря», Егише Чаренц точно и образно указал на кристальную незамутненность и необозримую глубину поэзии русского гения слова. Но мне ассоциативно видится и намек на символику, связанную с известным персонажем «Сказки о рыбаке и рыбке»: как бы дерзая объять необъятное, не оказаться у «разбитого корыта» на берегу пушкинского моря, возомнив, что можешь полностью постичь, до доньшка исчерпать магию пушкинских строк.

Думается, что эта печальная перспектива не угрожает исследователям Пушкина, ведь уже более полутора века существует пушкиноведение, а полная расшифровка его поэтического феномена все еще впереди, как и всегда впереди нас сам Александр Сергеевич, гениально угадавший многое из грядущих событий и нравственно-художественных открытий последующих эпох и нашего времени.

Писать и говорить о реализме Пушкина давно стало общим местом, а находить новое почти невозможно, однако, по-прежнему актуальна потребность продолжать поиск ключей к безукоризненной гармоничности его творчества, верности истине и идеалу, точности и проникновенной глубине психологических портретов его героев, смелости постановки самых жгучих проблем. И может быть сейчас, как никогда. Ведь не секрет, что наша литература переживает не лучшие времена, но беспомощность или растерянность многих современных писателей, готовых отвергнуть духовный опыт предшественников, вовсе не означает исчерпанности возможностей реализма, а лишь сложности поиска новых форм, соответствующих новым идеям на прочном фундаменте тех новаций в искусстве классиков, которые прежде всего или в большой степени восходят к имени и великим деяниям Пушкина.

Какие бы проблемы ни поднимались в творениях писателя, а они всегда были остры и современны, в их эпицентре личность, самовыявляющаяся во всей полноте своих достоинств и пороков, в противостоянии несправедливым или враждебным обстоятельствам жизни. Поэтому обращаясь к особенностям образных характеристик Пушкина, к аналитическому рассмотрению их общественных и социальных связей, мы тем самым обнаружим некоторые особенности принципов реализма Пушкина-прозаика, которые сохраняют свою актуальность и ныне, и вместе с тем сузим бесконечно объемную тему до избирательно локальной конкретики. Разумеется, важнейший принцип – соотнесение анализа и оценки идей и поступков героев с духовным опытом и идеалами народной жизни, ибо именно таков, по Пушкину, главный критерий человеческой полноценности.

Пушкина-прозаика чрезвычайно привлекал образ человека, оказавшегося в оппозиции к обществу, будучи типичным порождением этого общества. Мне хотелось бы выделить три титанических лица героев, из которых два – исторические фигуры. Это самозванец из трагедии «Борис Годунов» и Пугачев из «Капитанской дочки». Третий – Германн из повести «Пиковая дама». Последний настолько типично персонифицирует антигуманную, хищническую сущность буржуазного века, начавшего свое наступление в России, что только условность мешает причислить его к лицам историческим. Объединяет этих героев мощный темперамент, стремление во что бы то ни стало добиться намеченной цели, сопротивление обстоятельствам, то «упоение в бою» «на краю мрачной бездны», о котором в своих стихах писал сам Пушкин и вспоминала Цветаева.

Однако, как мы знаем, различны цели и обстоятельства, в которые они поставлены исторической судьбой и волей писателя. Поэтому интересно, на наш взгляд, проследить за особенностями и движением этих образов в художественном пространстве «их обитания», чтобы лишний раз убедиться в продуктивности его метода воссоздания персон эпохи во всей рельефности и

истинности социально-нравственных и психологических характеристик, их «образа мыслей и чувствований». Исключительно интересен образ Гришки Отрепьева, принявшего в жизни и в трагедии обличье царевича Дмитрия или Дмитрия Самозванца. Если позже, в «Капитанской дочке» идея самозванства не акцентируется, вернее, не является ведущей (хотя в виде аллюзий самозванство самого Бориса перекликается с потаенным самозванством Екатерины II, составляя значимый политический подтекст трагедии), в пьесе она становится движущей пружиной фабулы и ядром образа. Отсюда замечательные возможности пластичного, многогранного изображения Отрепьева. Якобы следуя Карамзину, Пушкин дает собственное прочтение личности Самозванца.

Противопоставление Лжедмитрия Годунову уже создает определенные предпосылки для восприятия его без заданности клейма злодея и узурпатора. Временно признанный народом царь Борис «мнением» того же народа, устами юродивого Николки назван «царем Иродом» за то, что трон его обгажен кровью невинного младенца и за чинимые беззакония. Как персонаж, он монологично статичен и художественно реализован в меньшем количестве сцен, нежели Лжедмитрий. Однако и Самозванец не является главным действующим лицом трагедии, ее герой - арод. Но какое бы место он не занимал в трагедии, трансформации его образа поистине поражают многоликостью, открывая перед читателем безграничные возможности Пушкина-реалиста на пути создания полнокровного, национально значимого лица истории.

Вначале перед нами благочинный монах, в стенах монастыря беседующий с летописцем Пименом, позже ловкий авантюрист, не чурающийся черной работы и умеющий привлечь на свою сторону недругов России, далее полководец, «щадящий русскую кровь», а в знаменитой сцене у фонтана – пылкий любовник, готовый ради любви к Марине Мнишек отказаться от трона и почти одновременно гордый царевич, уверовавший в

справедливость и величие своей миссии. Эта сцена поистине великолепна по верности тона, по диапазону преображения. Только что в порыве искренности Отрепьев открывал любимой женщине тайну своего самозванства, а суть позже – непонятый и отвергнутый, уязвленный в лучших своих чувствах и гордости, он же произнес свой монолог о зове царской крови и величии своего призвания и долга перед страной. Вспомним: «Тень Грозного меня усыновила, царевичем из гроба нарекла, вокруг меня народы возмутила и в жертву мне Бориса обрекла». Такое преображение воспринимается органично и в контексте происходящего, и в нравственно-психологическом диапазоне образа. Не случайно на протяжении всей сцены автор ни разу не называет его ни Гришкой, ни Самозванцем.

Пушкин еще более углубляет образ как историческое лицо, давая ему характеристику со стороны народа: «Хоть вор, а молодец!», а также самохарактеристику с точки зрения польских интервентов: «Дмитрий я иль нет, что им за дело? Но я предлог раздоров и войны!». И еще со стороны бояр о народе: «Попробуй Самозванец им посулить старинный Юрьев день, так и пойдет потеха!» Гипотетически быть может Самозванец мог бы стать лучшим царем, чем Борис-царевич, - («милый авантюрист», - как назвал его Пушкин). Однако безмолвие народа в финале трагедии и то обстоятельство, что Самозванец убран из числа действующих лиц ранее завершения пьесы симптоматично и исторически оправдано: суд истории непреложен.

Принципиально более близок Пушкину образ Пугачева в «Капитанской дочке». В повести, как мы помним, он дважды вспоминает Гришку Отрепьева, но в отличие от Дмитрия Самозванца, Пугачев – подлинно народный герой, характер которого раскрывается стремительно, в свойственной Пушкину манере, вырастая от бродяги-вожатого до вождя огромного восстания и заслоняя своей могучей фигурой всех остальных персонажей повести. Пушкин-реалист поставил перед собой трудную задачу, представляя нам народного вождя глазами дворянина-

ортодокса. «Улица моя узка», - говорит Пугачев, у Гринева же узок жизненный и духовный кругозор, который мешает ему увидеть подлинные черты так называемого злодея и изверга. Это противопоставление Гриневу особенно психологически точно, если вспомнить рассказанную им сказку про орла и ворона. В ответ Пугачев с недоумением выслушивает сентенцию о том, что «жить убийством и разбоем значит клевать мертвечину». С одной стороны, - дикое вдохновение свободолюбца, готового прожить короткую жизнь, но гордо и свободно, с другой – неприятие и непонимание, полная душевная глухота. Такое контрастное протвположение еще более подчеркивает, что ключ к пониманию образа Пугачева – его отношение к свободе, к жизненному смыслу, значимому и притягательному и для самого Пушкина. Если у Отрепьева идея свободы заявлена только вначале («монашеской неволею скучая») и меркнет, исчезает, перечеркнутая индивидуалистическим устремлением героя к «высшей власти», Пугачев – воплощенный порыв к воле души щедрой и великодушной. И потому так органичен в изобразительной палитре этого трагически прекрасного образа народно-поэтический настрой, эпическое и песенное начало, словно обтекающее его мощную фигуру со всех сторон. Нельзя не вспомнить по контрасту какие книжные, безжизненные вирши сочиняет влюбленный Гринева: «Мысль любовну истребляя, тшусь любимую забыть// И, ах, Машу избегая, мыслю вольность получить!»

Для Пушкина принципиально важно было в разрез с официальной точкой зрения, заклеившей Пугачева как изверга, показать его великодушие и человечность. И потому чрезвычайно значимы страницы повести, раскрывающие отношение автора к Гринева. Ненавязчиво, в пушкинской стилиевой манере проходит здесь мысль о том, что по-настоящему роль отца Гринева выполняет Пугачев, спасая ему жизнь и устраивая счастье молодых. Этот мотив предвосхищен сном Гринева и далее подкрепляется гуманным вторжением Пугачава в судьбу хозяина

заячьего тулупа. Желанье Пугачева стать на свадьбе посаженным отцом поддерживает эту подспудную идею по контрасту с позицией отца Гринева, славшего сыну угрозы за решение жениться на капитанской дочке.

Пугачев в повести – образ чрезвычайно многогранный. Доброта и жестокость, великодушие и дикость нрава, лукавство и чуткость души в нем уживаются так органично, так внешне неожиданны, но внутренне убедительно мотивированы переходы от гнева к милости, от мрачности к искреннему веселью, что в общем сложении перед нами предстает живой и правдивый истинно народный характер человека, который единственным для себя возможным путем избывает свою судьбу и судьбу своего народа. Многозначительно и зловеще намекая на эти судьбы, в повести присутствует символика топора и виселицы, как орудий возмездия и палаческого наказания.

Еще больше мрачной символики в «Пиковой даме», представляющей нам героя, на первый взгляд не близкого избранным нами образам. Германн - не историческое лицо в буквальном смысле этого понятия и избывает он свою судьбу в сугубо частной ситуации. Однако как бы с другого конца он повторяет судьбу авантюриста Лжедмитрия. Он тоже был игроком, любой ценой алкающий власти, но на кон была поставлена судьба страны. Душа Германна алкает богатства и тоже любой ценой. И смерть старой графини, несчастье Лизы да и собственное безумие – зловещая плата за чудовищный эгоизм индивидуалиста. Германн, как и предыдущие герои, также обладает могучими страстями. Не случайно их портретные описания имеют нечто общее – сверкающие глаза, огненный взгляд выдают недюжинный темперамент и необузданные страсти. Однако у Германна титанизм природы направлен на удовлетворение эгоистических притязаний игрока, одержимого «неподвижной идеей» обогащения во что бы то ни стало. Давно уже замечена критикой оправданность портретных деталей, дающих ключ к образу Германна: «Профиль Наполеона и душа Мефистофеля».

Поистине потрясает прозорливость Пушкина, открывшего уже в начале 30-ых годов появление личности, пораженной болезнью наступающего века приобретательства, человека, у которого «нет никаких нравственных правил и ничего святого», как гласит эпиграф к одной из глав повести. Одновременно были предугаданы писателем и открыты те новые возможности реализма, которые соответствовали бы загадочности, притягательной силе и роковой роли «золотого тельца» в извращении человеческой сущности. Речь идет о фантастике в реализме, о символическом наполнении образов, что позже Достоевский назовет «фантастическим реализмом». Денежный фетиш начинает управлять судьбой героя Пушкина, и потому необходимо проникновение в тайники души личности, отравленной ложной идеей. Отсюда и насыщенность образных характеристик психологизмом, а также многозначность символики, связанной с карточной игрой и, шире, с авантюристической сущностью стремления к обогащению любой ценой. Символическое наполнение образа Германна и всего повествования обнаруживает странную и страшную подоплеку происходящего и прежде всего обреченность героя, избравшего порочный путь в жизни.

Ряд пушкинистов, как известно, отрицали присутствие в повести фантастического элемента и символической многозначности текста, однако, вне этих особенностей поэтического языка автора невозможно понять всю глубину пушкинского замысла. Безумие времени, дух эпохи, выраженные в карточной игре, сообщают фантастический колорит фигуре и поступкам Германна, уверовавшего в магию трех карт, хотя бесспорно сохраняются при этом определенные реалистические мотивировки его поведения. Достоевский был прав, утверждая, что «видение» вышло из природы Германна и потому органично ему, как и дальнейшее развитие образа. Ночная сцена у графини и последующая игра выплескивают наружу огненные страсти героя, обнаруживая дотоле скрытую сторону его характера, диаметрально противоположную заявленным им самим жизненным принципам,

основанным на трезвости и расчете. Пушкин здесь поражает мастерством создания антитезы характера. «Расчет, умеренность и трудолюбие, - вот мои три карты», - так в начале повести формулирует свой символ веры Германн. В финале он оборачивается противоположным символом веры игрока: «тройка, семерка и туз», обернувшийся пиковой дамой. Умеренность уступила место исступленной вере в сказочную удачу (ведь карты создают иллюзию равенства игроков), предрешив, однако, трагическую развязку: «Дама ваша убита!»

В повести трезвый расчет вступает в оппозицию и с любовным чувством, пробужденным Германном в Лизе, и бесчеловечность неподвижной идеи становится особенно возмутительной и очевидной. Образ Германна развивается, как и в предшествующих произведениях, необычайно стремительно, раскрываясь в скупых и насыщенных эпизодах и характеристиках. А символически значимые детали и фантастический колорит придают ему сверхзначность демонической личности, отбрасывающей свою зловещую тень в будущее. Благодаря безукоризненно точной лепке образа бесконечно раздвигаются его границы, а вместе с ним и границы реалистического искусства Пушкина.

Выдвинутые нами на первый план образы корреспондируют друг с другом по сходству и противоположности духовных устремлений, раскрывая огромный диапазон размышлений Пушкина о ложных и праведных перспективах развития личности и общества. Поистине неисчерпаем арсенал художественных возможностей реализма на службе у гения позволил обнаружить бесперспективность индивидуалистических устремлений личности, показать пути их преодоления в картинах и образах, которым суждена вечная жизнь в наших сердцах и искусстве. Прикосновение к деянию гениального писателя и радует, восхищает, но и обескураживает. Кажется, что сказано все и нечего к этому прибавить. Александр Сергеевич предусмотрел и это. Читаем: «Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что же из этого следует? Что дух

человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов».

ГОГОЛЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ И РОМАН БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Творческая судьба всякого большого художника уникальна, а многообразие прочтений и интерпретаций его книг и эстетических концепций поистине безгранично. До сих пор выдвигаются смелые гипотезы в пушкиноведении, новые ориентиры в безбрежном океане толстовских и чеховских художественных идей, в изучении нравственных откровений Достоевского. И поныне одним из самых неразгаданных до конца писателей остается Николай Васильевич Гоголь, рисовавшийся уже своим современникам неким «загадочным Карлой». Напомним лишь самые контрастные, противоречащие друг другу литературоведческие оценки, поддержанные и в наши дни.

Так в ряде работ, в основном зарубежных авторов, Гоголь объявлялся «отцом модернизма», в трудах отечественных критиков-ортодоксов исключительно писателем-сатириком, и соответственно его реализм или полностью отменялся, или чрезмерно социологизировался, а в последнее время приравнивался к ренессансному типу. В задачу настоящей статьи, разумеется, не входит рассмотрение противоположных научных концепций относительно метода и поэтики Гоголя. Однако сегодня отрандно констатировать, что в последние десятилетия наметился отход от стереотипов социологизированного мышления, мешавшего непредвзятому взгляду на жизнь в искусстве этого гениального русского писателя, на живую силу его преемственности. Мы хотим лишь привлечь внимание к поистине огромному диапазону воздействия художественных идей Гоголя, свидетельствующему об их провидческой глубине, а исходя из установки данной статьи, об определенном пороге доступности, который по своему преодолевается каждым новым писательским поколением, о неисчерпаемости гоголевского художественного опыта, который продолжает по-новому восприниматься и осваиваться мировой литературой.

О том, что Гоголю невозможно и бессмысленно подражать стало известно уже в его время и чуть позже, когда его творческий подвиг был подхвачен писателями «натуральной школы». В дореволюционной русской литературе преемственность гоголевских традиций, как мы помним, убедительно прослеживается в художественных новациях Салтыкова-Щедрина и Чехова. В новейший же период развития литературы единственно Михаил Булгаков может считаться с полным правом его, Гоголя, преемником, именно творчество Булгакова ровно век спустя явилось полноценным носителем гоголевских традиций.

Исследователи Булгакова, обращавшиеся к этой проблеме, в своих разысканиях немало места уделяют гоголевским темам в художественном пространстве прозы и драматургии замечательного писателя. И это достаточно правомерно, ибо, как известно, Булгаков явился автором киносценария «Ревизор» и инсценировки «Мертвых душ» для Художественного театра. Смелость интерпретаций отличает и эти инсценировки, и фельетоны 20-ых годов. Это прежде всего «Похождения Чичикова», а также «Записки на манжетах», где есть и прямое обращение к личности и творчеству Гоголя /«О великий учитель!» - пишет он о Гоголе/. Таким образом, на протяжении всей своей творческой жизни Булгаков находился как бы в атмосфере гоголевского присутствия.

Эта часть обширной проблемы, связанной с гоголевскими традициями в творчестве Булгакова, являет собой благодатный материал не только для констатации тематической близости обоих писателей, но и для обобщений относительно взглядов этих художников на гражданственное служение обществу, сходимость их нравственных идеалов, их философии искусства, роли и места сатиры в сичтеме их художественных миров и т.д. и т. п. Мы попробуем подойти к этим же важным обобщениям со стороны проблемно-эстетической, обращаясь к художественной интерпретации близких писателям философских идей, в

реализации которых значительную, принципиальную роль играет фантастика.

Даже самый поверхностный взгляд может обнаружить общности в художественных подходах обоих писателей к существенным проблемам бытия, а также в стилиевой манере с характерным сплавом лиризма и сатиры, романтического пафоса и беспощадной иронии, образом воплощением комического и трагического, фантастического и пошлой прозы. Эта общность избранного писателями художественного ракурса освещения жизненных процессов предопределила и возможность их сопоставительного анализа. Очевидно, что главное для них – проблема Добра и Зла, втягивающая в свое пространственно-временное измерение поистине космический диапазон человеческих связей.

Шеллинг в «Философии искусства» писал, что «царство ангелов и дьявола являет полную обособленность доброго и злого начал»¹. В этой традиции альтернативы проблема воспринималась Булгаковым в начале творческого пути. Роман «Мастер и Маргарита» был задуман в конце 20-ых годов как роман о Дьяволе. Однако позже такие позитивные ценности, как преданность в любви, милосердие, красота творчества, столь сильно и убедительно воплощаются в понятие Добра, что не только выходят на авансцену, меняя и название романа, но, возможно, склоняют автора к переосмыслению Зла, как не единственного деяния Сатаны. И многое в книге, прежде всего знаменитая антитеза Добра и Зла, наполняется новым, высшим содержанием.

Напомним эпиграф «Мастера и Маргариты», строки, взятые из «Фауста» Гете: «Так кто же ты, наконец? Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо!» Булгаковский Воланд, как он проявляет себя в романе, «хочет зла» лишь тому скопищу общественных пороков, которое окружает его в современной Булгакову Москве. В отношении же к Мастеру и Маргарите он беспристрастен, справедлив и «совершает благо» отнюдь не с помощью зла. Таким образом, Булгаков по своему

интерпретирует гетевскую формулу, впрочем, его дьявол, кроме внешних атрибутов, не похож и на иные литературные образцы. Персонафицированный символ вселенского зла у Булгакова призван не только искоренить конкретное зло, но и свершить справедливый суд над людьми, восстановить гармонию бытия. И в этом глобальном плане персонафицированная идея демонической силы у Булгакова отличается от гоголевской.

«Хотя Гоголь в концепциях фантастики исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского, но собственно доброй фантастики его творчество не знает...»². Высказав это верное наблюдение, исследователь гоголевского творчества Юрий Манн, правда, добавляет, что у Гоголя просматривается «известная амбивалентность злой ирреальной силы». Он имеет в виду черты простодушия, беспомощности и глупости в гоголевском образе черта «при его космической подаче». «Но, - заключает исследователь, - это ничего не меняет в природе сверхъестественной силы»³. Это особенно впечатляюще выражено в «Страшной мести», «Вие» и «Ночи накануне Ивана Купалы». В последней повести, напомним, происходит достаточно традиционное изображение сатанинской силы, искушение героя богатством, - и в результате проливается невинная кровь ребенка, т. е. дьявол предстает в своей обычной роли искусителя, выявляющего человеческие пороки. Невинная кровь не только не останавливает его, но напротив, Басаврюк сам требует от Петра именно такой страшной жертвы. В «Вие» сюжетная ситуация усложнена (очевидной становится притягательность «ночной» жизни) и имеет иную нравственную целеустановку. Здесь искушение отходит на второй план, ведь красота панночки вскоре предстает своей оборотной стороной, страшными пронзительными чертами ведьмы, а на первом плане оказывается испытание героя Страхом, ибо скопище нечисти в церкви не только ужасно, но и агрессивно наступательно. Не испугайся Хома в ту роковую третью ночь, и ему бы удалось выжить. Извечная борьба со злом в повести обо-

рачивается прежде всего борьбой со своим собственным страхом, т. е. с самим собой. В конечном счете зло не (или не только) трансцендентно; оно и имманентно. «Частица зла», как мыслил Гоголь, находится в каждом человеке, и его долг избавляться от этого тяжелого груза, искажающего человеческую сущность, нарушающего божественную гармонию бытия. Заметим, что эта плодотворная идея, провидчески нацеленная на восстановление человека, является одной из важнейших идей человечества в прошлом и настоящем.

В «Страшной мести» зло доводится до абсолюта: колдун оказывается «великим грешником», прямо-таки погрязшим во всякого рода злодействах. И здесь впервые выдвигается другая продуктивная идея – нравственного возмездия за самое тяжкое злодеяние – *предательство* – и раскрывается его сущность. Колдун из «Страшной мести» должен быть наказан за целую цепь преступлений – прелюбодеяние, убийства, но главное – за предательство. В его обозримой в повести жизни – это предательство родине, в диапазоне рода – измена его далекого предка, стоившая жизни родного брата и племянника. По Гоголю нет прощения колдуну, но нет покоя и Ивану, ставшему тогда жертвой предательства. Читаем у Гоголя: «Страшная казнь тобою выдумана, человече!- сказал бог. - Пусть будет так, как ты сказал, но и ты сиди вечно на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть на коне своем!» Здесь бог посмеялся и над палачом, и над жертвой. Осуществляется высшая месть, месть бога, очевидно, последовавшая за то, что бесчеловечным оказался и Иван, наславший проклятия на все грядущие поколения рода предателя.

В сете этих рассуждений трудно отказаться от напрашивающейся параллели с участью булгаковского Пилата. Вспомним: «Луна заливала площадку зелено и ярко, и Маргарита скоро разглядела в пустынной местности кресло и в нем белую фигуру сидящего человека». Пилат ждал своего прощения две тысячи лет и дождался, потому что раскаялся. «Двенадцать тысяч

лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?» - спрашивает в негодовании Маргарита, но ее заступничества не требуется: «за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать».

Судьба Пилата представляет одну из значимых точек, эпицентров, вокруг которых строятся наши размышления о близости проблем поэтики «Страшной мести» и некоторых других произведений Гоголя, в целом его мировидения и образных решений с булгаковскими, как они проявились в романе «Мастер и Маргарита»

Попробуем проследить логику поведения Пилата в «древних» главах романа и в целом в художественной системе писателя, взявшего на себя тяжкое бремя и ответственность «своей» трактовки библейского сюжета. Начнем с ответа на вопрос, почему Булгаков в своем философском романе обратился к легенде о распятии Христа. Надо полагать, что писатель искал и нашел оптимальную художественную модель, которая поистине грандиозно высвечивала его сокровенные мысли о смысле человеческой жизни, о взаимодействии добра и зла, жизни и смерти, истины и справедливости, трусости и предательства. История противостояния Иешуа Га-Ноцри и Пилата как нельзя лучше являет миру заветную для художника мысль о неизбежности победы добра несмотря на кажущееся всеисилье зла («Все будет правильно, на этом построен мир!»), об амбивалентности извечного двуединства палач-жертва, о необходимости милосердия и раскаяния, об ответственности человека за слово и деяние.

Благодаря Булгакову мы вновь приобщаемся к великой драме истории человечества: Христос предан, возведен на Голгофу и распят. Изумительной силы воздействия эти «древние» главы аккумулируют все внимание на трагической фигуре Пилата (участь палача тяжелее, нежели жертвы). «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в

крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Вышел и на авансцену романа, чтобы своей судьбой приковать к себе всепоглощающее внимание читателя. Перед нами благодаря поистине магическому таланту автора разворачивается весь поток, вся гамма переживаний, терзаний совести человека, оказавшегося в тисках между законом и человечностью, велением долга и зовом души. И не случайно, что традиционно признанный в роли предателя Иуда отступает на второй план: искушение деньгами, богатством мелко и обыденно, оно не может быть поднято на уровень трагедии. Так и у Гоголя: терзания совести Петро в «Ночи накануне Ивана Купалы» не только не внушают сочувствия, но, напротив, вызывают брезгливость и отвращение, в то время как колдун из «Страшной мести» при всей своей отвратительности фигура трагическая.

Итак, в центре внимания оказывается предательство Пилата, ставшего палачом самоотвержения и добра. Пилат предал, потому что струсил, как гоголевский Хома, а трусость, по Гоголю и по Булгакову, - один из самых страшных человеческих пороков, ибо порождает предательство. Но душа его не погибла окончательно (вспомним для сравнения возглас колдуна из «Страшной мести»: «Молись о погибшей душе!»). Разница улавливается и дальше. Совершающий злодеяния и предательство гоголевский колдун не может раскаяться, потому что он знает *что* делает, но не знает *зачем*, он носитель фатальной силы зла. Душа же Пилата полна раскаяния, ибо он прекрасно осознает, что малодушно струсил перед тенью цезаря, перед самим собой, накрепко скованным законом со своим прокураторским званием, в обстоятельствах своей жизни поставленным им выше звания человека.

Булгакову удастся взглянуть на глобальные проблемы бытия с высшей космической позиции, и тогда зло может обернуться добром, палач жертвой, и только гуманность и милосер-

дие остаются незыблемыми, а вернее, любовь, ибо человечность и милосердие проистекают от любви, а любовь и есть добро.

Поэтому Пилат получает прощение в конце романа и, наоборот, не получают прощения конкретные носители зла, множества человеческих пороков, над которыми в свое «посещение» Москвы вдоволь поглумились Воланд и его блистательная свита. Есть ли здесь противоречие в принципиальной позиции писателя? Думается, художественная логика романа подводит к мысли о том, что в самом деле нет прощения тем, кто погряз в злобе, мошенничестве, лжи и корысти настолько, что безнадежно исказил свою человеческую природу. Берлиозу, Варенухе, Лиходееву, Римскому, Босому и многим другим в романе нет прощения, потому что они чужды раскаяния, не ведают своей вины перед обществом и совестью. Этого рода палачи добра могут стать жертвами, по Булгакову, не в результате порыва к самоочищению, а лишь насильственно, с помощью силы со стороны. Собственно, это и происходит в романе: над ними вершат свой суд Воланд, Коровьев, Азazelло, Бегемот и Маргарита, - такова художественная логика развивающихся в реальном плане книги событий. И здесь Булгаков также оказывается и в русле гоголевской традиции, и вне ее.

В понимании пороков русской действительности и человека у Гоголя прослеживается определенная двойственность. С одной стороны, он рисовал и преследовал порок со свойственной ему нетерпимостью ко всякого рода пошлости, душевной заскорузлости и «земности». И почти никакого просвета читатель не найдет ни в облике и поведении Чичикова, Собакевича или Манилова и Плюшкина. С другой стороны, Гоголь считал, что в каждом человеке есть или должны быть живые положительные начала, которые покрылись «корой земности», но могут открыться и прорасти во славу человека и человечности. Жизненные обстоятельства превратили Тараса и Остапа в Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Но изменятся обстоятельства, пожелает человек взглянуть на себя нелицеприятным взором

и быть может чудо возрождения не за горами. Правда, человеческие характеры, рождавшиеся из-под его пера, этого возрождения не сулили. Пошлость в союзе с трусостью поручика Пирогова поистине ужасала, столь же беспросветна была плеяда чиновников во главе с городничим из «Ревизора», а Костанжогло и другие «добрые» помещики из второго тома «Мертвых душ» не состоялись как художественные типы, т. к. не имели ничего общего с реальной действительностью. И как бы ни «намекали» на возможность очеловечивания его героев высказывания писателя, пытавшегося обнаружить у «небокопителей» лучшие движения души, как ни прекрасна была, несмотря на пошлость и ничтожность всего окружающего и их самих, любовь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны (свидетельствующая о том, что не совсем угасли в них высокие человеческие чувства), - общий итог погружения в художественный мир Гоголя неутешителен, а образы веселых парубков из «Вечеров...» и Тараса Бульбы говорят лишь о стойкости романтического идеала писателя.

У Булгакова иначе. Будучи, как и Гоголь, беспощадным к человеческой нечисти, которая провоцируется у него, как и у Гоголя, нечистой буквальная (то есть демонической, «нечистой силой») Булгаков, реализуя свой идеал прекрасного в современной ему жизни, выводит на авансцену своих любимых героев – Мастера и Маргариту. И казалось бы, гармония жизни уже близка к осуществлению, ведь красота, любовь и творчество могут, способны уравновесить скопище любого зла. Однако не все так просто в художественном мире Булгакова. Мастер не в состоянии отстаивать свои идеалы, свое право на творчество, а Маргарита несмотря на свою любовь и открытое, активное неприятие зла, не может помочь своему возлюбленному восторжествовать над воинственной бездуховностью. И сумасшествие Мастера, его отречение от своей книги тому горькое доказательство. То же и в «древних» главах: гибель Иешуа Га-Ноцри ста-

новится трагической виной Пилата и тяжелой платой за предательство и трусость.

Иначе строятся художественные ситуации у обоих писателей, по-разному, с разных точек универсализируют они свои художественные системы, но поиск путей восстановления гармонии бытия вновь приводит Булгакова к гоголевскому художественному опыту. Вспомним, что даже в самой веселой и солнечной книге Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» его любимые герои добиваются счастья с помощью чертовщины: так происходит в «Сорочинской ярмарке», в «Майской ночи» и, наконец, в «Ночи перед Рождеством», где герою удается выполнить прихоть своей суженой только благодаря путешествию верхом на черте в столицу, иначе не добыть ему было черевичек императрицы. Эта веселая гоголевская дьяволиада, безусловно, была пропущена сквозь «сито» булгаковского воображения, обретая новые краски и черты.

Коровьев, Азazelло и Бегемот – вся свита Воланда с сопровождающей ее карнавальностью веселья, мистификаций, одурачивания людей во многом напоминает гоголевских чертей, чертенят и ведьм со всеми их розыгрышами, проказами, плутовскими проделками из тех же «Вечеров...». Но, конечно, совершенно нов как художественный образ князь тьмы, величественный Воланд с его холодной бесстрастностью и одновременно со стремлением к справедливости во благо достойным. Воланд – собирательный, глобальный образ вселенского зла, персонификация которого необходима Булгакову, чтобы выразить свой оригинальный взгляд на взаимодействия добра и зла, свой универсальный подход к проблемам человеческого бытия.

Вся дьяволиада в его романе, как и у Гоголя, становится своего рода катализатором абсурда и алогизма современной жизни, людской глупости, корыстолюбия и других пороков. Разумеется, и Воланд. Но основная его роль в повествовании совсем не в этом. Нам представляется, Булгакову удалось, не впадая в мистику, по-своему прозреть космическую связь и суще-

ность явлений, с особой нетрадиционной позиции проникнуть в суть человеческой жизни, подняться над приземленным ее пониманием. Вчитываясь в главы романа, повествующие о Воланде, о дальнейшей судьбе Маргариты, Мастера и Понтия Пилата, понимаешь, что автор не просто фантазирует на тему. Предмет его раздумий – судьба человека, который зная о конечности своей жизни на земле, должен чувствовать себя частью жизни космической: ведь не может исчезнуть, кануть в небытие свет человеческой мысли. Булгаков по-своему напоминает о том, что лишь свободная мысль делает человека человеком, свободный дух поднимает его над серой обыденностью существователей. Поэтому так жестоко Воланд расправляется с Берлиозом, неспособным мыслить свободно, подняться над расхожими догмами, тиражируемыми Массолитом. Такое же наказание – «голова – с плеч долой» постигает пошляка-конферансье во время сеанса черной магии в варьете и, наконец, лишается головы председатель комиссии зрелищ и увеселений Прохор Петрович. Впрочем и здесь потеря была невелика: костюм без головы продолжал накладывать резолюции, писать приказы в лучших традициях гоголевской и щедринской сатиры.

Итак, шайка Воланда вершит свой суровый суд над людьми, но значит ли это, что потусторонняя кара фатальна? И придерживается ли автор христианских сентенций относительно божьего наказания за мирские грехи? Думается, в романе нет подобной фатальной предрешенности, и прощение, ниспосланное Пилату от имени Иешуа, тому первое доказательство. Стоит задуматься и о том, так ли уж сильно было воздействие князя тьмы на москвичей. Ведь Воланд и его свита даже почти не провоцировали людей. Это было испытание на нравственную прочность, которому в жизни подвергается каждый смертный и без сатанинского искушения, хотя при этом и говорится: «бес попутал». Подтверждение этой мысли легко найти в произведениях того же Гоголя, где нет явного присутствия фантастики. Так, в «Ревизоре» чиновники с вожделением берут и дают взятки, тво-

рят вопиющие беззакония, находясь в «ситуации ревизора», которая легко заменяет «ситуацию Сатаны», т. е. персонифицированного зла. То же и в «Мертвых душах».

Философия данного аспекта романа представляется еще более глубокой и значительной в контексте использования фантастики. Известно, что в романтической и реалистической литературе 19-го и 20-го столетий основательно разработана область использования странно-необычного и чудесного. Один из столпов романтической эстетики Жан-Поль Рихтер в позднем немецком романтизме выделял три способа воплощения чудесного. Отвергая первый или материальный, когда фантастические образы и ситуации разоблачаются самим автором, а также противоположный – с нагромождением необъяснимой фантастики, - как ложные, он отдавал предпочтение третьему способу, когда фантастика становится завуалированной (неявной) и, не разрешаясь до конца, апеллирует к нашему внутреннему миру с его верой в нечто большее, нежели плоская достоверность наших представлений, ведь «нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь». Под этой фразой могли смело расписаться и Булгаков, и Гоголь.

Если рассматривать гоголевское творчество в аспекте присутствия фантастики, станет заметно, что оно эволюционирует в сторону все меньшего использования немотивированной или слабо мотивированной фантастики к фантастике, освобожденной от гротескных форм и неправдоподобных ситуаций, от персонификации ирреального к воссозданию так называемой призрачной действительности. Достаточно сравнить «Ночь перед Рождеством», «Вия» и «Нос» с «Ревизором» и «Мертвыми душами» как станет заметно, что Гоголь сознательно отходит «реально» действующей в сюжете демонической силы, оставляя лишь отсвет ее, отголосок, намек. Зло мира все больше облекается у Гоголя в самые обычные пошлые формы, превращая людей в «мертвые души». Так, если в «Вечерах...» мы видим карнавализованное, праздничное присутствие дьявольщины, если

в повести «Нос», нос в чине статского советника гуляет по Невскому, и писатель отказывается от достаточной мотивировки фантастического события пропажи носа сноведением (характерная мотивировка, часто используемая писателями, включая, например, «Гробовщика» Пушкина и черновую редакцию той же повести «Нос» Гоголя), то в знаменитой комедии и романе-поэме место фантастики занимает остранение действительности с помощью подтекста, отдельных элементов алогизма в поведении персонажей.

«Так уж странно создан человек, - делится своими наблюдениями Гоголь в черновой редакции «Шинели», - иногда он сам не может сказать, почему он что-нибудь делает». Вот эта странность поступков, алогизм поведения, необычность описываемых явлений, их абсурдность, когда безумие мира открывается в своих обыденных проявлениях, - и создают призрачную действительность, о которой часто говорили критики, начиная с Белинского. Приведем лишь высказывание А.Воронского: «После «Вия» фантастическое почти исчезает у Гоголя, но странное и чудное дело: действительность сама приобретает некую призрачность и порою выглядит фантастической»⁴.

Обратившись же к творчеству Булгакова, можно заметить как бы обратный процесс: удельный вес фантастики нарастает, а принципы введения ее в сюжет становятся все более акцентированными и продуманными. Это прежде всего касается персонафикации дьяволиады и сознательного отхода писателя от традиционных решений при изображении мотивированной фантастики. Писатели-фантасты обычно используют сочетание двух пластов повествования – реального и чудесного с лишь небольшим вкраплением чудесного в реальный план. Так было у Эдгара По и Гофмана, такую модель использовал и Гоголь в «Вечерах...», вспомним хотя бы дневную и ночную жизнь Хомы в «Вие» или историю утопленницы в «Майской ночи». Однако позже Гоголь нарушает этот принцип и реальное и фантастическое начинают взаимопроникать, как в «Носе» и «Записках сумасшедшего».

Напомним, что в последней повести нормальные человеческие чувства возникают у Поприщина, когда он теряет разум. Все навыворот на этом свете, - таков «скорбный итог», об этом «пепел его больших раздумий»(слова Булгакова), которые нашли отзвук в «Мастере и Маргарите». Ведь не случайно такая прекрасная, подчеркнута спокойная и благополучная атмосфера царит в клинике для душевнобольных Стравинского, такой заботой окружены больные. За решеткой дурдома им гораздо лучше, чем на так называемой «воле», где некое учреждение ведет свой неслышный, но уверенный и страшный сыск. Взаимодействие разных пластов действительности наблюдается и у Булгакова.

«Мастер и Маргарита» – произведение многоплановое, но фантастика в нем, ломая традицию, вырастает в самый реальный слой повествования. И так же, как Гоголь, Булгаков сознательно отказывается от исчерпывающих самодостаточных мотивировок. Он словно бы играет с читателем, приглашая его принять условия игры и вознаграждая за это великолепием своего воображения, блистательной фантазией Мастера. Автор романа как бы говорит читателю: не требуй доказательств, как требовал их Берлиоз у Воланда. Напомним ответ Воланда, спокойно, без аффектации прозвучавший перед эпизодом с гибелью Берлиоза под колесами трамвая: «И доказательств никаких не требуется, все просто...». Интересно, что самый разгул дьяволиады происходит именно в реально-современном пласте романа. Правда, Булгаков использует все положенные приемы мотивированной фантастики: и сумасшествие героя, и смерть от сердечного приступа Мастера и Маргариты, и эффект с пустой квартирой №50 дома №302-бис во время обыска. Однако наивность так называемого разоблачения черной магии и «объяснений» всех невероятных событий с героями с точки зрения житейской логики лишь подтверждают убедительность логики художественной, подводя к выводу, что роман Булгакова выходит за традиционные рамки произведения с мотивированной фантастикой.

Слишком серьезен и значителен был замысел художника, чтобы ограничиться обычной романтической традицией и увести читателя в мир грез и сновидений.

Свобода человеческого выбора и ответственность за него перед обществом, высота вечных нравственных идеалов добра, красоты, справедливости и духовности, - все эти художественные идеи так пленительно самоосуществляются в романе благодаря тому, что свободна и раскованна творческая мысль самого писателя, которой подвластны и тайники человеческой души, и тайны бытия с извечной борьбой добра и зла, смерти и бессмертия. И если отвлечься от персонифицированной конкретики выражения этих идей, перед нами встанет общая картина жизни без фатальной предопределенности событий, но с попыткой понять законы мироздания и в нем высоту человеческого деяния.

Очень важную роль в философии романа Булгакова играет образ автора, то воплощающийся в образе Мастера, то отстраняющийся от него и ведущий повествование в насмешливо-иронической или лирико-романтической стилиевой манере. Как нельзя представить «Мертвые души» Гоголя вне лирической стихии, которую привносит в роман-поэму голос автора с его страстным признанием в любви к России, с его инвективой злу и твердым пониманием значительности своего призвания, так же в романе Булгакова романтически возвышенную и одновременно ироническую стихию формирует авторская интроспекция, самовыявляющая писательскую позицию и в страдном пути Мастера, и в размышлениях автора-повествователя.

Но на этом сходство кончается. Гоголю не раз приходится выходить на авансцену повествования, т. к. ни в чьи уста не может он вложить свои положительные идеалы. Вспомним, как не подходили Чичикову мысли о том, какими прекрасными людьми и работниками в жизни были купленные у Собакевича «мертвые души». Поэтому позитивная энергия авторского чувствоизъявления должна быть выражена оптимально, что мы и видим в лирических отступлениях романа-поэмы. У Булгакова

иное. Его заветные идеалы в «Мастере и Маргарите» воплощены и в мыслях, и в поведении Иешуа Га-Ноцри, и в некоторых сентенциях Воланда, и в судьбе Мастера и Маргариты. В булгаковедении было справедливо замечено, что автор не может считаться автобиографической фигурой, хотя трагическая Голгофа самого Булгакова угадывается за злоключениями автора романа о Понтии Пилате. Авторская позиция Булгакова не только шире позиции Мастера, она полемически к нему направлена, потому что Мастер, в конечном счете, - жертва, и спасти его не могут ни любовь, ни творчество. Стоит вспомнить, что в финале Мастер за свои муки награжден не светом, а покоем. И все-таки дело его жизни было сделано, роман написан и хотя он сжег его, «рукописи не горят», как утверждает мудрый Воланд.

В критике не раз указывалось на сходство судьбы рукописей Булгакова и Гоголя, на внешнее сходство Мастера с Гоголем, наконец, на смысловую и интонационную близость многих строк булгаковского романа и иронической интонации Гоголя. И это действительно так. Магический отзвук гоголевской насмешки слышен в «Мастере и Маргарите». Он вызывает цепочку ассоциаций, помогая углублению художественной перспективы романа. «За мной, читатель!» - обращается к своему современнику Булгаков, как обращался к нему столетие назад великий Гоголь. И спустя миг читатель уже подвластен магии воображения писателя, он принимает на веру – и возможность свободного полета (не только человеческой мысли), и страдания Пилата, и доброту и доверчивость Иешуа Га-Ноцри, и бесстрастную справедливость, и любовь и милосердие Маргариты, попросившей не за себя и Мастера, а за несчастную Фриду и Пилата. Когда есть подлинное искусство, и в самом деле «доказательств никаких не требуется», потому что оно несет с собой чудо преображения действительности, приближая к нам давно минувшее, делая его настоящим, заново преподнося нам старую истину, верную во все времена, о том, что человек должен оставаться человеком, чего бы это ему ни стоило. Это было необхо-

димо на заре христианства, так было в эпоху Гоголя, в эпоху Булгакова, так мы думаем сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Ф.В.Шеллинг. Философия искусства. М., 1986, с.139.

²Ю.Манн. Поэтика Гоголя. М., 1980, с.82.

³Там же.

⁴А.Воронский. Гоголь. «Новый мир». 1964, №8, с.229.

Н.В.ГОГОЛЬ И РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ

Уже несколько десятилетий, как ортодоксальное гоголеведение перестало удовлетворять не только научный мир, но и просто любителей творчества Гоголя. Писатель легко и насмешливо стал выходить за пределы отмеренного ему сатирического диапазона, как таинственный Петромихали за рамки портрета, привлекая внимание новых, непредвзятых исследователей. Заговорили о ренессансном характере реализма Гоголя, универсальности его смеховой культуры (это заслуга Бахтина), а еще ранее, в начале века о Гоголе, как предтече символизма. Как бы ни различались позиции ученых, стало ясно одно – необычайная магическая сила его творческого гения, трансполирующего свои духовные прозрения и художественные новации на необозримо далекую перспективу.

Симптоматично, что в одном и том же номере журнала «Весы» за 1909 год, посвященном столетнему юбилею Гоголя, были помещены статьи о его творчестве и личности, в которых авторы – Андрей Белый, Эллис и Валерий Брюсов исходили из одних и тех же символистских позиций, отвергающих (вслед за Розановым и Мережковским) реализм Гоголя. Глубокий смысл содержит в себе уже название статьи мэтра символизма Валерия Брюсова – «Испепеленный». То представление о жизненных и творческих принципах Гоголя, которого придерживается Брюсов, а именно, - избыточность, превышение всякой меры во всей деятельности и творчестве писателя, - могло привести к единственному выводу о самосожжении, об испепелении души и всей жизни Гоголя.

«Исступленная неумеренность требований»¹ к себе самому и к своему творчеству, особость самобытного гения Гоголь, по убеждению Брюсова, приводили к гипертрофированности воображения писателя, порождали чудовищные контрасты в его живописной палитре: божественно прекрасные, но неправдоподобные картины идеала и страшные в своей изменности обра-

зы пошлости и человеческого скотоподобия. На многочисленных примерах из гоголевских произведений Брюсов последовательно аргументирует свою мысль о том, что в даже самых реалистических, как их считали, творениях Гоголь оставался мечтателем, далеким от действительности, писателем, у которого «возможное каждую минуту способно перейти в невозможное» (105).

Собственно, комизм Гоголя высекается из парадоксального несоответствия реального в зеркале писательской фантазии, порождающей неправдоподобных героев, алогизм и нелепость обстоятельств, в которые они попадают. Среди примеров – и объвление Чичикова Наполеоном, и чудовищное вранье Хлестакова, и фантастика походов Носа, а с другой стороны, - избыточность, беспредельность в романтических картинах и образах «Вечеров...», «Вия», «Тараса Бульбы».

Свою концепцию об антиреализме Гоголя Брюсов распространяет и на отношения писателя со своим близким окружением, где дружеские чувства и привязанности окрашены в столь же гипертрофированные тона. И здесь, как впрочем и в оценках творчества Гоголя, чувствуется субъективность подхода. Думается, что к примеру, сомнения Брюсова относительно масштаба и искренности горя Гоголя по поводу смерти Пушкина продиктованы больше до конца быть верным своей системе доказательств, нежели сущности известных фактов. Бесспорно, бросается в глаза гиперболизм выражений в известном письме Гоголя Плетневу: «Моя утрата больше всех...Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло вместе с ним (Пушкиным, - Е.А., 149). И здесь Брюсов прав. Однако написанная позже статья о Пушкине красноречиво свидетельствует о глубоком понимании Гоголем-писателем значения Пушкина для русского общества, и гиперболический стиль письма в целом есть ни что иное, как эмоциональный выплеск того, что иначе выражено в статье, а именно, мысль о невозможности утраты для русской литературы.

Трагедия последних месяцев жизни Гоголя, его уход писателя-страстотерпца связаны, по Брюсову, со столь же предельным, избыточным отношением Гоголя к своей миссии художника, вступившего в смертоносное противоборство с религиозной экзальтацией и стремлением к покаянию и отречению от писательского призвания.

Многое благодаря Брюсову проясняется в жизни-самоожжении русского гения, верившего, что его талант дан ему свыше, что он выполняет божий промысел, но и столь же истово страшившегося греховности подобной миссии. Вся жизнь Гоголя, констатирует Брюсов, очень близкий в этом об разном умозаключении Андрею Белому, - это путь между пропастями» (120). Брюсовское прочтение Гоголя, безусловно, вошло в анналы гоголеведения, несмотря на крайности символистской позиции, разделяемой его соратниками по «цеху».

По своему загадки Гоголя стремился разгадать Андрей Белый. В его восприятии Гоголя два аспекта: первый – оценка личности и творчества Гоголя. И здесь в нашем распоряжении фундаментальный труд писателя «Мастерство Гоголя» и его статьи о Гоголе, представляющие оригинальный взгляд на его творчество, родственное по мировосприятию, художественному темпераменту и стилевой манере самому Белому. Другой аспект – гоголевская традиция, ее освоение в творческой мастерской Белого, в особенности проявившаяся в его повести «Серебряный голубь» и в романе «Петербург». Напомним, что Андрей Белый не был одинок в своей приверженности классике 19 века. Художественный опыт Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого не оценим в нравственных и философских исканиях писателей «серебряного века», стал частью их художественного сознания.

Стало почти трюизмом приписываемое Достоевскому высказывание: «все мы вышли из гоголевской «Шинели». И с «легкой руки» Белинского «шинель» эта стала ассоциироваться с «натуральной школой» и только. Но вот прямо противоположный взгляд писателя, который считал Гоголя «ближе нам (т. е.

символистам) всех писателей русского 19-го века», который и является интересующим нас по преимуществу «ретранслятором» гоголевских художественных идей. Это Андрей Белый, писатель глубоко оригинальный, но исключительно чуткий к освоению традиций классики, ибо фундамент к решению тревожащих его проблем, закладывался Пушкиным и Гоголем.

В книге «Мастерство Гоголя» он следующим образом оспаривает устоявшуюся точку зрения на ту же «Шинель»: «Что реальней Акакия Акакиевича? - вопрошает Белый. - Между тем он живет внутри собственной, ему присущей вселенной: не солнечной, а «шинельной», шинель ему – мировая душа, обнимающая и греющая, существо сознания его фантастично»². Как бы предваряя и объясняя свою парадоксальную мысль, Белый пишет: «Дар единственного по органичности склочения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому; символика романтиков в сравнении с натуральным символизмом Гоголя как пустая аллегорика; сюжеты Гоголя как «кентавры», они – двунатурны; одна натура в обычно понимаемом смысле; другая – натура сознания; не знаешь, где собственно, происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли Гоголя»³. В этом определении Белого творческой манеры Гоголя выражены две очень важные мысли. Одна - о символической, присущей этому писателю больше, чем романтикам. И здесь следует подчеркнуть, что Белый не делает существенной разницы между ранним, как считалось, романтическим периодом его творчества и зрелым – периода «Ревизора» и «Мертвых душ». И вторая мысль Белого связана с принципиальным моментом художественной системы Гоголя, которую у самого Белого Брюсов пронищательно определил как «повседневность, пронизанную лучами иного, неземного света», его двойственность и двуплановость. Белый говорит об этом со свойственной ему грубоватой прямолинейностью: «Не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета выглядеть двойным, будешь глядеть в книгу, а видеть фигу». Добавим, что в творчестве самого Белого эта го-

голевская традиция воспринимается еще в большей степени как выражение двухбытийности мира, сверхзначности всего сущего и двоемирия души человека.

И еще одна сущностная особенность гоголевской концепции действительности замечена и взята на вооружение Белым – амбивалентность художественных образов (термин этот писатель не использует, т. к. он появился позже). В самом исследовании о Гоголе Белый образно пытается свести воедино эти две характерные особенности гоголевского стиля – двойственность и амбивалентность. Прочитируем: «Земля в нашем смысле – ничто в романтике Гоголя: она трещина всенебесности; в нее свергают, у Гоголя два неба и две земли, то небо обнимает землю... то небо оказывается в объятьях земли... то человек ходит головою вверх; то – синие леса, люди, возы... все опрокинулось... вверх ногами, не падая... в бездну». И снова комментарий Белого: «Небо, земля то вверху, то внизу, под все – «ничто», под «ничто» - «все»: натурализм и символизм смешаны в сюжетах Гоголя»⁴.

Этот опрокинутый, полный алогизмов, комических и трагических контрастов мир, словно повисший над разверзшейся бездной, открывает бездны и в гоголевских героях, где так же контрастно амбивалентны понятия добра и зла: страшный колдун может оказаться и преступником, и жертвой, Чичиков и подлецом, и человеком, искренне жаждущим спасения и обновления. Думается, Белый был прав, пытаясь понять трагедию Гоголя и противоречия его художественного мира, населенного пигмеями и гигантами, контрастным противоположением Шпонок и Тарасов, ослепительных небес «Вечеров...» и зловонных луж «Миргорода». Обращаясь к характеристике личности самого писателя с позиций антропософии, Белый пишет: «Гоголь вышел за пределы своей личности... и кинулся в бездны своего второго «я», вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенно разработанного пути... вместо того, чтобы соединить эмпирическое «я» свое с «я» мировым. Гоголь разорвал

связь между обоими «я», и черная бездна легла между ними: и свет для Гоголя померк»⁵. Думается, Белый правильно прозревает здесь причины трагических тупиков Гоголя – художника и человека.

Обнаруженное и запечатленное Гоголем безумие мира и его бездуховность тяжким бременем легли на плечи гения, который не мог знать ответов на самые сакраментальные вопросы и не там искал их. И потому сотрясаются от вины человеческой горы в «Страшной мести», потому пошлость, страх и безумие обуревают его героев «Миргорода», «Петебургских повестей», а поэма о рыцаре наживы и его похождениях испепеляет его душу. Гоголь ищет и не находит путей спасения России. И пожалуй, самая трагическая контрастность и двойственность заключена в символике «Мертвых душ», в знаменитом образе мчащейся вдаль тройки. Это и Русь, горячо любимая родина, которая несется неведомо куда в образе птицы-тройки, и чичиковская бричка, тоже запряженная тройкой лошадей, которая везет своего героя-фикцию по городам и весям России в поисках наживы. В символическую тройку в современной писателю жизни сел Чичиков. Но это не только не снимало, но делало еще более остро злободневным вопрос о будущем страны: «Русь, куда несешься ты, дай ответ».

Этим вопросом и постижением того, что есть человек в мире, задавались все большие писатели на Руси и примерно через столетие после рождения Гоголя – Андрей Белый. Естественно, проблема исторических путей в будущее России упиралась в понимание народной жизни и решение чрезвычайно значимого для Белого вопроса-дилеммы – Восток-Запад. Собственно, его актуальность еще во времена Гоголя предугадала деление общества на западников и славянофилов. Спустя век она обрела новое философское осмысление в концепциях Вл. Соловьева и Вяч. Иванова. В своей повести «Серебряный голубь» Белый подвергает серьезному сомнению их судьбоносные пророчества о синтезе идей Востока и Запада для России. Тра-

гические метания героя повести Дарьяльского и осуждение темной стихии деревенской жизни тому яркое свидетельство.

Тревожная гоголевская символика, художественно воплотившая поиски душевной гармонии, сатанинские искушения героев, выраженные в сюжете противопоставлением невесты героя, рафинированной дворянки Кати и рябой девки-обольстительницы Матрены, а в стиле – акцентированной цветовой символикой, прямо указывающей на Гоголя (красная свитка – красная рубашка Дарьяльского, туманное марево над селом и т. д.); наконец, прямые реминисценции из гоголевских художественных текстов и сказовая интонация, идентичная гоголевской насыщенностью гиперболическими описаниями и скольжением сказа от возвышенного стиля к ироническому, – все это возвращает нас к гоголевским доминантным мышлеобразам, однако, разумеется, на новом витке художественного создания.

Символично уже имя героя – Петр Петрович. Ассоциация протягивается и к Петру I - вершителю российских судеб, и к Петру Гоголя - жертве чертовщины Басаврюка («Вечер накануне Ивана Купалы»). В начале повести Дарьяльский – фигура, претендующая на героизм и величие. Вспомним хотя бы внешнее описание: «У, какой у него могучий вид, какая красная у него грудь, будто пурпур треплется в ветре холодном... у, какой у него ус, шапка какая волос, будто пепел горячий свивается с головы этой, где очи, зеленым огнем теперь блеснувшие, - уголья, прожигающие душу дотла».

Однако западный сон жизни, по Белому, кончился, и писатель взывает к новому наполнению Мировой души России. Поиски «крыльев орла» для исторического полета родины приводят к тупику и в российской глубинке, где подняли голову сектанты с их символикой хищного голубя, терзающего человеческое сердце. Белый пытается провести своего героя путем поисков Души в народной гуще, в мужицкой стихии, но ее загадочность оказывается призрачной и нечистой, как любовный

морок рябой бабы Матрены, как злодейский облик сектантских главарей – столяра Кудеярова и медника Сухорукова.

Вслед за Гоголем, мастером коллективного портрета, Белому удастся создать художественный образ слитного народного единства, однако, стихийное начало в нем заражено мрачным огнем разрушения, исступленного фанатизма, который писатель приравнивает к нечистой силе. Так по своему интерпретируемая гоголевская дьяволиада служит угрозой чистоте народного самосознания не со стороны, а как бы изнутри. Борение добра и зла идет в самой народной стихии. И пока побеждает зло, гоязи и мерзость заскорузлого невежества, судорожно ищущего и не находящего спасения в чуде. Известный символический образ гоголевской бездны, ямы, провала приобретает в повести мистическое сверхзначение жизненного тупика, трясины, втягивающей в себя человеческие судьбы. Разбудить «Спящую красавицу», как называл Белый Россию, пока не удастся, причащение к народному духу не состоялось. Духовная цельность, нравственный идеал видится Белым, как и ранее Гоголем, в патриархальном прошлом, но трезвый взгляд на деревенский быт заставляет отодвинуть решение проблемы, развернув ее на более масштабном и философски глубоком полотне главного произведения, романе «Петербург».

Для понимания этого сложного романа необходимо еще раз напомнить о новых подходах писателей-символистов к художественному освоению действительности. Их концепция мира и человека строилась на космогонических законах мироздания, на убеждении в принципиальной невозможности постижения мира, двухбытийности человеческого «я», устремленного к мировой гармонии, объяснении многих импульсов и поступков героев сферой подсознания, на принципах алогичных с точки зрения обычной логики, ибо алогичен сам этот мир. У Белого эта символистская концепция осложняется мистицизмом и антропософскими идеями, связанными с верой в реинкорнацию и исторические «возвраты», в нереальность реального мира.

«Петербург» Белого – это средоточие безумного мира, нарушенного равновесия. Это соединение и одновременно водораздел двух миров – западного и восточного, чреватых катастрофами. Это и кровотокающий узел противоборства деспотии и свободы, духовности и земности, грозящий разрушительным взрывом. По мысли Белого, решение этих глобальных проблем, завязанных на Петербурге, не могло произойти в плоскости обычного реального времени и соответственно повествования. Отсюда постоянные прорывы в запредельность, переходы в иные миры, в метасферу и праисторию, отсюда и привлечение к характеристике героев и ситуаций снов, галлюцинаций, выходов в иные пространственные и временные сферы, отсюда мысль об обреченности города-символа, лишённого будущего, потому что он был создан знаменитым всадником на коне, устремившим Россию к ложной западной цивилизации. Воспринимая его как антихриста, Белый считает Петербург порождением демонического сознания, а его жителей представляет во власти роковых сил.

Наконец, «Петербург» Белого – это и целый океан образов, идей, ассоциаций, пучина страстей, поглощающая читателя, вовлекающая его в свои водовороты и бездны. Поэтому мы обратимся лишь к сфере гоголевского художественного притяжения романа, как известно, имеющего широкие выходы и к Пушкину, Достоевскому, Толстому. «Петербург» был вторым после «Серебряного голубя» произведением из задуманной Белым трилогии. Третьим должен был стать «Невидимый град», открывающий жизнь духа, внутреннее состояние человека (вспомним, что одно из объяснений «Ревизора» содержало именно такую, духовную интерпретацию сюжета). Заглавие романа претерпело ряд изменений, из которых самым характерным, хотя и не всеобъемлющим было «Тени». В самом деле в городе «всей темной стороны» (слова Гоголя о городе «Ревизора») все призрачно, покрыто туманом и порождает не людей, а их тени (вспомним «Петербургские повести» Гоголя и прежде

всего его «Невский проспект»). Значение этого символа, по Белому, многозначно. Это и «бездуховная оболочка человека, и души, отделенные от тел».

Причудливая «мозговая игра» (как называет свой замысел автор) художественно воссоздает столицу империи и ее двойника, одного из призрачных эпицентров мироздания, в котором происходят странные и страшные события, как и в мире поприщинных и носов, передающие взрывоопасную, кризисную ситуацию в российской жизни и душах россиян, где столкнулись история и пра-история, Азия и Европа. Мифотворческий принцип достигает в романе апогея, способствуя формированию множества символических образов-загадок, правомерных с точки зрения кантовской непостижимости сущности вещей. Явный и скрытый смысл происходящего выражается в характерном для Гоголя ключе – через символику, введение контрастного сопоставительного ряда, мифологем, значимости цветовой гаммы числовой тайнописи, через открытое обращение к инферальному в жизни сознания и подсознания.

Двойственность, как ведущий художественный принцип, характерный и для Гоголя, обнаруживается прежде всего в образах главных действующих лиц романа – Аплеуховых, отца и сына, Дудкина и Липпанченко. Вспомним описание Аплеухова старшего: «Он, Аполлон Аполлонович, не Аполлон Аполлонович, а нечто, застывшее в мозгу и оттуда, из мозга глядящее; при раскрытии темени это нечто могло и свободно, и просто пробежать коридором до места свержения в бездну, которая обнажилась там, вдали коридора». Даже без пояснения автора, которое следует, становится ясно, что это обнаруживает себя второе пространство сенатора. Такое пространство есть и у Николая Аплеухова, - он и интеллигент, и некий туранец, отец его и государственный сановник и воплощение антихриста. Дудкин и террорист, и мистик одновременно и т. д.

Космические сквозняки продувают героев со всех сторон, как метко выразился блестящий исследователь Белого

Л.Долгополов. Однако туман, окутывающий их, не рассеивается, превращая людей то в нетопырей, в нежилы, то возвращая их обратно в пошлую, насыщенную провокацией и опасностью действительность. Наполненность атмосферы романа близящейся катастрофой придает героям Белого новые грани и обертона по сравнению с гоголевскими. Но обуревающий их страх, порождающий безумие, отстранение, граничащие с инфернальностью и легко переходящие эту грань, - все это напоминает нам движущие пружины поведения героев Гоголя, мастера, впервые подошедшего к открытию сферы подсознательного с помощью символики. Вот к примеру, описание настроения толпы, совершенно гоголевское, но с примесью активно-агрессивного начала: «Потемнели рои котелков, мстительно заблестели цилиндры, отовсюду снова стал понаскакивать обывательский нос; носы протекали во множестве: орлиные, петушиные, курьи, зеленоватые, сизые и нос с бородавкой: бессмысленный, торопливый огромный».

Герои Белого временами пытаются в «грязноватом тумане» слиться с «зеленоватыми лицами на петербургском проспекте и явить собой сплошное громадное серое – лицо и плечо». Но это и яркие индивидуальности, несущие в себе быт и бытийность, мелкотравчатую сущность сиюминутного и бездны душевного смятения. Не случайно в тексте романа среди ключевых слов-символов на первом месте уже знакомое нам по предыдущей повести слово-понятие «бездна», которое занимает особое место и в концепции Гоголя. Это и мир зла, и символ четвертого измерения, где правит бал нечистая сила, и нечто, чему нет названия. Бездны Гоголя носят во многом личностный характер. К концу жизни - это настроение беспросветности, в которую, как ему казалось, вверг его художественный гений. Бездны Белого – это провидчески предчувствуемые им катастрофы, ожидающие человека в новом столетии и связанные, как и прежде, с выбором пути России в будущее.

У Гоголя образ птицы-тройки, устремленной в чудную даль, порой уступает место чичиковской бричке, потому что, как скажет Белый позже, «под ногами ее разверзается бездна». У Белого периода «Серебряного голубя» «темная бездна прет на Русь». В «Петербурге» же как будто намечается ответ на смятенный гоголевский вопрос. Как справедливо считает Долгополов, «Белый видит выход... в преодолении «восточной» и «западной» тенденции, их губительного для России союза, что должно будет вернуть страну к национальным истокам, к той исторической почве, на которой созидалась ее культура». «Последняя правда» для Белого не вырождающаяся Европа и не темная стихия Азии, а патриархальная Россия и ее люди, приобщившиеся у истине Христа. В патриархальной Руси, мы знаем, искал свой идеал будущего и Гоголь. Их книги – мечты о будущем – не были созданы. Гоголь обратил их в пепел, Белый не написал свой «Невидимый град». Но как с болью и восторгом сказал Гоголь, в точности повторил Белый, размышляя о России: «Много на Руси несказанных слов. Россия есть то, о что разбиваются книги, распыляются знания, да и сама сжигается жизнь».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Ж. «Весы». 1909, № 4, с.100. Далее указания на страницы в тексте.

²А. Белый. Мастерство Гоголя. М.-Л., 1934, с.45.

³Там же.

⁴Там же, с.79.

⁵Ж. «Весы». 1909, с.76-77.

ХРИСТИАНСКИЙ ИДЕАЛ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Читателей Достоевского, мы привыкли это знать, потрясает прежде всего глубина его постижения дантова ада жизни современного ему общества, разложения семьи и страшных бездн души человека в бесчеловечном мире. Однако столь же страстно и неистово писатель ищет пути к земному раю, к возможности восстановить, «реставрировать» человека, хочет уверовать в идеал добра, справедливости и любви, сформулировать свой «символ веры».

В советском литературоведении за редкими исключениями принято было или осуждать религиозно-нравственные взгляды Достоевского, как реакционные, или сведя религиозное начало к минимуму, в христианском социализме писателя находить определенную революционность его убеждений. Между тем совершенно ясно, что Достоевский не нуждался в таких исправлениях, ибо гениально, хотя и драматично и противоречиво, предвидел и предощущал трагические изломы судьбы своего народа и страны, а убежденность в уникальности русской народной жизни и русского национального характера сочетал с универсальностью поисков верных нравственных ориентиров и жизнестроения народа в целом.

Достоевский не представляет готовых рецептов спасения человечества, погрязшего в грехах, отклонившегося от верной дороги в будущее. В том-то и одно из замечательных отличий его русофильских и религиозных воззрений от кондового консерватизма славянофилов, что писатель с истовой честностью представляет на суд читателя и противоречивость, слабые места своей теории богоискательства. И тем драматичнее хождение по мукам его героев, тем притягательнее выстраданный им христианский идеал. Принципиально важно для Достоевского, чтобы его видение земной гармонии и цели человеческого существования совпадал с народным нравственным идеалом, вернее, исходил из народных представлений о том, как нужно жить по

божеским законам. А потому сердце и разум писателя со всем вниманием и проницательностью обращен к народной жизни, к ее патриархальным, общинным основам, в которых он видит надежду на будущее, на восстановление былых коллективных начал, утраченного братского единения людей в противовес пагубным индивидуалистическим устремлениям и хаосу жизни.

Черпая в утопиях Сен-Симона и Фурье о золотом веке человечества рациональное зерно («единство или гармония – цель Бога»), Достоевский ищет и находит в духе своего народа единственный и неоспоримый символ веры человечества – образ Христа, который своим мученичеством и любовью к людям может служить образцом, святым примером и путеводной звездой на страдном пути человечества к всеобщему царству гармонии. И любимые герои Достоевского, даже самые заблудшие, эмблематично и по существу находятся в движении к этому идеалу, воплощая в себе стремление к высшей правде, деятельной любви, к нравственному совершенству.

Принято считать, что свои гражданские и нравственные идеалы Достоевский черпал в религии. Однако достаточно убедителен и обратный путь – от поисков правды и добра к христианским заветам, выработанным народом в течение веков. Суть в другом, в том, что по какому пути не идти, только вера в искупительную жертву Христа, по Достоевскому, может сделать людей ответственными за грехи («греха единичного нет») и таким образом избавить человечество от неисчислимых бед и соблазнов бездуховной и антигуманной жизни.

Можно усмотреть во взглядах на будущее Достоевского-публициста элементы наивности – «если захотят все, то и случится», «в один день, в один час все устроить», - но когда мы имеем дело с художником-творцом, картина возможного преобразования мира неизмеримо усложняется. И остается главное – любовь к человеку и страх перед предвидимыми писателем будущими кровавыми трагедиями, если люди не проникнутся христианской идеей сострадания и жертвенности, однако, не

церковно-догматичной и рациональной, а сердечной и сокровенной.

В художественной концепции Достоевского о «золотом веке» человечества, идущим из прошлого в будущее, просматривается характерная эволюция. Во «Сне смешного человека» – это античный мир, в «Преступлении и наказании» – грезы Раскольникова о счастливом человечестве времен Авраама, которые входят в страшное противоречие с его «неподвижной идеей» о вседозволенности («тварь ли я дрожащая или право имею»). Воскрешение Христа в душе героев продолжается и в последующих романах, и все более отчетливо художественно аргументируется мысль о пагубности неверия, о том, что если нет Бога, то нет и добродетели и бессмертия. Глубину замысла романа «Идиот» не понять без осмысления двойственности сюжета, где мифологический идет от Библии, от апокрифа о Христе и разбойнике, в конце жизни раскаявшегося и уверовавшего. Таково противостояние князя Мышкина и Рогожина, закончившееся трагически, когда князь-Христос не выдержал муки убийства красоты и впал в безумие.

В «Подростке», напомним, писатель от лица Версилова разворачивает картину «золотого века», навеянную живописным полотном Клода Лоррена. Описывая мир без божественной идеи и веры, Достоевский не жалеет идиллических красок, подчеркивая, что любовь людей теперь обратилась друг на друга и на свое потомство: «Они просыпались бы и спешили целовать друг друга, торопясь любить, сознавая, что дни коротки, что это все, что у них остается... о, они торопились бы любить, чтобы затушить великую грусть в своих сердцах». Казалось бы чего еще желать, но, по мысли Достоевского, люди даже в этом идиллическом состоянии ощутили бы «великое сиротство». В данной панораме жизни Достоевский не прибегает к столь часто и эффективно используемому приему противоположения, и тем не менее добивается как художник искомой цели, ибо в самой канве романа жизнь без Бога, лишь с мечтой о ротшильдовском

обогащении, с грязью хищничества и безнравственностью жизненных ориентиров, с «хаосом разложения» дана в контрасте с правдой Макара Долгорукого. А в исповеди Версилова «про и контра» представлены на уровне искусства: вслед за видением, навеянным картиной Клода Лоррена, описывается видение Гейне в стихотворении «Христос на Балтийском море»: «Он протирал к нам руки и говорил: как могли вы забыть его?»

Со временем, чем больше укрепляется вера Достоевского в свой христианский идеал, тем сильнее и настойчивее становится стремление писателя выверять его в самых противоречивых и сложных жизненных обстоятельствах, а главное, - в безднах души современного человека, в его метаниях от «Мадонны до Содома». Апофеоз этих устремлений – последний гениальный роман Достоевского «Братья Карамазовы», где неизбежные «про и контра» представлены во всей полноте и глубине русских характеров и российской действительности той поры. Поиски христианского идеала ведутся писателем по общепринятым канонам житийной литературы: Алеша, Иван и Митя Карамазовы проходят через сильнейшие искушения духа и совести, сквозь ад сомнений и противоречий в самих себе и в окружающем мире. Хождения по мукам, мытарства Алеши и Мити, дьяволиада Ивана и Смердякова – вехи этого пути. Идеи и образы романа приобретают многозначный символический смысл благодаря их проецированию на основные библейские заповеди и их образный контекст.

Не менее существенно и то, что в романе правдиво выражен образ «раннего человеколюбца» Алеши Карамазова без сурового глянца, как живого человека со своими сомнениями и страстями, а в итоге, - с радостным ощущением правильности избранного пути в жизни. Идеи и истины, заповеди и заветы Священного Писания, которыми буквально пронизан, насыщен весь роман с его прозрачными параллелями и аллюзиями, не воспринимались бы столь глубоко и доказательно, если бы не художественное естество романа, кровью сердца прописанные

характеры в типично русских современных писателю перипитиях их судеб и судьбы России.

Главные идеи романа – о том, что безбожие неизбежно приводит к духовному кризису, аморальности и преступлению нелицеприятно обнаруживают себя на судьбах Ивана Карамазова и Смердякова. Но если Смердяков - откровенный человеконенавистник с лакейской душой – несет в себе идею разрушения, Иван Карамазов натура неоднозначная и противоречивая. Это тот из самых заблудших, которому по убеждению Достоевского, тоже не отказано окончательно в возрождении, ибо у таких «повреждение ума, а не сердца». В знаменитой части романа «Про и контра» и в главе «Бунт» в точном согласии со всегдашним стремлением писателя к объективности и диалогичности по обе стороны идеологического барьера становятся достойные друг другу оппоненты, люди высокого интеллекта, а не интуитивно чующие правду выходцы из народа. Напомним, что Иван не исповедуется перед Алешей, а искушает его своей наступательно-агрессивной идеей вседозволенности и безбожия, становясь на какой-то момент вровень с самим дьяволом: «Ибо тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». Вспомним и замеченное вдруг Алешей в облике Ивана, что у того правое плечо ниже левого и что он хромает, и, наконец, ужас, обуявший Алешу и его стремление быстрее достичь святой обители и увидеть старца Зосиму. Происходит дуэль убеждений, веры и неверия, и отсюда образ поведения двух братьев – одного, наделенного «высшим сердцем», другого, одержимого дьяволом. А мытарства Дмитрия и ряда других персонажей и событий подкрепляют или пытаются опровергнуть эти ведущие идеологические позиции.

Достоевский выбирает трудный путь поисков истины, как всегда выводя напряженный философский диалог за пределы событийной канвы романа и вовлекая в него читателя, который отдает должное свято соблюдаемому принципу писателя – не навязывать ему готовых ответов. По поводу неопровержимых,

на первый взгляд, аргументов Ивана, отрицающего мировую гармонию, и его «Легенды о великом инквизиторе» Достоевский писал: «весь роман служит ответом». В самом деле, столько подлинной выстраданности в драматично переданных сомнениях Ивана, представляющего Алеше вопиющие факты глумления над детьми и таким образом отвергающего возможность божественной гармонии, если она куплена слезами хотя бы одного ребенка, что действительно нужна была неопровержимость доводов в пользу Христа и христианства, чтобы уравновесить саднящую боль и возмущение несправедливостью жизнеустройства в мире. По сути главный идейный оппонент Ивана, старец Зосима сходится с ним в обличении несправедливостей и зверств, царящих в жизни. Противоположны лишь способы борьбы – бунту противопоставлена всепрощающая любовь. Известно, что сам Достоевский понимал, что в бунте он возвысился до непревзойденной силы «атеистических выражений», «силы отрицания Бога», но надеялся, что вера поможет победить любой аргумент, хотел верить, что своей жестокой легендой Иван опровергает не божий мир добра, а злой и мрачный мир дьявола. В романе мраку ненависти и лжи, который несет с собой инквизитор, противостоит правда народного Христа, целительно и умиротворяюще действующая на людей, а вовсе не официоз церковных регламентаций и рецептов лжеспасения.

Иван провоцирует божеский и человеческий закон и тем самым провоцирует отцеубийство и приобщенность к сатанинским идеям, потому что нет третьего пути между богом и дьяволом, и разрушительность идей не заставляет себя ждать. Разрушение семьи по существу ведет к разрушению основ государства. Отцеубийство и богоубийство оказываются на одной трагической прямой в художественной системе романа. И в этой библейской его подоснове, житийной ориентации присутствует множество сигналов, знаков, выводящих повествование в более высокий и масштабный ряд. Это и повторяющаяся несколько раз фраза Ивана о том, что он не сторож брату своему, это иу-

дины деньги, которые получает Ракитин за то, что привел Алешу к Грушеньке, это сближение образа Грушеньки с библейской Магдалиной, это и очевидность того, что духовным отцом Алеши был старец Зосима, а духовной матерью – Богородица и многое другое. Заметим, как нечто весьма важное в повествовании, что религиозные убеждения героев, их вера в Христа были результатом свободного выбора в противоположность загнанным в тиски «чуда, тайны и авторитета» хитроумно обманутым рабам, приманенным куском хлеба, как в Легенде. Бог и радость бытия в романе едины.

Обратимся теперь к детской теме, развернутой в обличениях Ивана. Достоевский поднимает ее не только для того, чтобы усилить впечатление о вопиюще нарушенной гармонии мироздания. С ней связаны его мысли о будущем, а также его восприятие образа Христа в ассоциации с детской чистотой и безгрешностью, как бы возвращающей человека к незамутненной поре детства человечества. Не случайно (впрочем в гениальном произведении не может быть ничего случайного) носитель божьей правды инок Алеша показан читателю еще с запечатлевшихся в его памяти эпизодов раннего детства, когда его мать-кликуша, судорожно прижав к себе ребенка, поднесла его к иконе божьей матери, как бы прося у нее благословения и защиты. «Косые лучи заходящего солнца», особо значимые в эмблематике Достоевского, как символ умирания и возрождения, как бы благословляют это посвящение сына фанатично религиозной матери. А дальше духовным воспитанием «Алексея, божьего человека,» занимается старец Зосима. И вся жизнь в миру, ибо Алеша по требованию старца покидает монастырь, должна быть посвящена искуплению грехов людей по принципу «все за всех виноваты». В том же направлении высвечивается линия жизни Димитрия. И именно так, по мысли Достоевского, должен поступать каждый, чтобы ощутить братское единение верующих сердец

В том же русле развиваются две другие детские темы, и обе они связаны с трагической линией жизни Мити. Он должен пострадать не умозрительно, ибо на нем кровь избитого слуги Григория и слезы обиженного за унижения отца Илюши Снегирева. Но писатель идет дальше, вплетая в повествование образ «голодного дитя», плачущего в погорелой деревне. И говоря о том, что он должен пострадать за «голодное дитя», Митя понимает, что судебная ошибка далеко не исчерпывает драматизма его жизненной ситуации, которая универсализируется в романе: «Все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей» и далее: «Есть малые дети и большие дети, все – дитё».

Достоевский рисует характеры незаурядные, богатые чувствами, переполненные идеями, страстями и эмоциями. Митя преисполнен романтизма шиллеровских героев, Алеша находит возвышенные идеи в библейских сюжетах и сам создает житиё старца Зосимы, даже Иван со своими понятиям-символами «клеяких листочков» и «кубка жизни» фигура, наделенная и сердечным знанием, выходящим за пределы рациональных сентенций, хотя его убеждения и умозрительны. Масштабность и колоритность этих образов, их карамазовский «безудерж», соединение «двух бездн» в одном характере свидетельствуют о целенаправленности писательского поиска, о продуманности его замысла – проверить идеи добра и зла, справедливости и бесчестия, христианской нравственности и безверия на жизненных ситуациях переворотившейся действительности, на характерных фигурах современности, резко индивидуализированных и одновременно типичных для своего времени. Писатель был убежден, что не вне человека правда, а в нем самом: «найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой и узришь правду!»

Достоевского упрекали в свое время в том, что он смотрит в прошлое, обращается к отмирающим патриархальным устоям, пытаясь таким образом отгородиться от железной поступи буржуазного века, насаивая на уникальности российских судеб. Од-

нако резко критически относясь к безобразным сторонам западной цивилизации и ее последствий, он не признавал и фарисейства русской официальной церкви и, склоняя голову перед мудростью русского мужика, стремился к всемирной универсальности христианских истин, которые должны спасти все человечество от крови и глобальных потрясений, провидчески прозреваемых писателем-пророком.

И главное, он смотрел вперед. Его «русские мальчики», горячо обсуждающие в трактирах мировые проблемы, - символично значимый посыл в неведомое будущее. Их пастырями, по мысли Достоевского, должны быть такие люди, как Алеша, «ранний человеколюбец», которому предстоит сделать в жизни много добра, исполнить свое предназначение, убедить людей, что «даже протянутая каждым луковица страждущему» может послужить ему во спасение. Как и другие герои романа, он проходит через свою долю испытаний и сомнений, не теряя мужества и веры. Так и должно быть, так и бывает в жизни, о чем гласит великая Книга книг: «Пшеничное зерно должно упасть в землю и умереть, и только тогда появятся плоды». Веру в бессмертие, в торжество добродетели, а значит и веру в Христа, как духовного образца искупления и обновления жизни, по Достоевскому, каждый человек должен обрести в себе своей свободной волей, в сознании собственной совести. А сомневающимся в выстраданности его веры и христианского идеала он адресовал свое последнее напутствие: «Стало быть не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя Осанна прошла.»

Компьютерная верстка: Компьютерный центр ЕГЛУ
им. В.Я. Брюсова (руководитель – доц. В.В.Варданян)
Операторы: Г.М.Элчакян
С.В.Аракелян

Подписано к печати: 30.03.2002
Сдано в печать: 30.04.2002

Тираж 150