

УДК 821.19  
ББК 83.3(5Арм)

ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ  
К СИМВОЛИЗМУ:  
ТУМАНЯН – ТЕРЬЯН, ЧАРЕНЦ  
(сравнительно-статистический анализ)

© 2019 г. Б.С. Зулумян  
*Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук,  
Москва, Россия*  
*Дата поступления статьи: 10 марта 2019 г.*  
*Дата публикации: 25 декабря 2019 г.*  
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-252-279

**Аннотация:** Символизм в восточноармянской поэзии получил наиболее полное воплощение в творчестве Ваана Терьяна и его последователя Егише Чаренца (в западноармянской влияние символизма испытали Тиран Чракян, Мисак Мецаренц, Ваан Текеян, Сиаманто, Даниел Варужан). Отталкиваясь от классической традиции Ованеса Туманяна, они существенно реформировали традиционный стих: от идейно-образного, лексического до метрического уровней. Новыми для армянской поэзии начала века были образы *Девушки-мечты, Грезы, Наваждения, Другого мира, Сумерек, Любви, разлитой в мире, Космического предела*. Наглядно различие поэтик Ованеса Туманяна, Терьяна и Чаренца демонстрируют статистические данные групп слов, отображающих **цвет** (*золотой, серебряный, синий, солнце, свет и т. п.*), **звук** (голос, зов, шепот, звон, крик, молчание и т. д.), а также слова, условно обозначенные как **Высший мир** (Я, душа, сердце, Небо, Бог, Вселенная, Греза, Мечта и т. д.). Сопоставляются семантические доминанты художественных систем поэтов, анализ статистических данных существенно дополняется и коррелируется контекстным, содержательным. У Ованеса Туманяна образ создается на понятийном, метафорическом уровне, его мир предметно-пластичен, язык не трансформирован, у символистов же формируется новый язык с привлечением новых лексических пластов, созданием неологизмов и, самое важное новым, порой непривычным поведением слов. Художник-творец созидает символистскую метареальность и, как следствие, — новый поэтический язык и образную систему.

**Ключевые слова:** символизм, классик, Туманян, Терьян, Чаренц, статистика, контекст, цвет, звук.

**Информация об авторе:** Бурастан Сергеевна Зулумян — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

**E-mail:** lalazulum@mail.ru

**Для цитирования:** Зулумян Б.С. От классической традиции к символизму: Туманян — Терьян, Чаренц (сравнительно-статистический анализ) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 4. С. 252–279. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-252-279



FROM THE CLASSICAL TRADITION  
TO THE SYMBOLIST POETRY:  
TUMANYAN, TERYAN, CHARENTS

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2019, B.S. Zulumyan

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia*

*Received: March 10, 2019*

*Date of publication: December 25, 2019*

**Abstract:** Symbolism in Armenian poetry manifested itself at most in the works by Vahan Teryan and his follower Egishe Charents. Stemming from the classical heritage of Tumanyan, these two poets substantially reformed traditional verse on different levels, ideological, figurative, lexical, and metrical. The images of the Girl-Dream, Dreams, Other World, Twilight, Love-dispersed-in-th-world were new to the Armenian poetry at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Statistical the calculations of the groups of words with the meaning of the color (golden, silver, blue, sun, light, etc.), sound (voice, call, whisper, ringing, cry, silence, etc.), and words conventionally grouped as Upper World (self, soul, heart, sky, God, Universe, Dreams, Dream, etc.) demonstrate the difference in the poetics of Hovhannes Tumanyan, on the one hand, and Teryan and Charents on the other. The article juxtaposes semantic dominants of the poems and analyzes their stylistic properties with attention to their content and contexts. While Tumanyan's poetic world is material and concrete and the language of his poems is traditional, symbolists develop a new poetical language that includes new lexical layers, neologisms and, most importantly, defamiliriazation of the ordinary words. The poet-demiurge creates a new symbolist meta-reality that results in a new poetic language and imagery.

**Keywords:** symbolism, classical tradition, Tumanyan, Teryan, Charents, statistics, context, color and sound.

**Information about the author:** Burastan S. Zulumyan, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

**E-mail:** lalazulum@mail.ru

**For citation:** Zulumyan B.S. From the Classical Tradition to the Symbolist Poetry: Tumanyan, Teryan, Charents. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 4, pp. 252–279. (In Russ.)  
DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-252-279

Одной из особенностей символистского текста является оперирование не только общезначимыми символами, но и, что важно, созидание собственных авторских символов. Очевидно, что смена эстетической парадигмы приводит к лексическим сдвигам, к формированию новой образной системы и поэтического языка. Усиление символической составляющей актуализирует определенные пласты лексики, а именно абстрактного и отвлеченного контингента [8, с. 5–6], новая художественная система, в которой главенствующее место занимает образ иного мира, в принципе непознаваемого, но открывающегося через знаки, символы, стимулировала поиск соответствующих средств выразительности, структуры образа утонченно-рафинированного, конструируемого посредством символов, полутонов, нюансов. Несомненным творческим достижением символизма является звуковая и цветовая инструментовка стиха, открывшая новую страницу в истории поэтического творчества, и армянского в частности.

Рожденный во французской поэзии и немецкой философии, символизм шествовал из одной европейской литературы в другую, и в армянской художественной действительности наиболее полное воплощение получил в творчестве великих армянских поэтов начала XX в. Ваана Терьяна и его последователя Егише Чаренца. Они существенно реформировали стих — от идейно-образного, лексического уровня до метрического.

Принципиальное отличие стиховой природы поэтов-символистов в ее относительной отвлеченности от временных (исторических), конкретно-природных, вещественных примет и, как следствие, в субъективации поэтического содержания, что и составляет наиболее сущностную

черту поэзии Ваана Терьяна. Жизнь души является тем всеобъемлющим художественным пространством, где разворачивается лирически-проникновенный, утонченно-прекрасный терьяновский мир. В символистской картине мира отражена единая божественно-диаволическая природа Вселенной. Новыми для армянской поэзии начала века были образы *Девушки-мечты, Грезы, Другого мира, Сумерек, Любви, разлитой в мире*. Универсальная форма элементов невидимого духовного интеллигентного мира обрастает «плотью» — и, как результат, проецирует бестелесные сущности на предметы видимого мира, составляющие повседневный опыт личности.

Исследователь творчества Терьяна С. Саринян считает, что «только в “Грезах сумерек” можно вычленить целый ряд слов, которые были неизвестны поэзии XIX века: *ankarekic* (лишенный сострадания, безутешный), *varsatar* (распущенные волосы), *nrbahjus* (нежносплетенный), *heratsaval* (простирающийся вдаль), *gexagangur* (прекраснокудрый), *andoxdoj* (без дрожи, трепета) и многое другое». Хотя, как далее показывает анализ поэтики, новизна касается в первую очередь увеличения состава абстрактно-отвлеченного контингента лексики, однако и образы, хотя и составленные из общеизвестных слов, например, «в моем сердце моросит золотой дождь», непривычны и новы. Подобный образ, по мнению исследователя, был невозможен в поэзии XIX в. [1, с. 408–470]. В этом ряду цвет и звук, посредством которых поэты пытались отобразить ускользающие знаки иного мира, также обретают иное звучание и смыслонаполнение.

Для создания сравнительно-типологической поэтической картины мы обратимся к поэзии Ованеса Туманяна, стоящего во главе старшего поколения классиков. Его творчество отражает многообразие народной жизни в историко-культурных и бытийных парадигмах, а в центре его мира — человек, поэт со своими размышлениями о любви, жизни, судьбе народа со всей гаммой глубочайших переживаний.

Особенно зримо различие поэтических систем выступает в цветовых и звуковых образах — несомненных новациях символизма. Сразу оговорюсь, что исследование не касается оценки творчества армянских поэтов — Туманяна, Терьяна, Чаренца, равновеликих в своем роде, — но только предпринята попытка показать различие качественно иных типов поэтического мировосприятия.

Анализ поэтических текстов армянских символистов наглядно показывает существенные изменения состава языка (точно так же это показывают подсчеты изменений в метрической системе и тропях) [3, с. 4], поэтики и художественного мира в целом [4]. Частотно-семантический анализ некоторых основополагающих понятий был проведен на основе произведений циклов «Грезы сумерек», «Ночь и воспоминания» и «Золотая сказка» Ваана Терьяна (15 165 слов) [5, т. 1] и «Часы видений», «Радуга» и «Жертвенный огонь» Егише Чаренца (20 829) [7] по количественным и качественным характеристикам в сравнении со стихотворными произведениями Ованеса Туманяна, включенными в первый том «Собрания сочинений» (31 121) [6]. Здесь я особо оговорю, что предварительно оставила у Туманяна неравное количество слов, как есть, вместе с подражаниями и детскими стихотворениями; однако в дальнейшем будет целесообразно сократить произведения Туманяна, оставив только чистую лирику, так как у Терьяна и Чаренца представлены символистские циклы. Но и в таком виде результаты дают необходимую картину для сравнения и некоторых выводов.

Наиболее полно изменения в языковом, образном и идейно-художественном уровнях поэтики символистов наглядно проиллюстрировал бы частотный словарь всего лирического наследия поэтов, однако за невозможностью осуществить эту задачу в рамках данной статьи были избраны наиболее характерные для символизма три группы слов: отображающие **цвет и цветковые образы, звук и звуковые образы**, а также мы привлекли к рассмотрению группу слов, условно обозначенную как **Высший мир** — понятия, имеющие принципиальное значение в символистских текстах, и основополагающие для лирики вообще субъективно личные — **Я, сердце, душа** и некоторые другие. В таблице учтены разные словоформы одного и того же корня.

**Таблица сравнительных подсчетов стихотворных текстов**  
**Table of comparative calculations of poems**

СЛОВА	ТУМАНЯН	ТЕРЬЯН	ЧАРЕНЦ
<b>ЦВЕТ</b>			
Ոսկի – 16: Ոսկե – 8. Ոսկու – 3 – Золотой	27	53	61
Արծաթ – Серебряный	6	13	5
Շապուղ – Синий	9	12	119
Մանուշակագույն – Лиловый	0	1	8
Կանաչ – Зеленый	20	8	7
Կարմիր – Красный	24	5	61
Սև – Черный	57	46	8
Մութ – Темный	44	95	59
Մթն	9		
	Итого: 53		
Խավար – Мрак	35	63	21
Լույս – Свет	51	85	58
Լուս	74		
	Итого: 125		
Արև – Солнце	88	39	132
Հուր – Пламя	31	21	64
Շրակ – Огонь	5	5	78
Պայծառ – Яркий	52	42	8
Հաղափայլ – Луч	3	2	8
<b>ВЫСШИЙ МИР</b>			
Անուրջ – Греза	2	12	10
Աստղ – Звезда	34	22	65
Աստված – Бог	57	1	2
Բախտ – Судьба	36	27	12
Ես – Я	145	191	222
Երազ – Мечта	58	100	124
Երկինք – Небо	32	16	39

Երկնային Небесный	–	5	0	3
Հոգի – Душа Հոգ (все словофор- мы)		88 200	220	118
Միտք в им. падеже Միտք – словоформы Сердце		71 79 Итого: 150	191	110
Տիեզերք Вселенная	–	22	0	1 (Տիեզերական)
Ընդ Մտք – Горы		37 117	8 11	13 13
		Общее кол. слов <b>31 121</b>	Общее кол. слов <b>15 165</b>	Общее кол. слов <b>20 829</b>

Статистика, разумеется, дает общую картину словоупотребления, но имеет свои существенные недостатки. В первую очередь это касается того, что не учитывается контекстный смысл, в отдельных случаях играющий решающую роль, о чем мы будем говорить в каждом конкретном случае при необходимости.

Путь символизации в поэтическом тексте проходит также в направлении придания особого смысла привычным словам, имеющим конкретное значение, таким как, например, физическое обозначение времени суток: сумерки, ночь; времен года: осень, зима, весна. Они приобретают дополнительные значения, не имеющие символической нагрузки в обыденной речи, в символистском же мире того или иного поэта они переопределяются и насыщаются новыми смыслами.

Выделим группы слов по нескольким направлениям, встречающиеся в исследуемых текстах:

– *пространственные* (окружающий мир): природа, небо, горизонт, космос, вселенная, луна, солнце, звезды, поля, лес, дорога, путь, в том числе и абстрактные – пустота (amajutjun), беспредельность, бесконечность, и сугубо символические – Мир (арм. ashkhar, в значении иного мира), в том числе к ним относятся и индивидуальные символы: Сумерки (Терьян), Небесный лабиринт, Предел (Чаренц);

– *временные*: осень, весна, редко зима; время суток: вечер, сумерки, ночь, рассвет, день;

– *чувства, состояния*: неопределенность (арм. *mi*), предчувствие, тоска, ожидание, печаль, светлая печаль, упоение, греза, бред, мечтания, любовь, поиск прекрасного или утерянного когда-то, упование, ликование.

*Цвета*: золотой, синий, фиолетовый, серебряный, зеленый, серый, темный, черный, белый, пепельный, кровавый, красный, а также свет, луч, лунный, солнечный, ассоциирующиеся с соответствующими цветами.

*Звуки*: шорох, шепот, шелест, голос, зов, звон (колокольчика, колокола), звуки скрипки, пианино, шарманки, песня, вой, завывание, напев, шум, крик, плач, стенания, рыдания.

Предварительно обратимся к исследованию Р. Ишханяна, он подверг детальному статистическому анализу «Грезы сумерек» Терьяна [2, с. 305–332]. По его данным в цикле, куда вошли 72 лирических произведения (979 слов и 4363 словоизменений), по частоте употребления первое место занимает Я էս (мое, мне – իմ, ինձ) – 258 раз, ты – դու (քեզ, քո – твое, тебя) – 198, третье – сердце (սիրտ) – 81, некий (սի) – 87, душа (հոգի) – 46, жизнь – կյանք (42), умирать – մեռնել (40), свет – լույս (39), есть – կա (38), грусть – սիրսիրան, սիրտ (37), նուրբ нежный, վառ яркий, ցայծառ сияющий (по 32), он, она, тот – նա (31), темнота – մութ (30), ужели – արդյոք (29), խոսք – слово (28), այրվել – гореть (26), երազ – мечта, երկիր – земля, երկինք – небо, աչքեր – глаза (по 25), ցավ – боль, երբ – когда (по 24), հեռու – далеко (23), ամուշ – сладкий (сладостный), ծաղիկ – цветок (по 20), наваждение – գնորդ (14), грезы – ամուրջ (10). Уже на основе данных одного только этого цикла можно сделать некоторые выводы о частоте употребления слов сердце, некий, свет, грусть и т. д., хотя еще раз подчеркнем, что статистический анализ необходимо сопровождать контекстным: к примеру, такие важные для цикла понятия, как *грезы* и *наваждения*, занимают в количественном отношении последнее место.

Сравнение статистических данных по всем трем поэтам дает такую картину. По расширенным подсчетам трех вышеуказанных циклов; Терьяна Я (էս, только в им. падеже) – 191; сердце (սիրտ) – 220; душа (հոգի) – 192, у Чаренца – 222:110:118, у Туманяна – 145:200:150. То, что «Я» занимает достаточно высокий процент от общего количества слов у каждого из названных поэтов, естественно для лирической поэзии, где, как правило,



доминирует первое лицо. Однако нюансы, акценты играют здесь немало-важную роль. Даже в этой универсальной для поэзии категории есть существенные различия, исходящие от индивидуальности и поэтического своеобразия каждого из них. Лирическое содержание у Туманяна презентуется первым лицом героя (поэзия Туманяна квалифицируется как лиро-эпическая) наравне с третьим лицом объективного повествователя, в отличие от терьяновской и чаренцевской поэзии, где субъективное начало выражено в максимальной степени.

Основным репрезентантом лирического Я Терьяна, как видно из статистики, выступает такое понятие, как *сердце*, — 220, по частотности занимающее первое место, а потом уже *душа* — 192. В структуре его художественного мира знаковый образ мировой поэзии — *сердце* — является наиболее часто повторяющимся образом, выступающим синонимом лирического Я, полноправным действующим лицом, свидетельствующим о том, что все высказывания поэта — выражение глубоко личных переживаний, интимно-задушевной сферы его дум и мечтаний (для сравнения: такой же мифологемой является *сердце* в поэзии Вяч. Иванова, выражающей субъективность переживаний и картины мира). Важно иметь в виду, что контекстное словоупотребление Терьяна несколько отличается от общезыкового. Он не говорит: Я тоскую, а — сердце мое тоскует.

Если у Терьяна основную нагрузку лирического Я берет на себя *сердце*, то для творчества Туманяна характерен универсальный поэтический образ *душа*. Очевидные при эмпирическом наблюдении факты — преобладание определенных образов, доминирование некоторых понятий — в большинстве случаев находят подтверждение в статистических данных. Так, по статистике, наибольшее количество употреблений понятия *душа* именно у Туманяна. В его лирических произведениях (баллады и поэмы не учтены) Я — ѓи употреблено 145 раз, а душа — 200, сердце (цӓрцц) — меньше, 150 раз. Причем у него образ Души — лирического Я поэта — обретает вселенский, божественно-демиургический характер, часто в экстраполяциях к библейскому контексту: в его поэзии встречаем такие образно-семантические сочетания, как *душа плывет* («Армянское горе, бездонное море, пучина бескрайняя вод, / Над этим бескрайним простором душа моя скорбно плывет»); *ликует душа* («О горы, вновь вдохновленная вами, ликует душа, радостью полна»), *голоса души* («го-

лоса души приношу вам в дар»); *грусть души* («безмерная грусть моей души»); *невинные души*<sup>1</sup>.

Совершенно другую картину мы наблюдаем у Чаренца. На первое место по частоте употребления у него выходит *Я* — 222, затем *душа* — 118, и в последнюю очередь *сердце* — 110. Несомненно, эти данные отражают характерологические черты поэтики Чаренца. В центре его поэзии — человек со своим сугубо личностно-субъективным взглядом на мир и чувственной экспрессией, а не эмоционально-чувственным (Терьян) или божественно-демиургическим (Туманян) восприятием бытия.

В текстах символистского толка многое зависит от поэтики, общих идейно-художественных установок автора, и, как уже отметили, контекст в определенных случаях меняет смыслонаполнение слов, о чем мы будем говорить по мере возможности. Очевидно, что символистская направленность поэзии Терьяна придает новый смысл привычным словам, создает новую поэтическую реальность. Так, *свет* у него не всегда имеет положительный смысл, он может быть *мертвым, печальным*. Также и у Чаренца появляются парадоксальные образы, такие как, скажем, *лучезарный мертвец*.

У Туманяна же языковое словоупотребление не искажается, не нагружается дополнительными произвольными смыслами, его неповторимый образный строй, философские обобщения возникают в глубинных идейно-образных структурах. Однако отображенный им мир не остается на линейном, бытовом или только реалистическом уровне, он включен в макрокосм — Вселенную, Космос — Տիեզերք. Верхний уровень его картины мира — это Бог; нижний — социальное зло, исторические беды, судьба народа. Не случайно слово — րսիւն — судьба — употреблено 36 раз, много больше, чем у Терьяна — 27, а у Чаренца и вовсе это понятие находит малое применение — 12. В туманяновский «верхний» семантический ряд включаются понятия: Божественное, звезды, космическое, Вселенная. Присутствие этих понятий не выводит мировосприятие Туманяна за пределы дихотомии *земное-небесное*, система координат Бог — человек, Космос — земля не нарушена, не создается некая метареальность, характерная для символистского текста. Поэтический словарь Туманяна отражает предметно-вещественные, природные реалии, его поэзия о жизни народа вообще во всей глубине бы-

1 Здесь и далее подстрочные переводы всех цитируемых поэтических текстов мои. — Б.З.

тийной и социальной проблематики. За конкретно-сюжетным содержанием его произведений разворачивается бесконечно глубокий философский пласт. Лирическое «Я» в поэзии Туманяна — олицетворение национального духа, человека, несущего его мудрость и вековую печаль. Не случайно его творчество — символ национальной идентичности, в его творчество в той или иной степени вовлечен каждый армянин. Он сумел соединить самые высокие, книжно-литературно-философские, в том числе символические, пласты с народным мышлением и словотворчеством.

Для Туманяна весь комплекс человеческой жизни вовлечен в макрокосм Божественного мира, для него Абсолют — это Бог Աստված. В исследуемых текстах это слово повторяется 57 раз, у Терьяна и Чаренца — 1 и 2. Картина соотношения выразительная и свидетельствует о кардинальной смене мировоззренческих ориентиров. Символистская картина мира становится неопределенно-эклектичной (Бог подразумевается, но не называется), в ней высшую точку занимает *иной* — совершенный — мир. Символистские представления меняют ценностную парадигму: первое место отдается Красоте и совершенству, в этой ипостаси, соединенной с Добром, в другой — имеющей диаволическую природу.

Бог, Космос, Звезды — неотъемлемая часть поэтического мира Туманяна, он мыслит мир в космических измерениях. Обретая магию туманяновского слова, они (образы) тем не менее не искажаются, не становятся отличными от устоявшихся мистико-философских представлений. Особое место в его поэтике занимает Космос — Տիեզերք — 22, Терьян — 0, Чаренц — 1. Как видим, посттуманяновские поэты избегают конкретного названия пространства. Для них это иной мир, не имеющий названия. В символизме мы наблюдаем совершенно иное — контекстное — словоупотребление: словарное значение нагружается дополнительными смыслами, ключевые для поэта понятия, избранные в качестве символа, становятся самодостаточными и смыслообразующими, доминантными в архитектонике художественного мира.

Однако это не означает, что до символизма поэты не употребляли символы. В основе поэтики Туманяна, естественно, лежат понятия, обретающие знаково-символическую сущность; такого рода отдельные символы не выходят за рамки символической природы искусства вообще. Доминантным образом в его поэтике становятся «горы» — լեռներ, սարեր, олице-

творяющие родной край, в то же время горы — это нравственно-духовный Абсолют, где очищается душа поэта. В данном случае статистика наглядно демонстрирует вышесказанное: — у Туманяна — 17 — 37: ишр — 117; Терьяна — 8—11; Чаренца — 13—13.

Для текста символистского типа характерны антиномии — полярно удаленные антагонизирующие смыслы, не составляющие единого семантического поля, посредством которых символизм отражает исходную антиномичность мира: внешнего и внутреннего, среды и личности, космического и земного, Этого и Иного мира. У Терьяна система антитез разворачивается в художественном пространстве двух миров: реального и некоего скрытого, таинственного мира, раскрывающегося в пограничных состояниях природы, в экстатических прозрениях сознания, когда греза и творческое воображение приподымают завесу неведомого и в конечном итоге непознаваемого бытия Вселенной. Для произведений Терьяна, как начального периода, так и последующих, характерна отвлеченность от конкретно-жизненных ситуаций, когда поэт не вовлекает в художественное пространство реалии предметно-вещественного мира — и это принципиальная поэтическая установка. Содержание стихов, воплощенное в абстрактно-символических категориях, описаниях состояний души, ее предчувствий и прозрений, сопровождается необычайно прекрасными картинами природы — сумерек, ночи, звездного неба, весеннего цветения. В Природе раскрывается красота мира, но в художественном пространстве Терьяна она всегда — аналог душевного состояния.

Центральное место в эстетике символизма занимает *иной мир* и связанные с ним понятия *мечты, грезы, бреда, небесного*. *Мечта* — универсальная для поэзии категория, особенно многообразно воплощенная в романтической школе, и следом — в символистской, которая во многом продолжает традиции предшествующего направления. Больше всего *мечта* употреблена (вне автоматизма ожидания) у Чаренца — 124, затем у Терьяна — 100, и в последнюю очередь у Туманяна — 58, что вдвое меньше, чем в символистских текстах (однако к общему объему его исследуемых произведений, это достаточно высокий процент по сравнению с другими понятиями).

*Небо* — երկինք представлено почти одинаково у Туманяна и у Чаренца — 31 и 39 соответственно, и вдвое меньше у Терьяна — 16 (такие данные требуют контекстного и поэтологического анализа), производное от него

прилагательное *небесный* у Туманяна — 5, у Терьяна — 0 и у Чаренца — 3. Объяснить этот парадоксальный факт — отсутствие у Терьяна и Чаренца эпитета երկնային небесный, — видимо, можно тем, что в качестве эпитета прилагательное *небесный* нагружено романтическими смыслами, что было еще возможно у Туманяна, но отсутствует у его младших современников.

В символистской эстетике *иной* мир открывается в категориях *грезы, бреда, сна, дремы*. Они приобретают статус особого состояния сознания, когда становится возможным услышать зов инобытия, Вселенной. Уход от действительности в символизме мотивирован принципиальной невозможностью найти идеал, совершенную жизнь: здесь, в этом мире, мы лишь тени, призраки, а прекрасное там, куда мы не допущены, и можем только догадываться о нем, стремиться к нему, наша душа лишь в снах, грезах приближается к утерянной или недоступной нам гармонии. Отсюда и краеугольное значение этих понятий в поэтике символизма. Греза — глубоко личное, неотчуждаемо-интимное отношение к творческому воображению. основополагающие же для эстетики символизма понятия грезы — անընթաց, наваждения (бреда) — գնորը совершенно не присущи поэтике Туманяна, в исследуемых текстах встречаются 2 раза. Краеугольные для поэтики Терьяна указанные понятия наваждения, бреда գնորը — 14, грезы անընթաց — 10, и, как ни странно, у Чаренца греза употреблена 2 раза. Забытие в поэтике Терьяна — неизменный атрибут мистического переживания иного мира, когда сквозь заслоны памяти прорываются воспоминания о дальней стране, о Ее дворцах, голубых далях («Հիմա չգիտեմ, անոսցել եմ ես ճանփաները որ: Մշուշ ու բախի՞ծ» — «Сейчас не знаю, забыл я / Дороги твои. Мгла и тоска»). В образной структуре произведений этого направления важную роль играет основной символистский *мотив иллюзорности* мира — это и мир, созданный из воображения, и ощущение присутствия мира иного, непознаваемого.

Еще более выпукло особенности символистской поэтики выявляются в цветовых и звуковых образах. Цвет и звук у армянских поэтов, так же как и у европейских и русских символистов, начинают играть смыслообразующую роль.

Впервые в армянской поэзии, традиционно богатой цветовой нюансировкой, в поэтике Терьяна цвет получает не только разнообразные проявления, но и становится самостоятельным компонентом стиха. Цвет у

поэтов-символистов в именной конструкции переходит от функции зависимого члена (прилагательного) от доминирующей (существительного) основы к смысловой самостоятельности, т. е. получает функцию имени. Существительные, образованные от прилагательных, употребляются уже сами по себе: Золотое, Синее, Лиловое.

Из мистической цветовой триады символистов — золотого, синего, лилового (фиолетового) — у Терьяна вообще отсутствует лиловое, широко присутствует золотой, серебряный и синий. Особенно значим для него цветовой ряд: *золотого, серебряного*. Самые сокровенные образы-понятия передаются через золотой цвет: у Терьяна *золотого* вдвое больше, чем у Туманяна — 53 к 27, но меньше, чем у Чаренца, — 61.

У Туманяна *золотой* употреблен в качестве эпитета 27 раз, однако в смысловом отношении он не выходит за рамки общепринятых и общезыковых словоупотреблений. *Золото* поэт применяет в общепринятых значениях мерила славы, денег, суеты: «Քն պատվանդանի վերա ոսկեղեն» — «На пьедестале твоём золотом»; «Եվ պատվանդանը հիմքից խորտակիր Ոսկի հորթերի» — «И пьедестал ты разруши Золотого тельца»; «Յուր անձը վատնեց և ոսկի դիզեց» — «Душу свою растратил и золото накопил» и т. п. Однако, как мы уже отмечали, за жизненным, бытовым у Туманяна всегда встает возвышенный, божественный план. Это, к примеру, золотой луч:

Իմ տխուր հոգու՛մ  
Ծագու՛մ է ոսկի  
Ճաճանչը հուսո՛ւ  
Հարստև կյանքի:

В моей печальной душе  
Рождается золотой  
Луч надежды  
Вечной жизни.

Это и заря, золотом пылающая: «Եվ արշալույս ոսկեվառ», и мечты золотые: «Ոսկի երազներն հայի փրկութիւնն» — «Золотые мечты спасения армян»; «Ոսկի երազներ՝ միրաժի նրման» — «Золотые мечты, миражу подобные»; лира золотогрунная — «Էն քնարը ոսկեար»; а также простое обозначение цвета: «Էս ի՛նչ անթիվ ծաղիկներ կան. Ոսկի-դեղին, կարմիր, դեղձան» — «Сколько же здесь цветов — злато-желтые, красные, багряные».

Для Терьяна смыслонаполнение *золотого* совершенно другое — он репрезентант иного мира, его цвет, сущность, ипостась. Мотив другого мира передается через космические картины вселенной, расцвеченной и освещенной необычными красками, во многих случаях *золотым*.

Лирический сюжет протекает в несколько смещенном ирреальном мире, где мы наблюдаем иное словотворчество: непривычные, порой алогичные сочетания прилагательного с существительным, привычные эпитеты в не свойственных им языковых контекстах: это и *золотая* улыбка («Ո՞վ է քո ոսկի ժպիտը վառել Այս աղջամուղջում» — «Кто в этой тьме зажжет твою золотую улыбку?»), *золотая* мгла ոսկե մշուշ, *золотой* взгляд — ոսկե հայացք, свет *золотой* — ոսկի լույս, сказка *золотая* — ոսկի հեքիաթ и т. д.

Часто *золотой* связан с солнцем, пламенем, противопоставлен тьме: «Արևն այնտեղ հուր կրթափե և ոսկի» — «Солнце там пламя извергает и золото», «ոսկի մշուշում Արեգակը հուր ոսկի է մաղում» — «в золотой мгле Солнце золото-пламя сеет»; «Լույսերը ոսկի ընկան ու հանգան» — «Лучи мои золотые упали и погасли»; «Ոսկի հայացքով կախարդել է նա» — «Золотым взглядом околдовала»; «Խոցված է ոսկի շողերով նրա» — «Пронзен золотыми лучами ее»; «Ոսկի հայացքով ինձ պարուրեց» — «Золотым взором меня окутала»; «Արտերիս մաքուր ոսկեծովի մեջ / Եվ մեկը անտես, շարժումով արագ, / Ոսկի է մաղում, գոհար է ցրում» — «В чистом море золотых моих полей, / Кто-то, невидимый, взмахами быстрыми сеет золото, жемчуга метет»; «Կապույտ դաշտերում / Ոսկի հեքիաթ, ո՞վ պատմեց / Քեզ կախարդած իմ հոգում» — «В синих долинах кто рассказал золотую сказку / Моему околдованному тобою сердцу?»; «Ոսկեպայծառ մշուշում Ոսկի հայացքը ժպտում է հոգում» — «В ярко-золотой мгле твой взгляд золотой улыбается моей душе».

Приведенных примеров достаточно, чтобы наглядно продемонстрировать разницу в контекстном употреблении одного и того же слова. В символистском контексте оно получает порой причудливые сочетания, не употребляемые в повседневной языковой практике, однако выразительно презентующие символистское миропонимание и художественный мир поэта.

Ту же картину и принципы языкового и поэтического конструирования образа, что и у Тьерьяна, мы наблюдаем у его великого последователя Егише Чаренца. Он находит все новые и новые сочетания *золотого*, одного из самых популярных (можно сказать, и клишированных) эпитетов мировой поэзии.

Егише Чаренц начального периода, в частности в цикле «Страна Пламени» (1913–1916), творит свой символический мир посредством но-

вых, доминантных в его поэзии образов — Огня, Пламени, Пожара, Солнца, Солнце-царя, непосредственно ассоциирующихся с цветом золота и красно-багряным. Уже в «Стране пламени» цветовая символика выполняет функцию смыслообразующего фактора. Цвета — Синее, Золотое, Лиловое (фиолетовое) — выступают атрибутами другого мира. *Синее* (голубое) воплощает небесную суть женского образа — «И в вуалях синих, голубых ты пришла»; *Золотое* — стихию космической энергии, *Лиловое* (фиолетовое) — мистические тайны Вселенной. В знакомую символику, выкристаллизованную в поэзии русских символистов и Тьерьяна в особенности, Чаренц вносит свои оттенки и создает новые метафоры. Специфика его образной системы — в крайней экспрессивности, поэт сталкивает поляризованные смыслы, казалось, несовместимые понятия: огненного и холодного, снежного, белого, лунного света и солнечного. Чаренц актуализирует также символику *Золотого* и *Солнца* в системе собственного символистского мировосприятия. В поэтическом словаре Чаренца создаются такие словосочетания, как золотой взгляд, золотая бабочка, золотые огни, в золоте очей, золотой звон, комета, как цветок золотой; золотой мираж. Мотив Золотого у Чаренца активно взаимодействует с мотивом огня, пламени (հոց, հոյր), крови. Причем в одной строке или четверостишии могут нагнетаться несколько образов огненно-солнечного ряда. Часто, в определенном контексте, они сопрягаются с цветом крови, красно-багряным, что выражает его ощущение гибельности мира:

Ջնգում էր, շաչում — հրավարս մի կին.	Звенела, стенала огненноволосяя женщина.
Եվ շէ՛ որ ոսկի կրակներ կային.	Ведь были золотые огни
Մեռնելուց առաջ նրա աչքերում.	В ее глазах перед смертью?
Չե՛ս տեսնում մահը — աչքերի ոսկում?	Ужели не видишь смерть в золоте ее глаз?

Солнце в цикле «Страна Пламени» — выражение его страсти, концентрация эмоций и энергии в светлом солнечном мире. В отличие от цикла «Часы видений», в стихах цикла «Страна Пламени» женский образ получает иное звучание: он поэтизируется в образах безумной мечты, Шамирам, Богини, Хозяйки дальней страны, Огненной женщины. В картины угасающего дня, в отличие от сходной символики Ночи у западноармянского поэта, испытавшего влияние символизма, Мисака Мецаренца и Вечера Тьерьяна, Чаренц неизменно вносит трагическую ноту: ликование «обманного синего ве-



*чера*» — это празднество жертв. Дихотомия чаренцевского символистского образа воплощается в совмещении контрастов: в глазах огненной женщины отражается бесстрастное снежное далеко, снежный венец на огненных волосах — символ возвышенной чистоты, преодолевающей страсть. Пожар, пламень иногда переходят в образ крови, несомненно, ассоциирующиеся с цветовыми образами — золотым, багряным, ало-красным, — придают крайнюю экспрессию поэтическому слову Чаренца и в символистских стихах, и далее, на протяжении всего творчества. Именно образ крови становится доминантным выражением внутреннего драматизма бытия — *«Ты со мной была. Кровавая, безумная. // Одинок я был»*; *«И почувствовал я, что в источающей запах крови, кровавой заре // Вспыхнул белый снежный венец твой»*; *«Ночь с запахом крови»*, *«руки красные, огненные»* и т. п. Несовместимость двух миров выражена в тоске героя по свету пожарищ, но огонь женщины — неземной, от него смертельный холод. Цветовая гамма здесь также предельно насыщена, колеблется от контрастных *золотого, огненного, красного-кровавого* до ослепительно белоснежного. Чаренц неизменно вносит трагическую ноту: ликование *«обманного синего вечера»* — это празднество жертв. Поэтический мир Чаренца динамичен, вмещает в себя, казалось бы, несовместимые крайности. Один и тот же символ может употребляться в противоположных значениях. Так, в цикле *«Жертвенный огонь»* все указанные цвета воплощают уже положительные символы. Окружающая природа прекрасна, все залито солнцем, расцвечено красками — голубым, золотым, зеленым. Возносится гимн солнцу, природе. Красный — уже цвет не крови, а *«огненно-золотого»* зарева, пашни: *«И с зарева красное-красное течет вниз, на пашню, пылающее солнцем ликованье»*; сердце уподобляется *«раскрывшейся красной розе в голубизне неба»*.

Принципиально цветовое решение идейно-образных смыслов Чаренц находит в цикле *«Радуга»*. Через образ трехцветной радуги он раскрывает образ Голубой девушки. Он разграничивает три сферы — это Синее, Золотое, Фиолетовое, посвящая им отдельные разделы цикла. В одном из стихотворений цикла *«Радуга»* *золотой* сопрягается со звоном, создавая необычный образ *золотого звона*. Он получает мотивацию, когда поясняется, что это властный зов судьбы: *«Մի՛ նայիր դու վեր. Բոկ կյանքդ լինի / Ոսկի վի դրոշմը. Վի՛ն բախտի հնչունն»* — *«Не смотри ты вверх — / Пусть жизнь твоя будет золотым звоном, ярким звучанием судьбы»*.

Именно в этом цикле цветовые обозначения получают абсолютную самодостаточность. Золото в Синем, Золото Солнца, Золото как олицетворение некоей субстанции — жизни, судьбы, страсти, эмоции, творчества, всего, что созидает Космос. Поэтому поэт призывает голубую девушку, спящую в Синем, проснуться и посмотреть на пылающий золотом крест: «Որ տեսնենք ոսկու ծիծաղը՝ անփոփոխ Հիացած հրից» — «Чтоб увидеть смех Золотого, беззаботно зачатый от пламени». Такие же необычные образы-метафоры создаются посредством концепта «солнце»: «Солнце — золотая бабочка» или «комета — золотой цветок». Порой золото соединяется с Синим, вечным, звездным: «Արևի բնկված ոսկին». Пламенеющее Золото Солнца осветило золотом синь твоей звездной души.

Статистика словоупотребления *солнца*, непосредственно связанного с *золотым*, еще раз подчеркивает глубинные интенции творчества поэтов: больше всего *Солнца* в творчестве Чаренца — 132, достаточно много у Туманяна — 88, и меньше всего у Терьяна — 39, что соответствует общему настроению и поэтике его творчества.

Те же тенденции обнаруживают словоупотребления огня — *цршл* и *пламени* — *հուր*: Чаренц — соответственно 78 и 64, Туманян — 5 и 31, Терьян — 5 и 21. Резкое увеличение образов солнца, пламени, огня в поэзии Чаренца — свидетельство его индивидуальных предпочтений, он через эти образы передает и драматизм, и катастрофизм мира, а в цикле «Жертвенный огонь» в сочетании с солнечной символикой — уже противоположную гамму настроений — радость бытия и динамику возрождения. Поэзия Чаренца созвучна образам и мировосприятию младшего поколения русских символистов, для которых Солнце становится ведущим символом, а также — что, может быть, более существенно — актуализирует национальное художественное сознание, в основе которого лежит поклонение Солнцу.

Поэзию же Терьяна можно сопоставить с творчеством старшего поколения русских символистов: в их образной системе преобладает лунарная символика. Поэтому образ и цвет *серебра* у Терьяна представлен много больше, чем у современников — 13 (хотя это и немного по отношению к общему количеству слов, но имеет концептуальное значение) и всего 6 у Туманяна и 5 у Чаренца.

У Терьяна этот эпитет способствует созданию особенно изысканных поэтических картин и образов, как, например: серебристые слова — «Գնդե

Ժպտառս քո խոսքերով արժաթէ» — «Может, улыбнешься ты своими словами серебряными»; серебряная мечта: «Եվ քո խոսքերը՝ արժաթէ երազ» — «И твои слова — серебряная мечта». А также для передачи звукового образа *серебристый смех* — արժաթէ ծիծաղ. Остальные случаи употребления этого эпитета близки к общезыковым, но опять же служат созданию импрессионистических картин природы: «Արժաթ խոսքերով աղբյուրն է խոսում» — «Серебристыми словами родник говорит»; «Արժաթ — կարկաշուն Աղբյուրն է խոսում» — «Серебристо переливаясь, родник говорит».

Эпитет *серебряный* Терьян употребляет для создания ассоциативно-цветовых образов, близких по возвышенности стиля к золотому, но, как правило, в его поэтике оно способствует передаче настроения печали, умирания: «Երբ տխուր գգվանքով արեգակը մեռնող / Սարերի արժաթէ կատարներն է վառում...» — «Когда с нежной печалью умирающее солнце / Зажигает серебристые вершины гор». При помощи этого эпитета Терьян творит удивительные поэтические картины природы: «Եվ երբ սարերի կատարները սև Արժաթը շողա» — «И когда черные вершины гор вспыхнут серебром»; «Դեպի բարձունքն արժաթա» — «К вершине серебристой».

Часто *серебро*, *серебристый* сопрягаются с ночными картинками, традиционно с лунным светом, но уже не в качестве эпитета, а имени: «Հմայված լուսնի շողերովն արժաթ» — «Очарованный луны лучей серебром»; «Օրծաղիկ կարկաշն արժաթէ» — «Серебристые переливы твоего смеха»; «Արժաթաշող առուն առվին Ձայն է տալիս ու երգում» — «Ручей ручья зовет и поет, серебром переливаясь»; «Ո՛չ անուն, ո՛չ զենք, ո՛չ փառք, ո՛չ արժաթ» — «Ни имени, ни силы, ни славы, ни серебра».

В поэзии Чаренца мы наблюдаем малое количество применения эпитета *серебряный*, однако тенденция к созданию парадоксальных, экспрессивных образов проявляется даже в этих нескольких случаях, которые встречаются в исследуемых циклах. Это и привычное словосочетание *серебристые звезды*, в то же время практически не встречающееся *розы серебряные* (вместо клишеизированного — роза золотая): «Վարդէ՛ր թափեմ արժաթէ, արժաթէ աստղեր» — «Буду ронять розы серебряные, звезды серебряные». Диссонирует также с автоматизмом восприятия концепта *солнце* сочетание *серебряное солнце*: «Դանդաղ բարձրանում է արևն արժաթէ» — «Медленно восходит солнце серебряное». Наряду с этими случаями встречается ассоциативно ожидаемый эпитет արժաթափայլ: «Դեմը

փայլում է հսկա արծաթափայլ հայելին» — «Пред ним блестит громадное, сияющее серебром зеркало».

У Туманяна же эпитет *серебряный и серебро* в качестве цвета связаны с описаниями природы, света луны: «Նրա փայլով արծաթափեր չով շողերը» — «Ее (луны) мягкие серебристые пряди холодных лучей», с устойчивым обозначением смеха: «Արծաթ ծիծաղով, ճիչով ու երգով» — «Серебристым смехом, криком и песней», в значительной степени способствуя созданию лирико-мистической, волшебной атмосферы его поэзии. Золото, серебро также олицетворяют устойчивый символ денег — «Աստված է շինել ոսկուց, արծաթից» — «Создал себе бога из золота и серебра».

Особое место в эстетике символистов занимает *Синий* цвет, выступающая атрибутом иного мира, его знаком. Соответственно творческим установкам поэтов он и распределяется в статистической таблице: Туманян — 8, Терьян — 12, Чаренц — 119.

У Туманяна эпитет выступает большей частью в общеязыковых устойчивых сочетаниях: синее небо, синий небосвод, синие глаза, синяя даль и т. п.

У Терьяна *Синего* немного по отношению к общему количеству слов, но этот цвет имеет особое концептуальное значение в его поэтике. У него он все еще выступает в связке с именем, но приобретает новые смыслы, обозначая мистический мир или причастные к нему атрибуты. Это и синяя страна: «Կապույտ երկրում / Դու ես միշտ շրջում / Ու մեղմ երգում» — «В синей стране / Ты кружишь всегда / И нежно поешь»; կապույտ մեզ — синяя мгла; Կապույտ հեռու — синее далеко; «Կապույտ խավարն է երկիրը ցատում / Անհուն երկնքի կապույտ աշխարհում» — «Синяя мгла окутала небо / В синем мире бездонного неба»; Կապույտ ծածկոց — Синее покрывало. В *Синем свете* происходит самое сокровенное, таинство возможно только в сумерки, *Синее* — стихия женщины и образ мира:

Իրիկնաժամի կիսախավարում,  
Կապույտ լույսերի ցուրերում ճոճուն,  
Հայտնվում է նա, մեղմագին փարվում,  
Գունասովում է լուռ ու էլ չի շնչում:

В полумраке сумерек,  
В отблесках синих лучей трепещущих,  
Является она, нежно все окутав,  
Бледнеет, молчит, и не дышит уже.

Синее у Терьяна активный конструкт ирреального лирического пейзажа:

Ոսկի է մաղում, գոհար է ցրում	Золото сеет, жемчуга метет
Վապույտ դաշտերում	В синих полях,
Վապույտ ծածկոցն իջավ ցած	Синее покрывало опустилось вниз —
Մեղմ ու անուշ իրիկո՛ւն	Нежнейший и сладостный вечер.

В поэзии Чаренца Синее Վապույտը обретает функцию имени и полную субстанциальную самостоятельность. Синее символизирует (и есть) вечность, мир, некую сущность, которой принадлежит Голубая девушка (у Чаренца девушка характеризуется тем же эпитетом Վապույտ — Синее, я же перевожу прилагательным *голубая*, которому в армянском соответствует երկնազույն. — Б.З.). Они — девушка и мир — едины. Этому миру принадлежит и сам звездный поэт из страны Аменти. Это название Чаренц взял у французского символиста Альбера Самена, у которого есть цикл стихотворений под названием «Аменти». К 24 газелле из цикла «Радуга» поэт дал комментарий: «В египетской мифологии — закатная, потусторонняя страна» [7, с. 357]. Несопоставимо большее количество употребления *Синего* у Чаренца (119) по сравнению с двумя исследуемыми поэтами, говорит о сознательной творческой установке автора.

Новые символы его поэзии — Небесный Синий Предел, Космический Лабиринт — неизменно ассоциируются с Синим цветом.

Հոգին չի մեռնում:	Душа не умирает. Оставив тело в земной яме —
Մարմինը թողած երկրային փոսում —	Бродит она в Космическом Лабиринте. <...>
Թափառում է նա տիեզերական	Но когда же душа моя, как гордая священная
Լաբիրինթոսում: <...>	жертва, дойдет до Тебя,
Բայց ե՛րբ կհասնի հոգիս, որպես սեզ,	До Закатного <b>Синего</b> Предела, — светлого
սրբացած փի գոհ,—	Предела Твоего?
Մայրամուտային Եզերքը Վապույտ,—	
լույս եզերքը Քն...	

В «Радуге» цветовая символика становится ведущим поэтическим принципом построения текста. Такие образы, как Синее, Золотое, Лиловое (фиолетовое), Голубая девушка, Трехцветная радуга выступают в качестве самостоятельных семантических полей, разграничивающих иной космический мир и этот, земной.

В знаменитом стихотворении «Радуга» образ Голубой девушки ассоциирован с трехцветной радугой:

Լուսամփոփի՛ պէս աղջիկ՝ աստվածամոր ասքերով,  
Թոքախտավոր, թափանցիկ, մարմինի՛ պէս երազի,  
Վապո՛ւյտ աղջիկ, ակաթի ու կաթի պէս հոգեթով,  
Լուսամփոփի՛ պէս աղջիկ...

Ես ի՞նչ անեմ, ի՞նչ անեմ, որ չմեռնի իմ հոգին,  
Որ չմարի իմ հոգին քո ակաթե ասքերում.  
Ես ի՞նչ անեմ, որ մնա ծիածանը երեքոյն,  
Որ չցնդի, չմարի՛ իմ հոգու հեռուն...

Девушка, как лампада, с глазами богоматери,  
Истонченная, прозрачная, будто тело мечты,  
Голубая девушка, как агат и молоко, душа трепещущая...  
Девушка, как лампада...

Что мне сделать, что сделать, чтоб не умерла моя душа  
В твоих агатовых глазах,  
Что мне сделать, чтобы осталась радуга трехцветная,  
Чтоб не испарилось, не угасло моей души далеко...

И в дальнейшем развитии цикла эти ведущие цвета — Синее, Золотое, Лиловое (фиолетовое) — раскрывают различные воплощения Иного Мира.

Большинство произведений написано в форме диалога-обращения к спящей девушке («Синее», 1916, 1917):

Վապույտը հոգու աղոթանքն է, քույր,	Синее — души молитва, сестра, —
Վապույտը — թախիծ,	Синее — печаль,
Վապույտը — կարոտ թափանցիկ, մաքուր,	Синее — тоска прозрачная, чистая,
Վնտենանք մի իրիկուն շավերժական	Неким вечером дойдем мы
Վապույտին	До Вечного Синего.

Множественность словоупотребления символики *Синего* разворачивается в бесконечных смысловых нюансах, вот некоторые из них:

Վապույտ կարոտը մեռավ: Խանվեց հրին — Синяя тоска умерла.  
Смешалась с пламенем;

Կապույտ կարոտը ոչինչ, մեզ ոչինչ չտվեց — Синяя тоска ничего, ничего нам не дала;

Հեռուներից կապույտ մեղմ կանչում էր նրան — Из Далея синих нежно звала она;

Ճանապարհը՝ կապույտ՝ ոլորվում էր առաջ — Дорога синяя вилась вдаль;

Ձեր կապույտ հրով վառված — Вашим синим пламенем сожжен;

Ի՞նչ է ուզում ինձանից կապույտ մորմոքը հրի. — Чего хочет от меня синяя мука пламени;

Ու չի լինի էլ սիրո քաղցր ու կապույտ ձեր շղթան — И не будет более любви сладостная и синяя ваша цепь;

Կարծես ուրի՛շն է երգում կապույտ կարոտը հոգուս — Будто другой поет синюю тоску моей души.

Цветового обозначения *Лиловое* — Մանուշակազգույն у Туманяна и у Терьяна нет вовсе. У Чаренца этот цвет — воплощение мистической сущности Вселенной, отражение его души — հոգիս մանուշակազգույն моя душа лиловоцветная. Этому цвету посвящен раздел цикла «Радуга».

### **Звук и звуковые образы**

Вся поэтика символизма связана с темпоральностью, звуковой инструментальной. Поэтический образ символисты стремятся уподобить музыкальному, так как «музыка непосредственно говорит о невыразимой сущности мира» (Шопенгауэр). «Поэтическое искусство» Верлена провозглашало «музыку» и «оттенки» важнейшими элементами поэтической формы. В русском искусстве особое место занимает трансцендентальная музыка Александра Скрябина, выразившего свою философско-мистическую концепцию мира через утонченную систему символических мотивов: пламени, мимолетности, хрупкости, зова, экстаза (известно, что он сопровождал свои произведения стихотворными текстами).

В поэзии Терьяна и отчасти Чаренца увеличились не только собственно звуковые образы, но и звуковая инструментальность стиха становится самостоятельным смыслообразующим фактором, передающим ассоциации, настроения.

У Туманяна звуковые образы выступают в функции семантических доминант, связанных с глубинными смысловыми интенциями его творчества.

Звуковые образы	Туманян	Терьян	Чаренц
Ձալիւ – Голос	50	23	27
Ձաւիզ – Звон	1	4	22
Շաւիչ – Зов	54	60	67
Ճիչ – Крик	2	5	14
Հնչուիւ (հնչ) – Звук	12	34	23
Շշուկ – Шепот	1	14	20
Շրշուիւ – Шорох	0	4	0
Լուռ – Молчание	58	23	45
Ողբ – Плач	12	1	3

Звуковые образы у Туманяна представлены в большой степени понятиями голос — Ձալիւ (50) — и его антонимом — молчанием — Լուռիւնիւ, լուռ (58), высокий уровень словоупотребления также у понятия зов — Շաւիչ, однако их контекстное поведение в его поэзии также не выходит за рамки общезыковых моделей. Крика у Туманяна и вовсе нет (2), много больше плача-рыдания ողբ — 12, что также отражает направленную на судьбу народа тематику его произведений.

У Чаренца голоса Ձալիւ (27) больше, чем у Терьяна, но значительно меньше, чем у Туманяна, в то же время по всей шкале звуковых образов у Чаренца, как наиболее экспрессивного из всех исследуемых поэтов, наиболее высокие показатели: крика Ճիչ — 14, зова Շաւիչ — 20, и противоположного им молчания — 45, и шепота — 20. Однако в этих случаях особенно нужно учитывать контекстное словоупотребление. Иной мир сквозь пелену реальности открывается в знаках, символах, а также посредством некоего голоса, неопределенного некто, который, преображаясь, то «хочет во тьме», то зовет. Если у Туманяна голос, зов имеют конкретного адресата (голоса детства, родной голос, зов гор), то у Терьяна и Чаренца это почти всегда некий голос. У Терьяна впервые воплощены принципиально новые подходы к созданию звуковых образов, статистика также свидетельствует о высокой степени их присутствия. У символистов и *голос*, и *зов* имеют принципиально иное смысловое наполнение — это почти всегда некие, неопре-



деленные, раздающиеся откуда-то *зов* и *голос*, сопровождающиеся неопределенными местоимениями: *тѣхъ пръ; ѹт* — некий.

У Терьяна монотонные повторы сопровождаются переключками, богатой аллитерацией, создающей дополнительную эмоциональную нагрузку. Звуковая аура его стихов не только усиливает настроение, но и является структурообразующим элементом. В стихотворении «Средь множества людей» через консонантные повторы (т — ч, п — ц) передается атмосфера уныния, холода. В произведениях Терьяна, где преобладают мотивы безысходности, одиночества, практически отсутствует цветовая гамма, но богато представлены звуковые образы: шум дождя, ветра, стук, завывание, колокольчик, песня, мелодия скрипки, пианино, шарманки и т. д., как правило, инструментированные аллитерационным рядом.

Мотив кружения, бесконечной мелодии воплощен в мелодиях скрипки (ср.: верленовский мотив — «Издалека льется тоска скрипки осенней»), пианино, которая родственна душе, как песнь прошедшей любви. Узнавание себя в мире происходит благодаря созвучности своего переживания далекой мелодии: слышится своя боль в чужой песне, в которой изливается чья-то душевная боль. Однозвучная мелодия подобна осеннему печальному дождю, там за стеной и — в душе: «Звучит без конца, как осень, печально».

Состояние грусти передается через мелодию: чередующийся ритм пятисложника с трехсложником воспроизводит монотонность дождя. Основные смысловые единицы сопровождаются звуковыми характеристиками: грусть поет, дождь плачет, всхлипывает, тогда как героя постигает молчание и забытье: «я брожу один и молчу». Состояние безысходности почти всегда передается через мотив кружения. Забытье сопровождается и слепотой, и немотой.

Однообразное кружение карусели вызывает мысли о бессмысленности жизни, ее бесконечной повторяемости: «*Плутаѹтѹр, ѹтлѹѹтѹр ѹшрѹлѹѹѹтѹ, ѹт прѹ ѹрѹрѹ ѹщѹѹпѹѹѹ ѹѹ ѹѹѹѹ — Кружись, кружись, карусель, / Твою песню я слышал давно».*

Если репрезентантом иного мира, тайного бытия, наряду с цветом, является некий неопределенный голос или шепот, то атрибутом улицы — пространства внешнего, в отличие от внутреннего, — являются не цветовые, а звуковые образы — завывания, вьюги, порывы, удары о дверь ветра, пес-

ня бродячего музыканта, мелодия скрипки, пианино. Улица символизирует бесконечное кружение в пространстве, мелодия — кружение звучаний, отражающее нескончаемое кружение памяти в прошлых переживаниях, тоске по чему-то прекрасному, но утерянному, и воспоминаниях. В одном из писем Антарам Мискарян (от 9 сентября 1911 г.) Терьян точно сформулировал это настроение: «Несказанно люблю уличную музыку, и это плохое пение, и эту бесконечную печаль, которая охватывает меня в это время. Во мне так часто просыпается бродяга, это желание — быть люмпен пролетарием без определенной профессии, бродить по всему свету свободным путешественником, без дома, без связей. И очень часто мне кажется странным, что мы все так суетимся, мучаемся — и все из-за пустяков, и в конце концов возникает вопрос — стоит ли так жить?» [5, т. 4, с. 30].

В противопоставлении суетности мира, настойчиво звучит мотив тишины. Минуты умиротворения в природе сродни тишине, к которой стремится герой — абсолютной тишиной, беспредельной. Злые шумы, пустые слова — это все атрибуты дня. Вместе с сумерками все — звезды, воды — должно уснуть, пусть одинокий странник, его сердце больное выплеснет последние слезы, успокоится, затихнет, все пусть молчит, умиротворится, не будет мечты, песни. Романтическое желание уйти, забыться, отдохнуть (Гете, Лермонтов) в символистском понимании Терьяна трансформируется в небытие, полное молчание — «Тишина, тишина, тишина беспредельная». («Похороните меня, когда красный закат угасает...»).

Мотив осени интонируется звуками нескончаемой песни, мелодии скрипки, пианино, рыдания, плача. Больная душа охвачена горькой печалью и воспоминаниями. Ветер, холод, отсутствие веселья — спутники осени. На фоне серых и безрадостных красок, безжизненности единственное яркое пятно — это пламя ревности: золотые мечты и надежды некому зажечь. Вся гамма пессимистических настроений выражается через аналогичные состояния природы — осень, дождь, ненастье. Разочарование и усталость доходят до предельной точки — холода, пустынности, обездоленности, противопоставленной прошлым огням, грезам, рожденным небом.

В стихотворениях, где преобладает мотив безысходности, почти полностью отсутствует цветовая гамма: оголенность, единственный цвет — черный свод (небесный), свет — холодный. Звуковая аура — дождь, ветер, и над всем бескрайним простором — «рыдание отчаяния».

Мастер звукописи, Терьян придавал особенное значение звучанию стиха, завораживая читателя каскадом согласных, переливами гласных в зависимости от настроения и содержания стиха. В «Осенней мелодии» десятисложные строки сочетаются с укороченной пятисложной строкой, звучащей как рефрен — музыкальное эхо, эффект, достигаемый посредством аллитерации. Мелодика стиха от начала до конца инструментована звуком «а», усиливающимся к последнему, третьему четырехстишию за счет количественного нагнетания и интонационной протяжности: 1 четверостишие — 13 а, 2 — 9 а, 3 — 14 а.

Картины облетевшего сада, ветра, плачущего в голых и зябких кустах, дома, опустошенного и темного, и в целом мотивы осени, печали, одиночества у Терьяна, как правило, интонируются звуковыми образами — это плач в саду, звуки нескончаемой песни, бередящие горькую душевную печаль и воспоминания, когда «некому зажечь золотую мечту надежд», стихи же мажорного регистра имеют богатый живописный фон.

Особенно пронзительная интонация осенней грусти возникает благодаря мелодии в виде рыдания скрипки: «Не знаю, откуда льется Скрипки плач грустный», — звучит словно плач бродящего во тьме влюбленного, всеобъемлющий, всепроникающий, безысходный вечный плач-песня. *Шепот* и *шорох* как вестники иного мира также имеют важнейшее смыслообразующее значение в поэтике Терьяна, хотя частотность их не так высока. Знаменитое стихотворение «Шепот и шорох» «Շշուկ ու ջրջրնւն» аллитерировано буквой *ш*, что создает дополнительную звуковую ауру осени.

Вышеприведенные наблюдения, статистические данные и их описание позволяют сделать несколько предварительных выводов и обобщений. У классика армянской литературы Ованеса Туманяна образ создается на понятийном уровне, т. е. посредством сочетания языковых элементов, у поэтов-символистов формируется новый поэтический язык, с привлечением новых лексических пластов, создания неологизмов и, самое важное, новым, порой непривычным контекстным поведением слов. Поэтический текст сам по себе, по своим изначальным свойствам существенно преобразует объективную языковую реальность в зависимости от идейно-эстетических установок автора, поэтика же символизма направлена на максимальное ослабление референциальных связей, художником-творцом создается новая символистская метареальность и, как следствие, новый поэтический язык и образная система.

### Список литературы

- 1 История новой армянской литературы. Ереван: Изд-во АН Арм.ССР, 1979. 1012 с.
- 2 *Ишханян Р.А.* История языка восточноармянской поэзии. Ереван: Изд-во ЕГУ, 1989. 428 с.
- 3 *Папаян Р.А.* Сравнительная типология национального стиха. Ереван: Изд-во ЕГУ, 1980. 221 с.
- 4 *Папаян Р.А.* Соотношение тонического и силлабического принципов в армянском стихе // Вестник Ереванского государственного университета. 1976. № 1. С. 180–184.
- 5 *Терьян В.* Собр. соч.: в 4 т. Ереван: Советакан грох, 1972–1979.
- 6 *Туманян Ов.* Собр. соч. Ереван: Советакан грох, 1988. Т. 1. 675 с.
- 7 *Чаренц Е.* Собр. соч. Ереван: Советакан грох, 1962. Т. 1. 390 с.
- 8 *Чернейко Л.О.* Лингво-философский анализ абстрактного имени. М.: Изд-во МГУ, 1997. 352 с.

### References

- 1 *Istoriia novoi armianskoi literatury* [History of the new Armenian literature]. Erevan, Izd-vo AN Arm.SSR Publ., 1979. 1012 p. (In Armenian)
- 2 *Ishkhanian R.A. Istoriia iazyka vostochnoarmianskoi poezii* [History of Eastern Armenian Poetry]. Erevan, Izd-vo EGU Publ., 1989. 428 p. (In Armenian)
- 3 *Papaian R.A. Sravnitel'naia tipologiia natsional'nogo stikha* [Comparative typology of national verse]. Erevan, Izd-vo EGU Publ., 1980. 221 p. (In Russ.)
- 4 *Papaian R.A. Sootnoshenie tonicheskogo i sillabicheskogo printsipov v armianskom stikhe* [The ratio of tonic and syllabic principles in Armenian verse]. *Vestnik Erevanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1976, no 1, pp. 180–184. (In Russ.)
- 5 *Ter'ian V. Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 vols.]. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1972–1979. (In Armenian)
- 6 *Tumanian Ov. Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1988. Vol. 1. 675 p. (In Armenian)
- 7 *Charents E. Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1962. Vol. 1. 390 p. (In Armenian)
- 8 *Cherneiko L.O. Lingvo-filosofskii analiz abstraktnogo imeni* [Lingvo-philosophical analysis of the abstract name]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1997. 352 p. (In Russ.)