

---

---

ОТ ТУМАНЯНА К ТЕРЬЯНУ И ЧАРЕНЦУ  
(Сравнительно-статистический анализ)\*

БУРАСТАН ЗУЛУМЯН (Москва)

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

Для создания сравнительно-типологической поэтической картины эволюции армянской поэзии начала XX в. мы обратимся к творчеству Ованеса Туманяна, стоящего во главе старшего поколения классиков. Его поэзия 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.

Очевидно, что смена эстетической парадигмы в начале XX в. 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<sup>1</sup>; 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.

Символизм, рожденный во французской поэзии и немецкой философии, шествовал из одной европейской литературы в другую, а 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 отвлеченности от временных (исторических), конкретно-природных, вещественных примет и, как следствие, в субъективации поэтического содержания, что и составляет наиболее сущностную черту поэзии Ваана Терьяна.

---

\* Представлена 02. X. 2019 г., рецензирована 08. X. 2019 г., принята к печати 11. X. 2019 г.

<sup>1</sup> Л. О. Чернейко. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997, с. 5–6.

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, интеллигибельного мира обрывает «плотью» – и, как результат, проецирует бестелесные сущности на предметы видимого мира, составляющие повседневный опыт личности.

Исследователь творчества Терьяна, известный литературовед, академик 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), *nrbahyus* (нежносплетенный), *heratsaval* (простирающийся вдаль), *gexagangur* (прекраснокудрый), *andoxdoj* (без дрожи, трепета) и многое другое»<sup>2</sup>. 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 века<sup>3</sup>. В этом ряду цвет и звук, посредством которых поэты пытались отобразить ускользающие знаки иного мира, также обретают иное звучание и смыслонаполнение.

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

Анализ поэтических текстов армянских символистов наглядно иллюстрирует существенные изменения состава языка (точно так же это показывают подсчеты изменений в метрической системе и тропях)<sup>4</sup>, поэтики и художественного мира в целом<sup>5</sup>. Частотно-семантический анализ некоторых основополагающих понятий был проведен на базе произведений циклов «Грезы сумерек», «Ночь и воспоминания», «Золотая сказка» Ваана Терьяна (15 165 слов)<sup>6</sup> и «Часы видений», «Радуга», «Жертвенный огонь» Егише

<sup>2</sup> История новой армянской литературы. Ереван, 1979, с. 410.

<sup>3</sup> Там же, с. 411.

<sup>4</sup> Р. А. Папаян. Сравнительная типология национального стиха. Ереван, 1980, с. 4.

<sup>5</sup> Р. А. Папаян. Соотношение тонического и силлабического принципов в армянском стихе. – «Вестник Ереванского государственного университета», 1976, № 1, с. 180–184.

<sup>6</sup> В. Терьян. Собрание сочинений, т. 1. Ереван, 1971 (на арм. яз.).

Чаренца (20 829)<sup>7</sup>, по количественным и качественным характеристикам в сравнении со стихотворными произведениями Ованеса Туманяна, включенными в первый том «Собрания сочинений» (31 121)<sup>8</sup>. Здесь мы особо отметим, что предварительно оставили у Туманяна неравное количество слов, как есть, вместе с подражаниями и детскими стихотворениями; у Терьяна и Чаренца представлены символистские циклы. Но и в таком виде результаты дают необходимую картину для сравнения и некоторых выводов.

Наиболее полно изменения на 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 нижеприведенной таблице учтены разные словоформы одного и того же корня.

Таблица сравнительных подсчетов стихотворных текстов

Цвет	Туманян	Терьян	Чаренц
1	2	3	4
սսկի – 16 սսկէ – 8 սսկն – 3 – золотой	27	53	61
սրծսթ – серебряный	6	13	5
կսսսնկսս – синий	9	12	119
սսսնսսկսսկսս – лиловый	0	1	8
կսսնսս – зеленый	20	8	7
1	2	3	4
կսսսսկսս – красный	24	5	61
սս – черный	57	46	8
սսսթ – темный սսթն	44 9 итого: 53	95	59
իսսսկսս – мрак	35	63	21
լսսս – свет լսսս	51 74 итого: 125	85	58

<sup>7</sup> Е. Ч а р е н ц. Собрание сочинений, т. 1. Ереван, 1962 (на арм. яз.).

<sup>8</sup> О в. Т у м а н я н. Собрание сочинений, т. 1. Ереван, 1988 (на арм. яз.).

արև – солнце	88	39	132
հուր – пламя	31	21	64
կրակ – огонь	5	5	78
պայծառ – яркий	52	42	8
ճառագայթ – луч	3	2	8
Высший мир			
աճուրդ – греза	2	12	10
աստղ – звезда	34	22	65
աստված – бог	57	1	2
բախտ – судьба	36	27	12
էս – я	145	191	222
երազ – мечта	58	100	124
երկինք – небо	32	16	39
երկնային – небесный	5	0	3
հոգի – душа	88	220	118
հոգ (все словоформы)	200		
սիրտ в им. падеже	71	191	110
սրտ – словоформы	79		
сердце	итого: 150		
տիեզերք – вселенная	22	0	1 (տիեզերական )
լեռ	37	8	13
ուր – горы	117	11	13
	общее кол. слов 31 121	общее кол. слов 15 165	общее кол. слов 20 829

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 перевоплощаются 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 (amautyun), 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 утерянтого 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. По его данным, в цикле, куда вошли 72 лирических произведения (979 слов и 4363 словоизменений), по частоте употребления первое место занимает Я (Ես, мое, мне – իմ, իմն) – 258 раз; второе – ты (դու, твое, тебя – բեր, քո) – 198; третье – сердце (սիրտ) – 81; некий (մի) – 87; душа (հոգի) – 46; жизнь (կյանք) – 42; умирать (մեռնել) – 40; свет (լույս) – 39; есть (կա) – 38; грусть (սիրտաբոլ, սիրտ) – 37; нежный (նուրբ), яркий (վառ), сияющий (լուսավոր) – по 32; он, она, тот (նա) – 31; темнота (մութ) – 30; ужели (արդյոք) – 29; слово (խոսք) – 28; гореть (առնել) – 26; мечта (երազ), земля (երկիր), небо (երկինք), глаза (աչքեր) – по 25; боль (ցավ), когда (երբ) – по 24; далеко (հեռու) – 23; сладкий, сладостный (սիրուն, ծաղիկ) – по 20; наваждение (ցանք) – 14; грезы (սիրունք) – 10<sup>9</sup>. 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 *наваждение* занимают в количественном отношении последнее место.

Сравнение статистических данных по всем трем поэтам дает следующую картину. По расширенным подсчетам трех вышеуказанных циклов, у Терьяна Я (Ես, 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 немаловажную роль. Даже

<sup>9</sup> Р. А. Ишханян. История языка восточноармянской поэзии. Ереван, 1989, с. 305–332 (на арм. яз.).

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 общеязыкового. 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* употреблено 145 раз, *душа* – 200, а *сердце* – 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*: « Հայրց վիշտը անհուն մի ծով / Խաղար մի ծով տեսիլն / Էն սև ծովում տառապելը / Լող է տալիս իմ հոգին » – «Армянское горе, бездонное море, / Пучина бескрайняя вод, / Над этим бескрайним простором / Душа моя скорбно плывет»; *ликует душа*: « Լեննե՛ր, ներշնչված դարձյալ ձեզանով / Թրնդում է հոգիս աշխուժով լրցված » – «О горы, вновь вдохновленная вами / Ликует душа, радостью полна»; *голоса души*: «... հոգու ձայները ձեզ բերում նրվեր » – «...голоса души, приношу вам в дар»; *грусть души*: «... իմ հոգու թախիծն տեսվոր » – «...безмерная грусть моей души»; *невинные души* (անմեղ հոգիներ)<sup>10</sup>.

Совершенно другую картину мы наблюдаем у Чаренца. На первое место по частоте употребления у него выходит *Я* – 222, затем *душа* – 118, и в

<sup>10</sup> Здесь и далее подстрочные переводы всех цитируемых поэтических текстов мои.

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 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 – Տրեգիւրք. Верхний уровень его картины мира – это Бог; нижний – социальное зло, исторические беды, судьба народа. Не случайно, слово *բախտ* – *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 бытийной 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-эклетичной (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 другое – 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, олицетворяющие родной край, в то же время *горы* – это нравственно-духовный Абсолют, где очищается душа поэта. В данном случае статистика наглядно демонстрирует вышесказанное: у Туманяна – Լեռ – 37; սար – 117; у Терьяна – 8:11; у Чаренца – 13:13.

Для текста символистского типа характерны антиномии – полярно удаленные антогонизирующие 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 приподнимают 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 *небесный* – երկնային, 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 проявлению творческого воображения.

Эти основополагающие же для эстетики символизма понятия *грезы* – ցնորք и *наваждения (бреда)* – գնորք совершенно не присущи поэтике Туманяна, в исследуемых текстах встречаются 2 раза. Краеугольные для поэтики Терьяна указанные понятия *наваждения, бреда* – ցնորք – 14, *грезы* – ցնորք – 10, и, как ни странно, у Чаренца *греза* употреблена 2 раза. Забыть в поэтике Терьяна – неизменный атрибут мистического переживания *иного мира*, когда сквозь заслоны памяти прорываются воспоминания о дальней стране, о ее дворцах, голубых далях: «Հիւսա չգիտեմ, մոռացել եմ ես / Ճամփաները քո: Մշուշ ու թախիճ» – «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), примыкающего к доминирующей (существительному) основе, к смысловой самостоятельности, то есть 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 присутствуют *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 ԿժտՎանդանի վերա ոսկեդէն» – «На пьедестале твоём золотом»; «Եվ ԿժտՎանդանը 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՛ւմ  
Հարտն և յանձրի:

В моей печальной душе  
Рождается золотой  
Луч надежды  
Вечной жизни.

Это и заря, золотом пылающая: «Եվ արշարույս ոսկեվառ», и мечты золотые: «Ոսկի երագներն հայի փրկութիւնը» – «Золотые мечты спасения армян»; «Ոսկի երագներ՝ միշտի նրման» – «Золотые мечты, миражу подобные»; лира золотострунная – 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 («Кто в этой тьме зажег твою золотую улыбку?»), *золотая* мгла – ոսկե մշուշ, *золотой*

взгляд – *սուկէ հայացք*, свет *золотой* – *սուկի լույս*, сказка *золотая* – *սուկի հեքիաթ* и т. д.

Часто *золотой* связан с солнцем, пламенем, противопоставлен тьме: «Արևն այնտեղ հուր կրթափե և սուկի» – «Солнце там пламя извергает и золото»; «...սուկի մշուշում Արեգակը հուր սուկի է մաղում» – «... золотой мгле Солнце золото-пламя сеет»; «Լույսերը սուկի ընկան ու հանգան» – «Лучи мои золотые упали и погасли»; «Սուկի հայացքով կախարդել է նա» – «Золотым взглядом околдовала»; «Խոցված է սուկի շողերով նրա» – «Пронзен золотыми лучами ее»; «Սուկի հայացքով ինձ պարուրեց» – «Золотым взором меня окутала»; «Արտերիս մաքուր սուկեծովի մեջ / Եվ մեկը անտես, շարժումով արագ, / Սուկի է մաղում, գոհար է ցրում» – «В чистом море золотых моих полей / Кто-то, невидимый, взмахами быстрыми / Сеет золото, жемчуга метет»; «Կապույտ դաշտերում / Սուկի հեքիաթ, ո՞վ պատմեց / Քեզ կախարդած իմ հոգուն» – «В синих долинах кто рассказал золотую сказку / Моему околдованному тобою сердцу?»; «Սուկեպայծառ մշուշում Սուկի հայացքը ժպտում է հոգուս» – «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 у Терьяна, мы наблюдаем и у его великого последователя Чаренца. Он находит все новые и новые сочетания *золотого*, одного из самых популярных (можно сказать, и клишеизированных) эпитетов мировой поэзии.

Егише Чаренц начального периода, в частности в цикле «Страна Пламени» (1913–1916), творит свой символический мир посредством новых, доминантных в его поэзии образов – Огня, Пламени, Пожара, Солнца, Солнцацаря, непосредственно ассоциирующихся с цветом золота и красно-багряным. 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 Терьяна 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: *nułē hšwšgr* – золотой взгляд; *nułē řřřēn* – золотая бабочка; *nułē řnřšūg* – золотой звон; *šupšur řřrū đwřhł ũř nułř* – комета, как цветок золотой; *nułē ũtšurł* – золотой мираж. Мотив *золотого* у Чаренца активно взаимодействует с мотивом огня, пламени (*řng, hnř*), 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:

<i>Žūqnuł řr, žwžnuł – hršwřur ũř łřū:</i>	Звенела, стенала огненноволодая женщина.
<i>Ɔł žł<sup>o</sup> nr nułř ĩrřwłūnř ĩwřřū Šēnūnřłng wřwřg ũrř wřřřērnūł:</i>	Ведь были золотые огни В ее глазах перед смертью?
<i>Žē<sup>o</sup> ũ ũtšūnuł ũwřř – wřřřēřř nułnuł:</i>	Ужели не видишь смерть в золоте ее глаз?

*Солнце* в цикле «Страна Пламени» – выражение его страсти, концентрация эмоций и энергии, воплощенной 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 Мисака Мецаренца, испытавшего влияние символизма, и Вечера Терьяна, Чаренц неизменно вносит трагическую ноту: ликование «*обманного синего вечера*» (*ũpũ ĩwřřũũ ĩrēłn*) – 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: – «*Ţnł řūđ hēn řřr, Ŭřūnũ, řēłřwřř / Šēnšł ĩř tũ*» «Ты со мной была. Кровавая, безумная. / Одинок я был»; «*Ŭł řřwřřř, nr wřřšwřřũũ wřřūnũ ũnłđnuł Ɔnūłũłē ĩ đēřũšł wřwřłē đřnūšđřř*»/«И почувствовал я, что в источающей запах крови кровавой мгле / вспыхнул белый снежный венец твой» и т. п. Несовместимость двух миров выражена в тоске героя по свету пожарищ, но огонь женщины – неземной, от него смертельный холод. Цветовая гамма здесь предельно насыщена, колеблется от контрастных *золотого, огненного, красного-кровавого* до ослепительно белоснежного.

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 (հրաշարմիր միգու) 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. Поэт 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. բող կյանքդ լինի / Ոսկի մի դողանք. վա՛ն րախտի հնչուն» – «Не смотри ты вверх / Пусть жизнь твоя будет золотым звоном, ярким звучанием судьбы».

Именно в этом цикле цветовые обозначения получают абсолютную само-достаточность. 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՝ անփութը 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.

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* – հրակ 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: серебрястые слова: ,Գուցե ծալուսի րը խնարերով արծաթ» – «Может, улыбнешься ты своими словами серебряными»; серебряная мечта: «Եվ քո խնարերը՝ արծաթե երազ» – «И твои слова – серебряная мечта». А также для передачи звукового образа *серебристый смех* – ա րծաթե ծիծաղ. Остальные случаи употребления этого эпитета близки к общезыковым, но опять же служат созданию импрессионистических картин природы: «Արծաթ խնարերով աղբյուրն է խոսում» – «Серебристыми словами родник говорит»; «Արծաթ – կարկաչուն 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 он способствует передаче настроения печали, умирания: «Երբ տխուր գգվանքով արեգակը մեռնող / Սարերի արծաթե կատարներն է վառում» – «Когда с нежной печалью умирающее солнце / Зажигает серебрястые вершины гор». При помощи этого эпитета Терьян творит удивительные поэтические картины природы: «Եվ երբ սարերի կատարները սև Արծաթը շողա» – «И когда черные вершины гор вспыхнут серебром»; «Դեպի բարձունքն արծաթյա» – «К вершине серебрястой».

Часто *серебро*, *серебристый* сопрягаются с ночными картинками, традиционно с лунным светом, но уже не в качестве эпитета, а имени: «Հմայված լուսնի շողերովն արծաթ» – «Очарованный луны лучей серебром»; «Ծիծաղիդ կարկաչն արծաթե» – «Серебристые переливы твоего смеха»; «Արծաթաշող 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 արծաթ» – «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): «Վարդե՛ր թափեմ արծաթե, արծաթե աստղեր» – «Буду ронять розы серебряные, звезды серебряные». Диссонирует также с автоматизмом восприятия концепта *солнце* сочетание *серебряное солнце*: «Դանդաղ բարձրանում է արևն արծաթե» – «Медленно восходит солнце серебряное». Наряду с этими случаями встречается ассоциативно ожидаемый эпитет *арծաթափայլ*: «Դեմը փայլում է հսկա արծաթափայլ հայելին» – «Пред ним блесит громадное сияющее серебром зеркало».

У Туманяна же эпитет *серебряный и серебро* в качестве цвета связаны с описаниями природы, света луны: «Նրա փափուկ արծաթահեր շով շողերը» – «Ее (луны) мягкие серебристые пряди холодных лучей», с устоявшимся 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, выступая атрибутом *иного мира*, его знаком. Соответственно творческим установкам поэтов он и распределяется в статистической таблице: у Туманяна – 8, у Терьяна – 12, у Чаренца – 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 երկինքը պատում / 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,	В полумраке сумерек,
Կապույտ լույսերի ցոլքերում	В отблесках синих лучей
ճոճուն,	трепещущих,
Հայտնվում է նա, մեղմագին	Является она, нежно все
փարվում,	окутав,
Գունատվում է լուռ ու էլ	Бледнеет, молчит, и не
չի շնչում:	дышит уже.

*Синее* у Терьяна – активный конструкт ирреального лирического пейзажа:

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

В поэзии Чаренца *Синее* – Чшщцццццц обретает функцию имени и полную субстанциальную самостоятельность. *Синее* символизирует вечность, мир, некую сущность, которой принадлежит Голубая девушка (у Чаренца девушка характеризуется тем же эпитетом Чшщццццц – *Синее*, мы же переводим прилагательным *голубая*, которому в армянском соответствует երկնազույն). 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»<sup>11</sup>. Несопоставимо большее количество употребления *Синего* у Чаренца (119) по сравнению с двумя исследуемыми поэтами, говорит о сознательной творческой установке автора.

Новые символы поэзии Чаренца – Небесный Синий Предел, Космический Лабиринт – неизменно ассоциируются с Синим цветом.

Հոգին չի մեռնում:	Душа не умирает.
Մարմինը թողած երկրային փոսում –	Оставив тело в земной яме –
Թափառում է նա տիեզերական Լաբիրինթոսում: <...>	Бродит она в Космическом Лабиринте. <...>
Բայց երբ կհասնի հոգիս, որպես սեզ, արագած մի գոհ, –	Но когда же душа моя, как гордая священная жертва, дойдет до Тебя, До Закатного Синего Предела, –
Մայրամուտային Եզերքը	светлого Предела Твоего?
Չափույտ, – 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.

Չափույտը հոգու աղոթանքն է, քույր, –	Синее – души молитва, сестра, –
Չափույտը – թախիծ,	Синее – печаль,
Չափույտը – կարոտ թափանցիկ, մաքուր,	Синее – тоска прозрачная, чистая,
Վնտենանք մի իրիկուն	Неким вечером дойдем мы
Հավերժական Չափույտին:	До Вечного Синего.

<sup>11</sup> Е. Чаренц. Указ. раб., с. 357.



Множественность словоупотребления символики *синего* разворачивается в бесконечных смысловых нюансах, вот некоторые из них: «Կապույտ կարոտը մեռավ: Խառնվեց հրին» – «Синяя тоска умерла. Смешалась с пламенем»; «Կապույտ կարոտը ոչինչ, մեզ ոչինչ չսովեց» – «Синяя тоска ничего, ничего нам не дала»; «Հեռուներից կապույտ մեղմ կանչում էր նրան» – «Из далекой 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 մորմորը հրի» – «Чего хочет от меня синяя мука пламени»; «Ու չի լինի էլ սիրո քաղցր ու կապույտ ձեր շրթան» – «И не будет более любви – сладостная и синяя ваша цепь»; «Կարծես ուրիշն է երգում կապույտ կարոտը հոգու» – «Будто другой поет синюю тоску моей души».

Цветового обозначения *лиловое* – մանուշակագույն у Туманяна и у Терьяна нет вовсе. У Чаренца этот цвет – воплощение мистической сущности Вселенной, отражение его души: հոգի մանուշակագույն – моя душа лиловоцветная. Этому цвету посвящен раздел цикла «Радуга».

Вся поэтика символизма связана с темпоральностью, звуковой инструментальной. Поэтический образ символисты стремятся уподобить музыкальному, так как, по Шопенгауэру, музыка непосредственно говорит о невыразимой сущности мира, она – «предшествующее всякой форме сокровенное ядро или сердце вещей»<sup>12</sup>.

В программном для символизма стихотворении «Поэтическое искусство» Поль Верлен провозглашал «музыку» и «оттенки» основами новой поэтической формы, отличной от так называемой «сюжетной литературы»<sup>13</sup>.

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.

В поэзии Терьяна и отчасти Чаренца увеличились не только собственно звуковые образы, но и звуковая инструментальная 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
ձայն – голос	50	23	27
զայն – звон	1	4	22
կանչ – зов	54	60	67
ճիչ – крик	2	5	14

<sup>12</sup> А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. М., 1992, с. 176.

<sup>13</sup> См.: П. Верлен. Стихотворения, в 2-х т. Пер. с франц. Г. Шенгели, И. Булатовского, А. Эфрон и др. СПб, 2014 .

h̄ũɲɪjũ (h̄ũɲ) – звук	12	34	23
ʒʒɲɪɭ – шепот	1	14	20
ʒpʒɲɪjũ – шорох	0	4	0
ɭɲɪɲ, ɭɲɪɭɲɪjũ – молчание	58	23	45
ɲɲɪ – плач- рыдание-скорбь	12	1	3

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

У Чаренца *голоса* (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, самые высокие показатели: *крика* (14), *зова* (20), 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, неопределенные, раздающиеся откуда-то *зов* и *голос*, сопровождающиеся неопределенными местоимениями: h̄ũɲɪjũ, ɭɲɪ – 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 – ш, 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, инструментованные аллитерационным рядом.

Мотив кружения, бесконечной мелодии воплощен в мелодиях скрипки (ср.: верленовский мотив: «Издали лется 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: « Հնչում է անվերջ / Աշնան պես տխուր » – «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 забытие. Состояние безысходности почти всегда передается через мотив кружения. Забытие сопровождается и слепотой, и немотой.

Однообразное кружение карусели вызывает мысли о бессмысленности жизни, ее бесконечной повторяемости: « Պտտվիր, ցտտվիր կարուսել, / Ես քո երգը վաղուց եմ լսել » – «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 цветочные, а звуковые образы – завывания, вьюги, порывы, удары о дверь ветра, песня 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?»<sup>14</sup>.

У Терьяна, в противопоставлении суетности мира, настойчиво звучит мотив тишины. Минуты умиротворения в природе сродни тишине, к которой стремится герой – абсолютной тишине, 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 « Լռութիւն, լռութիւն, լռութիւն անսահման » – «Тишина, тишина, тишина беспредельная».

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

<sup>14</sup> В. Терьян. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 4. Ереван, 1979, с. 30 (на арм. яз.).

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 *a*, усиливающимся к последнему, третьему четырехстишию за счет количественного нагнетания и интонационной протяжности: 1 четверостишие – 13 *a*, 2 – 9 *a*, 3 – 14 *a*.

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, стихи же мажорного регистра имеют богатый живописный фон.

Особенно пронзительная интонация осенней грусти возникает благодаря мелодии в виде рыдания скрипки 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 և շրշուկ») аллитерировано буквой *ш*, что создает дополнительную звуковую ауру осени.

Вышеприведенные наблюдения, сравнительно-статистические данные и их описание позволяют сделать несколько предварительных выводов и обобщений. У классика армянской литературы Ованеса Туманяна образ создается на понятийном уровне, то есть 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.

*Бурастан Зулумян – к. филол. н., старший научный сотрудник отдела литератур народов РФ и СНГ Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Ответственная за Центр арменоведения Российской и Ново-Нахичеванской епархии Армянской Апостольской церкви. Научные интересы: армянская и русская литература, поэтика, типология, стиховедение, культурология. Автор 1 монографии и более 50 статей. lalazulum@mail.ru*

## REFERENCES

- Varlen P. Stikhotvoreniia, v 2-kh t. Per. s frants. G. Shengeli, I. Bulatovskogo, A. Efron I dr. SPb, 2014 (In Russian).
- Istoriia novoi armianskoi literatury. Yerevan, 1979 (In Russian).
- Ishkhanian R. A. Istoriia iazyka vostochnoarmianskoi poezii. Yerevan, 1989 (In Armenian).
- Papaian R. A. Sootnoshenie tonicheskogo i sillabicheskogo printsipov v armianskom stikhe. – «Vestnik Yerevanskogo gosudarstvennogo universiteta», 1976, № 1 (In Russian).
- Papaian R. A. Sravnitel'naia tipologiiia natsional'nogo stikha. Yerevan, 1980 (In Russian).
- Terian V. Sobranie sochinenii, t. 1. Yerevan, 1971 (In Armenian).
- Terian V. Sobranie sochinenii, t. 4. Yerevan, 1979 (In Armenian).
- Tumanian Ov. Sobranie sochinenii, t. 1. Yerevan, 1988 (In Armenian).
- Charents E. Sobranie sochinenii, t. 1. Yerevan, 1962 (In Armenian).
- Cherneiko L. O. Lingvo-filosofskii analiz abstraktnogo imeni. M., 1997 (In Russian).
- Shopengauer A. Mir kak volia i predstavlenie. M., 1992 (In Russian).

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻՑ ՏԵՐՅԱՆ ԵՎ ՉԱՐԵՆՑ  
(Համեմատական-վիճակագրական վերլուծություն)

ԲՈՒՐԱՍՏԱՆ ԶՈՒԼՈՒՄՅԱՆ (Մոսկվա)

Ա մ փ ո փ ու մ

Բանալի բառեր՝ սիմվոլիզմ, դասական, Թումանյան, Տերյան, Չարենց, վիճակագրություն, համատեքստ, գույն, ձայն:

*Հովհ. Թումանյանի, Վ. Տերյանի և Ե. Չարենցի բանաստեղծական համակարգերի առանձնահատկությունները յուրովի բացահայտվում են բառերի օգտագործման քանակական հաշվարկների միջոցով: Այդ նպատակով ընտրված են մի քանի խումբ բառեր՝ գույներ (ոսկի, արծաթ, կապույտ, արև, լույս), ձայներ, աշխարհ, տիեզերք և այլն: Միաժամանակ կատարվում է համատեքստային, իմաստաբանական վերլուծություն: Թումանյանի բանաստեղծական կերպարային աշխարհը ստեղծվում է իմաստային, փոխաբերական ոլորտներում, լեզուն չի ձևափոխվում, աշխարհն առարկայական է: Միմվոլիստները, այդ թվում Տերյանն ու վաղ շրջանի Չարենցը, ստեղծում են նոր լեզու՝ ներգրավելով բառային շերտեր՝ բառերին անսովոր իմաստներ օժտելով: Ձևավորվում է սիմվոլիստական իրողություն, և, ի վերջո, պոետական նոր լեզու ու պատկերային համակարգ:*

Բուրաստան Զուլումյան – բ. գ. թ., ՌԳԱ-ի Ա. Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի ՌԴ-ի և ԱՊՀ ժողովուրդների գրականությունների բաժնի ավագ գիտաշխատող: Հայ Առաքելական Եկեղեցու Ռուսաց և Նոր Նախիջևանի թեմի հայագիտական կենտրոնի պատասխանատու: Գիտական հետաքրքրությունները՝ հայ և ռուս գրականություն, պոետիկա, տիպաբանություն, բանաստեղծագիտություն, մշակութաբանություն: Հեղինակ է 1 մենագրության և ավելի քան 50 հոդվածի: lalazulum@mail.ru

FROM TUMANYAN TO TERYAN AND CHARENTS  
(Comparative-statistical analysis)

BURASTAN ZULUMYAN (Moscow)

## Summary

*Key words: symbolism, classic, Tumanyan, Teryan, Charents, statistics, context, color, sound.*

The peculiarities of poetic systems of Tumanyan, Teryan, Charents are revealed in their own way through quantitative calculations of the use of words. For this purpose, several groups of words are chosen: colors (gold, silver, blue, sun, light), sounds, world, space, etc. At the same time, contextual, semantic analysis is performed. Tumanyan's poetic imaginary world is created in semantic, metaphorical spheres, the language is not transformed, the world is tangible. Symbolists, including Teryan and Charents of earlier period create a new language by incorporating new layers of vocabulary, giving unusual meanings to the words. A new symbolic reality, and finally a new poetic language and imagery system are formed.

*Burastan Zulumyan – Candidate of Sciences in Philology, Senior Researcher at the Department of RF and CIS Literature of the Institute of World Literature named after A. M. Gorky, Russian Academy of Sciences. The Head of Armenological Center of Russian and New Nakhijevan Diocese of the Armenian Apostolic Church. Scientific interests: Armenian and Russian literature, poetics, typology, poetry studies, cultural science. Author of 1 monograph and over 50 articles. [lalazulum@mail.ru](mailto:lalazulum@mail.ru)*