

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ՌՈՒՍ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ
ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
BULLETIN OF YEREVAN UNIVERSITY
RUSSIAN PHILOLOGY

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ
SOCIAL SCIENCES

№ 1 (16)

ԵՐԵՎԱՆ - 2015

«ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՌՈՒՄ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ»
«БАНБЕР ЕРЕВАНИ АМАЛСАРАНИ. РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»
«BANBER YEREVANI HAMALSARANI. RUSSIAN PHILOLOGY»

Գլխավոր խմբագիր՝ Միրզոյան Հ. Ղ.

Խմբագրական խորհուրդ.

Ավետիսյան Լ. Վ. (*գլխ. խմբագրի տեղակալ*), Գազարովա Դ. Յու., Գևորգյան Տ. Մ. (*Մոսկվա*), Գոնչար Ն. Ա. (*գլխ. խմբագրի տեղակալ, պատասխ. խմբագիր*), Դենիսենկո Վ. Ն. (*Մոսկվա*), Լալայան Ս. Ա., Հակոբյան Լ. Գ., Հարությունյան Վ. Ն., Հովակիմյան Ա. Է. (*պատասխ. քարտուղար*), Մաթևոսյան Լ. Բ., Մխիթարյան Կ. Մ., Ջանփոլադյան Մ. Գ., Սիմոնյան Ա. Հ.

Главный редактор: **Мирзоян Г. К.**

Редакционная коллегия:

Аветисян Л. В. (*зам. главного редактора*), Акопян Л. Г., Арутюнян В. Н., Газарова Д. Ю., Геворгян Т. М. (*Москва*), Гончар Н. А. (*зам. главного редактора, ответ. редактор*), Денисенко В. Н. (*Москва*), Жанполадян М. Г., Лалаян С. А., Матевосян Л. Б., Мхитарян К. М., Овакимян А. Э. (*ответ. секретарь*), Симонян А. Г.

Editor-in-chief: **Mirzoyan H. Gh.**

Editorial Board:

Avetisyan L. V. (*Deputy editor-in-chief*), Denisenko V. N. (*Moscow*), Gazarova D. Y., Gevorgyan T. M. (*Moscow*), Gonchar N. A. (*Deputy editor-in-chief, Managing Editor*), Hakobyan L. G., Harutyunyan V. N., Hovakimyan A. E. (*Executive Secretary*), Janpoladyan M. G., Lalayan S. A., Matevosyan L. B., Mkhitarayan K. M., Simonyan A. H.

ОТГОЛОСКИ АРМЯНСКОЙ ТРАГЕДИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

МАГДА ДЖАНПОЛАДЯН

Тема трагической судьбы армянского народа, подвергнутого массовому истреблению турецкими властями, вошла в русскую литературу еще с конца XIX века, с того самого времени, когда в Западной Армении стали осуществляться массовые погромы армян. Тема эта волновала русских писателей и поэтов на протяжении всего XX столетия и отразилась в их произведениях самых разных жанров. Проследившая развитие этой темы в русской поэзии второй половины XX века, можно заметить и то общее, что связывает ее с предшествующими десятилетиями, и то отличительное, что обусловлено временем создания того или иного стихотворения и, конечно же, художественным видением, неповторимостью творческого почерка каждого поэта.

В русской поэзии первых десятилетий XX века тема геноцида армян была отображена современниками, а порой и очевидцами страшной трагедии или же ее зримых последствий. Так, в поэтическом сборнике Сергея Городецкого «Ангел Армении» (Тифлис, 1918) отразились его непосредственные впечатления от увиденного и пережитого на Кавказском фронте, в Турецкой Армении, куда он был направлен в апреле 1916 года как корреспондент газеты «Русское слово» и член Всероссийского союза городов. В сборнике с обнаженной реальностью запечатлены следы нечеловеческих злодеяний турок. И даже в более поздней лирике С. Городецкого всплывают страшные, незабываемые картины увиденного им собственными глазами. В стихотворении «Братьям-армянам» (1941) поэт пишет:

Помню: плакали граниты,
В снег костей людских укрыты,
Косы девушек убитых
Шли на гнезда воронью.
Дети с гибелью во взорах
Одичав, скитались в горах,
Потеряв свою семью...¹

А в стихотворении Осипа Мандельштама «Фаэтонщик» (1931) изображена наглядная картина представшего взору поэта омертвелою города Шуши в Нагорном Карабахе, где весной 1920 года турки вырезали армянское население. «В этом городе, – вспоминает вдова поэта Надежда Мандельштам, – картина катастрофы и резни была до ужаса наглядной. Мы прошли по улицам,

¹ Городецкий С. Об Армении и армянской культуре. Ер., 1974, с. 16.

и всюду одно и то же: два ряда домов без крыши, без окон, без дверей. ...Все перегородки сломаны, и сквозь эти остовы всюду сквозит синее небо. Говорят, после резни все колодцы были забиты трупами. Если кто и уцелел, то бежал из этого города смерти»². Поэтический образ этого кошмарного зрелища, вызвавшего у Мандельштама «страхи, соприродные душе», дан в стихотворении:

Сорок тысяч мертвых окон	И бесстыдно розовеют
Там видны со всех сторон,	Обнаженные дома,
И труда бездушный кокон	А над ними неба мреет
На горах похоронен.	Темно-синяя чума ³ .

В русской поэзии второй половины XX века уже не встречаются подобные мотивы, что вполне понятно. Тема геноцида армян находит здесь отражение как отдаленная от авторов десятилетиями трагическая, нетленная страница армянской истории. Трагедия народа, пережившего геноцид, глубоко прочувствована русскими поэтами. Этой теме посвящены целые стихотворения, или же она проходит отдельными мотивами в различных стихах об Армении. Можно заметить, что сквозь призму этой вечно горящей, обжигающей темы зачастую и воспринимают поэты нашу страну и ее народ, его судьбу, облик, бытие... И армянская трагедия постоянно живет в их неостывающей памяти. Это можно увидеть в стихотворении Марии Петровых, замечательного русского поэта и переводчицы армянской поэзии, написанном в 1957 году, «В домах московских каждое окно...». Поводом к его созданию стало известие о том, что в октябре 1957 года в Ереване несколько раз объявлялось полное затемнение. Это известие растревожило, разбудило память М. Петровых; оно было воспринято как зловещее напоминание о страшных днях армянской истории:

...Но видится и слышится одно:
Турецкий ветер с моря-океана
О стекла бьет, и на сердце темно
От затемненных окон Еревана⁴.

С середины 30-х годов прошлого века и вплоть до самой своей кончины (1972) теснейшими узами была связана с Арменией Вера Звягинцева. Знакомство с нашей страной, начавшееся с ее переводческой деятельности, с годами переросло в чувство глубокой привязанности и любви. Сама Звягинцева признавалась, что это чувство во многом было рождено ее постижением исторической судьбы армянского народа. «Но за что же все-таки я полюбила Армению? Полюбила сперва за трагическое прошлое, а затем за мужественное преодоление этого прошлого»⁵. В. Звягинцева никогда не забывала о пережитой армянами трагедии, она подчеркивала свое непримиримое отношение к тому, что произошло. Ее стихотворение «Армянскому народу» (1960) начинается строками:

² Мандельштам Н. Я. Кцмментарий к стихам 1930–1937 гг. // «Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама». Воронеж, 1990, с. 211.

³ Мандельштам О. Стихотворения, проза, записные книжки. Ер., 1989, с. 27.

⁴ См. Мкртчян Л. След в сердцах // «Коммунист» (Ереван), 3 апреля 1988.

⁵ Звягинцева В. Клянюсь Еревану и Арарату. Стихи, статьи, письма. Ер., 1998, с. 114. Все цитаты приводятся по указанному изданию.

Ни бездомной печали твоей,
Ни бесчисленных безвестных могил
Не прощу черной злобе людей,
Не прощу до конца моих дней,
Даже если бы сам ты простил.

14 ноября 1960 года В. Звягинцева пишет стихотворение «Стамбул». А в ее письме Левону Мкртчяну от 28 ноября читаем: «Я ездила за границу: в Албанию, Грецию, долго стоял пароход в красивом, но трагическом и злом для меня (из-за армян) Стамбуле». Эти сложные, противоречивые чувства от встречи с городом выражены и в стихотворении: город давней мечты, известный своими достопримечательностями, архитектурными памятниками, и – город, залитый кровью армян... Только сквозь призму армянской трагедии воспринимает В. Звягинцева увиденное: в реальные картины врываются голоса и видения прошлого; в гудках пароходов ей слышится тревога, а ветер доносит до нее «три вопля матери-армянки сквозь годы безысходных слез»... Проплывая по Золотому Рогу, поэт не в силах воспринимать красоту этих мест:

А сердце бьет и бьет тревогу –
Встает передо мною тень
Моей Армении печальной,
Сиаманто, и Варужан,
И Комитас многострадальный,
И боль, и кровь армянских ран...

«И боль, и кровь армянских ран» неотвязно всплывали в памяти В. Звягинцевой среди светлых, радужных воспоминаний об Армении. В стихотворении 1965 года «Опять о том же» она пишет:

Нагляделась на горы и доли я,
На хребты, где не тает снежок;
В Цахкадзоре мальчишки веселые
В пионерский трубили рожок...
Отчего ж мне доньне мерещатся
Дым пожаров и слезы детей,
У стамбульского берега плещутся
Волны, сока граната красней...

А судьба Комитаса – гениального армянского музыканта и композитора, потерявшего рассудок от происходивших на его глазах событий 1915 года, стала темой стихотворения (1959) Арсения Тарковского. У Тарковского сливаются воедино – по силе душевных переживаний – автор и его герой:

Ничего душа не хочет,	...Вся в крови моя рубаха,
И, не открывая глаз,	Потому что и меня
В небо смотрит и бормочет,	Обдувает ветром страха
Как безумный Комитас.	Стародавняя резня ⁶ .

⁶ Тарковский А. Звезды над Арагацем. Ер., 1988, с. 162.

Эти удивительной силы образы обнажают всю мощь трагедии, а в заключительные строки стихотворения вплетается мотив безнаказанности чудовищного преступления перед армянским народом: «...И стоит в багровых звездах / Кривда Страшного суда».

Тема геноцида занимает существенное место в поэтическом цикле Александра Гитовича «Пиры в Армении», окончательно сложившемся в середине 60-х годов. Раздумья поэта об исторической судьбе армян отражены в целом ряде стихотворений цикла. Одно из них – «Военный парад в Ереване», о котором сам Гитович писал: «Мне оно дороже многих удач. В нем как бы соль всего того, что мне хотелось сказать об Армении...»⁷. Стихотворение было написано под впечатлением парада в честь Октябрьской годовщины, который поэт наблюдал из окна гостиницы «Армения» в 1965 году.

Путь к справедливости далек и труден.
Трибуны – слева,
Справа – Арарат.
И дальнобойные стволы орудий
Под солнцем недвусмысленно блестят.
И, призрачной прикрытая одеждой,
Следит за ними
С самого утра
С тревогою, восторгом и надеждой –
Великая Армянская гора.

Образ Арарата выступает здесь политически заостренно в сравнении со стихотворениями русских поэтов об Армении рассматриваемого периода. Традиционно (в поэзии В. Звягинцевой, М. Петровых, И. Снеговой, Е. Николаевской и др.) Арарат воспринимается как символ Армении, зримая часть ее пейзажа (Арарат виден как на ладони), символ библейской и армянской древности... У Гитовича же подчеркнуто, что «великая Армянская гора» отрезана от Армении. И этот мотив, констатирующий факт исторической несправедливости и выражающий надежду на ее искоренение, можно считать одним из сквозных: он, как увидим, встречается и в стихах других русских поэтов.

В стихотворении «Текли века – и позабыть пора бы...» Гитович говорит о «религии Погромов и Резни», насаждаемой врагами армян на протяжении веков, и о том, что с течением времени эта «религия», увы, не канула в Лету:

...А там и ты пришел, Абдул Гамид,
Побаловаться в каменных деревьях –
Поет зурна, и барабан гремит,
И трупы коченеют на деревьях.

И эта варварская политика уничтожения проводилась по отношению к народу-труженику, народу-творцу и созидателю. Об этом стихотворение Ги-

⁷ Гитович А. Пиры в Армении. Ер., 1968, с. 13. Стихотворения А. Гитовича цитируются по указ. изданию.

товича «Подражание Пушкину» (навеянное пушкинским «Стамбул гяуры нынче славят»):

Не забыли мы, как в селах отчих
Полыхал неистовый пожар –
На страну строителей и зодчих
Пали ятаганы янычар.
И когда нас буря долу гнула,
Различали мы через туман
Драгоценные дворцы Стамбула,
Созданные гением армян.

Отголоски трагедии армянского народа явственно доносятся из стихотворения Семена Липкина «Ереванская роза» (1965). Построив стихотворение на контрастном противопоставлении «ереванской розы» (красота, поэзия, гармония) и «ереванской прозы» (быт, обыденность, реальная жизнь), поэт видит воплощение последней и –

В старике, прищемившем
Левантийские четки
Там, где брызги фонтана летят,
В малыше, устремившем
Свой пытливый и кроткий,
Умудренный страданием взгляд...⁸

Образы старика с левантийскими четками и малыша со взглядом, умудренным страданием, объединены у Липкина: здесь историческая судьба народа, боль поколения старика отражены в глазах ребенка... А в 1972 году С. Липкин пишет стихотворение «Годовщина армянского горя» – о «страшной годовщине страшной народной гибели», о поминовении в Эчмиадзинском соборе душ «невинно убиенных» – жертв геноцида.

В 1974 году было написано стихотворение Давида Самойлова «Армения». Здесь всего три строфы, но поэту этого оказалось достаточно, чтобы сгущенными и содержащими глубокий смысл и подтекст образами «оправдать» его название – «Армения». Армения Самойлова – это страна, где «Ара-рата древнее господство», страна раннего христианства, страна народа-труженика, народа-творца... И этот народ был подвергнут чудовищному истреблению:

Страданья разоренных вилайетов,
Забывтые уже в иных местах,

До сей поры рождают у поэтов
Грозу в глазах и песню на устах⁹.

Обратим внимание на вторую строку этого заключительного четверостишия: «Забывтые уже в иных местах»... Да, действительно, геноцид армян

⁸ Липкин С. Очевидец, М., 1967, с. 141.

⁹ Самойлов Д. Весть. М., 1978, с. 34

замалчивался не только разными государствами: она была отнюдь не популярна и в советской стране. Поэтому все, что связано с геноцидом, озвучивалось тогда очень осторожно, продуманно. Но для поэтов, слова которых шли от сердца, от души, не существовало идеологических преград: поэты ведь искренни в выражении своих чувств...

Таким искренним порывом сострадания армянской трагедии и надеждой на восстановление исторической справедливости проникнуто стихотворение Евгения Евтушенко «Геворгу Эмину». Здесь тоже, как и у А. Гитовича, озвучена тема отторженного от Армении Арарата:

Нет, армянину русский брат не тот,
Кто вникнуть в боль Армении не хочет,
Кто, развалясь, коньяк армянский пьет,
О радио армянском анекдотит.
А тот вам русский брат, кто смог понять
Весь путь ваш страшный, все резни и бойни,
Кто вашу боль сумел в себя принять,
Как если б это было русской болью.

.....
И потому – как огнятый мой брат
Неоторвимо и неотрубимо
С мольбою и укором Арарат
Зовет меня, как будто армянина.

А романтическая надежда на восстановление справедливости и самоотверженная готовность поэта сделать во имя этого все возможное выражены в самом конце стихотворения:

И верю я – настанет день, когда
Границ не будет – только арки радуг,
Исчезнут в мире злоба и вражда,
И я прижмусь щекою к Арарату.
А если нет – лишь бы хватило сил! –
Пусть надорвусь, пусть мой хребет дробится, –
Я Арарат на плечи бы взвалил
И перенес его через границу...¹⁰

Тема геноцида армян отчетливо прозвучала в поэтическом цикле Михаила Матусовского «Строки из горячего тонара», написанном в середине 80-х годов под впечатлением его второго приезда в Армению. Одноименный сборник на русском и армянском языках (переводы Сильвы Капутикян) вышел в свет в 1988 году. По словам С. Капутикян, эта книга «поистине пронизана и окутана дымом вечно покрытых пеплом угольев нашей боли»¹¹. В стихотворениях «Хачкары, хачкары...», «Старики в Гоше», «Варили арису», «Арка Чаренца»¹²

¹⁰ Евтушенко Е. Геворгу Эмину // «Коммунист» (Ереван), 1 апреля 1990.

¹¹ Капутикян С. Добрый свет // «Коммунист», 27 июля 1990.

¹² См. Матусовский М. Строки из горячего тонара. Ер., 1988. Стихотворения Матусовского цитируются по указонному изданию (с. 18-19, 68).

упоминаются названия тех мест, где армяне оказывали героическое сопротивление турецким войскам, – Сасун, Муса-даг, Сардарапат... Острое сопереживание армянской трагедии выражено в стихотворении Матусовского «Памятник на горе Цицернакаберд» (отметим, что этот памятник тоже стал одним из сквозных мотивов темы геноцида армян в русской литературе второй половины XX века). Посещение памятника, по словам Матусовского, произвело на него неизгладимое впечатление. «На этот памятник невозможно смотреть спокойно, – писал он. – Двенадцать гигантских камней собрались вокруг, как двенадцать округов, откуда были изгнаны армяне. Или – это двенадцать скорбно накренившихся хачкаров. Или – это двенадцать вдов, окаменевших в своем горе. Или – это двенадцать воинов, сговаривающихся, чтобы отомстить врагам»¹³. Строка из обработанной Комитасом народной песни «Гарун а, дзюн а арел» («Весна, всё в снегу») стала рефреном стихотворения, что усилило его трагическое звучание:

С тех пор ночами напролет
Я обречен в бреду метаться:
«Уже весна, а снег идет!» –
Поет безумье Комитаса.
В нем – журавлиной песни грусть,
И боль, и кровная обида,
И я со всеми становлюсь
Безвестной жертвой геноцида.
... «Уже весна, а снег идет»,
Как бы в смятенье вся природа.
С лица стирает кровь и пот
Апрель пятнадцатого года...

А строки из стихотворения М. Матусовского «Гобелен Григора Ханджяна»:

Да и память истории тоже порой ненадежна:
Там подчищена строчка, а тут – недостача страницы,
Там изъяты бумаги, а тут – подгасована правда,
Там подправлена дата, а тут – уничтожен свидетель, –

могли бы стать эпиграфом к написанному в 1987 году стихотворению Владимира Корнилова «Радиопередача», впервые опубликованному в № 8 журнала «Новый мир» за 1988 г. В. Корнилов, участник правозащитного движения, был исключен из Союза писателей СССР и долгие годы не печатался на родине. Он вернулся к советскому читателю лишь в конце 80-х годов, выпустив в свет два поэтических сборника, а в 1990-м составил свое первое «Избранное», куда, как отмечено в аннотации, «включил наиболее значительное из созданного за многие годы поэтической работы». Подчеркнем, что В. Корнилов поместил в своем «Избранном» стихотворение «Радиопередача», посвященное Сильве Капутикян; следовательно, он считал его важным для своего творчества. Здесь изобличается весьма характерное для политики Турции явление – беззастенчивая фальсификация истории, полное отрицание факта геноцида

¹³ Указ. соч., с. 8.

армян. Заметим также, что эта тема, не раз обсуждаемая в научных кругах, в периодике, публицистике, впервые стала предметом прямого художественного отображения в поэзии.

Колесико, что ли, крутнул	Меня выдирая из сна,
Сегодня сильнее? –	Вещает во мраке:
И вот среди ночи Стамбул	Мол, черного года резня –
Несет ахинею.	Армянские враки.

Однако истины не скрыть, как бы ни изворачивался диктор в своей словесной акробатике, доказывая, что «все как бы на равных». Слово поэта обращено к диктору – как к потомку тех, кто осуществил геноцид; и вообще ко всем, кто пытается извратить, замаскировать прошлое:

...Обелять не спеши	Послушай, не будем крутить,
Лихое наследство.	А врать – и тем паче.
Пойми: несвобода от лжи	Минувшего не утаить,
Доводит до зверства.	Не переиначить.

Не стоит с ним также играть
Ни в прятки, ни в жмурки,
А то можно стыд потерять,
Как радиотурки¹⁴.

Особое место тема геноцида занимает в творчестве Бориса Чичибабина, поэта поразительной честности, поэта-правдоискателя. Чичибабин тоже, как и В. Корнилов, был исключен из Союза писателей СССР (в 1973 году), за стихи о Твардовском, за стихотворение «Отъезжающим». Первые его сборники вышли в середине 60-х, но потом он более двадцати лет был изолирован от читателя и издал две поэтические книги лишь в 1989 и 1990 годах. Дружба с правозащитником Генрихом Алтуняном, арестованным в 1981 году, и стала, по свидетельству жены поэта, поводом для их приезда в Армению – на родину друга¹⁵. В первой половине 80-х они дважды побывали в Армении. В своем эссе о Борисе Чичибабине поэт Е. Ольшанская приводит строки из его письма: «Самым большим, еще как следует не переваренным, не отраженным в стихах, открытием-потрясением последних лет нашей жизни остается Армения. ...Каждый поэт, каждый духовный человек должен, в конце концов, хотя бы раз в жизни увидеть эту единственную, святую, прекрасную, трагическую землю»¹⁶. А очерк самого Чичибабина «В сердце моем болит Армения», написанный уже в 1991 году, после того как были созданы его поэтические «Псалмы Армении», помогает понять суть его восприятия нашей страны, что и нашло отражение в его глубоко прочувствованных поэтических строках.

¹⁴ Корнилов В. Избранное. Стихотворения и поэмы. М., 1991, сс. 201-202.

¹⁵ См. Алексян М. Армения – редкая и своеобразная страна. Беседа с Л. Карась-Чичибабиной // «Элитарная газета», 31 октября 2006.

¹⁶ Ольшанская Е. Портрет без ретуши // «Ренессанс» (Киев), 1995, № 11, с. 103.

В очерке Б. Чичибабин пишет, что впервые увидел Армению из окна железнодорожного вагона и после роскошной и пышной природы Грузии был поражен представшей его взору неожиданно резкой сменой пейзажа... «Конечно, и до этой первой “материальной” встречи с армянской землей я что-то знал об Армении... Я знал, что еще до расцвета Эллады и Рима и потом, наравне с ними и пережив их, Армения была великим, обширным и могучим государством, что она стала первой страной в мировой истории, утвердившей христианство как государственную религию. Я знал о великой и древней армянской культуре, о великой армянской духовности, о том, что Армения – страна святых и героев, страна великих просветителей, зодчих, историков, поэтов... Я знал о леденящей кровь трагедии армянского геноцида <...> Перед самой поездкой в Армению мы с женой прочитали путевые заметки о ней мудрого и прекрасного Василия Гроссмана и Андрея Битова. Но одно дело – читать, знать, помнить, и совсем другое дело – увидеть воочию, хотя бы даже так, в первый раз, из окна вагона. Не нужно было ничего знать, ничего помнить: все сказала сама земля, пустынная, горькая, вся в камнях (как после землетрясения, как после погрома), требующая неслыханных трудов и подвигов. Сама земля была образом и подобием своей истории, судьбы народа»¹⁷. И эти живые впечатления, обогатившие глубинное понимание Чичибабиным жизни и судьбы армянской страны и ее народа, дали удивительный поэтический результат: у читателя возникает ощущение, что все, что выразил поэт в стихотворениях, посвященных Армении, – это не взгляд со стороны, а взгляд изнутри.

Свои стихотворения об Армении Чичибабин назвал «Псалмами», что уже само по себе говорит о его возвышенном отношении к стране и ее народу. Армения для него – земля духовная, библейская, неразрывно связанная с Араратом, и не случайно в «Псалмах» дважды возникает образ горы, разлученной с Родиной (мотив, который встречался у Ал. Гитовича и Евг. Евтушенко): «Там беловенечный плывет Арарат / Близ алчущих глаз Еревана»¹⁸, – это «Псалом Армении». А вот строки из «Третьего псалма Армении»: «Но сердце-то знает о том, как горька небесам / Земная разлука Армении и Арарата».

Тема геноцида проходит через все четыре стихотворения, посвященных Армении, причем в них можно встретить почти все мотивы этой темы, прослеженные в стихах русских поэтов. И выражены они ярко, взволнованно и очень индивидуально. Сквозь строки и образы стихотворений виден поэт, переживающий трагедию целого народа как свою личную: «Мой мозг сечет резня Пятнадцатого года», – так остро, пронзительно выразил Чичибабин свою боль в стихотворении «Четвертый псалом», где он называет нашу страну «отверженной сироткой Закавказья». Поэт призывает все человечество к состраданию армянской трагедии: «...Но дай мне заплакать, чтоб мир зарыдал / О мраке турецкой резни».

¹⁷ Чичибабин Б. В сердце моем болит Армения // «Республика Армения», 18 июня 1991.

¹⁸ Чичибабин Б. Колокол. М., 1989, с. 235. Далее стихи цитируются по указ. изданию.

«Третий псалом Армении» – о памятнике жертвам геноцида. Стихотворение это наполнено неизбывной скорбью и суровым укором; оно звучит как величественный реквием по всем невинным жертвам-армянам. Этому способствует и интонация стиха – размеренного, с тяжелой, неторопливой поступью, – настраивающая на горестные раздумья и глубокое сопереживание трагедии армянского народа:

Не в праздничном блеске и не в суете площадной
Является взорам, забывшим про казни и войны,
Тот памятник людям, убитым за то лишь одно,
Что были армяне – и этого было довольно.

...О век мой подсудный, в лицо мое кровью плесни!
Зернистая тяжесть нагнулась над злом стародавним,
И плачет над жертвами той беззабвенной резни
Поющее пламя, колеблемое состраданьем.

Сквозь эти строки ощущается не только глубоко выстрадавшая поэтом трагедия армян, но и его чувство растерянности перед чудовищным злом, так и оставшимся безнаказанным. Поэтому он и называет свой век «подсудным»... Чичибабину вообще была в огромной степени присуща обостренная совесть. Он словно ощущал свою собственную вину за все темное, несправедливое, бесчеловечное, что открывалось его взору и сердцу.

Предваряя публикацию своих стихов в журнале «Литературная Армения», Борис Чичибабин писал: «Среди народов мира, за вычетом еврейского, я не знаю народа с более великой и трагической судьбой, чем армянский народ. Эта трагедия осязаемо-зримо выражена в рельефе армянской земли, каменистой и скудной, в памятниках армянской культуры, знаменитых хачкарах, в лицах и глазах армянских мужчин и женщин. ...Кроме родства по крови, есть родство по духу, и я считаю Армению своей духовной мистической, судебной родиной. Из всех земель и краев, которые я видел воочию или о которых читал в книгах, у меня нет земли и края роднее, ближе, желаннее, чем Армения»¹⁹. Эти глубоко искренние, идущие от самого сердца поэта слова нам особенно дороги.

В 1987 году в Армении впервые побывал Александр Кушнер. До этого он был знаком с Арменией через ее литературу: переводил армянскую поэзию, в том числе и западноармянских поэтов – Даниэла Варужана, Мисака Мецаренца. В том же 1987 году им был создан поэтический цикл «Армянская тетрадь». Здесь в емких, ярких образах спрессованы армянская древность и современность; тонко подмечены характерные черты армянской земли, ее пейзажа, жизни, истории, культуры... В цикле нет стихотворений, посвященных теме геноцида, но через отдельные строки «Армянской тетради» читатель ощущает, насколько глубоко вобрал в себя А. Кушнер трагедию этого народа: «В Армении и я на миг, что я еврей, / Почувствую, в своем подспудном роясь

¹⁹ «Литературная Армения», 1991, № 10, с. 3.

мраке»²⁰, – признается поэт, и в подтексте этих строк многое открывается для читателя... А в другом стихотворении, опять же не выделяя тему геноцида, поэт как бы ненавязчиво вводит ее в строку, говоря о том, как близка ему Армения, и о том, что он разделяет ее историческую боль:

Да, да, заботиться о маленькой стране,
Туманном будущем и ветхой старине,
По именам царей всех знать рыжебородых,
Осадок в приторном любить ее вине,
При всех присутствовать ее скорбях и родах...

Последняя строка цитированного отрывка получает свое развитие в стихотворении «...Легко ль реке самой себя глотать?», где подчеркиваются жизнестойкость и жизнелюбие армян, их умение преодолевать тяжелейшие испытания истории:

В стране огромной малая страна
Затерянной не хочет быть, не может,
В тысячелетья кутаясь, она
Считает: век не лучший ею прожит.

Но и резню, и казни пережив,
Себя, как в реку камень, не роняет,
Но строит дом, и пробует мотив,
И крутолобых мальчиков рождает.

Михаил Дудин, связанный с Арменией многолетней дружбой, что нашло яркое отражение в его стихотворениях, переводах армянской поэзии, статьях, – глубоко проникся исторической болью армянского народа. В своем предисловии к впервые изданному на русском языке роману Франца Верфеля «Сорок дней Муса-дага» он, в частности, писал: «Есть в Ереване на крутом берегу Раздана печальный памятник жертвам геноцида, памятник позору истории Турции. Памятник чудовищному преступлению разнузданного национализма, можно сказать, первого реального действия фашизма в двадцатом веке, уничтожившего в 1915 году половину армян, памятник жестокости. Памятник предупреждения всем народам всей нашей земли. И когда я там бываю, я слышу плач Комитаса, пронзительный плач недоумения и тревоги, плач человеческой души из космоса, обращенный вечным своим звучанием ко всем человеческим душам будущих времен»²¹. О том, насколько глубоко понял и почувствовал Михаил Дудин судьбу армянского народа, говорят и его «Стихи, посвященные Левону Мкртчяну» (1986). И здесь с новой силой звучат мотивы незаживающих ран армянского народа, жестокой исторической несправедливости, отрезанности Арарата от родной земли. Воскресив образ Абовяна, восходящего к белой вершине Арарата, Дудин пишет:

²⁰ Кушнер А. Ночная музыка. Л., 1991, с. 59. Стихотворения А. Кушнера цитируются по указ. изданию.

²¹ Дудин М. С вершины мужества // Верфель Ф. Сорок дней Муса-дага. Ер., 1982, с. 6-7.

За ним из тьмы столетий
На каменный рудут
Трагические дети
Армении идут.

Они свой путь свершили,
Оставив жизни след,
Но им без той вершины
Успокоенья нет.

Сквозь бури и бураны
На справедливый суд
Они к вершине раны
Армении несут²².

Обозревая тему геноцида в русской поэзии второй половины XX века, отметим, что до конца 80-х годов эта тема освещалась как незабываемое прошлое, но именно прошлое, которое никогда больше не повторится. Но когда начались события в Нагорном Карабахе, русские поэты незамедлительно откликнулись, искренне выражая свою точку зрения, явно расходящуюся с государственной, горбачевской. И происходящие на их глазах события стали у них ассоциироваться с геноцидом 1915 года. Среди этих поэтов назовем имена Михаила Дудина, Михаила Матусовского, Бориса Чичибабина... М. Дудин писал:

То геноцид, то Сумгаит,
То гром землетрясения.
Все кровь и кровь. И все болит
В судьбе твоей, Армения.

Но достает тебе равно
На хлеб и песню рвения.
И я люблю тебя давно
За веру в жизнь, Армения.

Но это – уже несколько иная тема, поскольку в этих стихах Дудина, Матусовского и Чичибабина акцентируются современные события (что вполне естественно). Обращаясь же непосредственно к отражению в русской поэзии трагических событий 1915 года, отделенных от нас уже целым столетием, отметим еще стихотворение Марка Рыжкова «Апрель», опубликованное в журнале «Литературная Армения» почти в самом конце XX века, – в 1998 году. Будучи по профессии врачом, Марк Рыжков обладал еще и поэтическим даром. Побывав в Армении, он горячо полюбил нашу страну, посвятил ей стихи; он переводил армянских поэтов – Геворга Эмина, Паруйра Севака, Размика Давояна... В стихотворении «Апрель» звучат разные мотивы темы геноцида, но превалирует мажорный мотив – жизнестойкости и жизнелюбия армянского народа, и в этом оно перекликается с вышеприведенными строками А. Кушнера, М. Дудина и других русских поэтов:

В духовной памяти армянского народа
Осталась эта рана навсегда.
Трагедию пятнадцатого года
Не заслонят события и года.

²² Дудин М. Земля обетованная. Ер., 1989, с. 12. Стихотворения Дудина цитируются по указ. изданию.

...Проклятье праху тех, кто нес насилье.
Забвенье и позор безумным палачам.
Жива Армения! И в этом их бессилье.
Жива наперекор пожарам и мечам!²³

Рассмотренные нами образцы русской поэзии второй половины XX века, отражающие тему геноцида армян 1915 года, проникнуты глубоким состраданием трагедии, пережитой армянским народом, – трагедии, которая неизгладима и в памяти русских поэтов. В этих стихотворениях звучат также мотивы безнаказанности преступления турок, надежды на восстановление исторической справедливости и, конечно же, веры в жизненные и творческие силы народа, перенесшего это нечеловеческое испытание судьбы.

Ключевые слова: *геноцид, память, чудовищное преступление, сострадание, скорбь, фальсификация истории, жизнестойкость народа*

ՄԱԳԴԱ ՋԱՆՓՈԼԱԴՅԱՆ – Հայկական ողբերգության արձագանքները XX դարի երկրորդ կեսի ռուս պոեզիայում – Հոդվածում արծարծվում է Հայոց ցեղասպանության թեման ռուս բանաստեղծներ Վ. Ջվյագինցևայի, Ա. Գիտովիչի, Ա. Տարկովսկու, Մ. Մատուսովսկու, Բ. Չիչիբաբինի, Մ. Դուդինի և այլոց ստեղծագործության մեջ: Նույնիսկ տասնամյակներ անց Հայոց ցեղասպանության թեման խորապես հուզում էր ռուս բանաստեղծներին և դարձել էր Հայաստանի և նրա ժողովրդի ճակատագրի ընկալման անբաժանելի մասը: Առանձնացվել են բանաստեղծությունների բնորոշ մոտիվները. խորը կարեկցանք հայոց ողբերգությանը, ցեղասպանությունն իրագործած Թուրքիայի անպատժելիությունը, պատմական արդարության վերականգնման հույսը, հայ ժողովրդի կենսունակությունը և սերը կյանքի նկատմամբ:

Բանալի բառեր – *Ցեղասպանություն, հիշատակ, հրեշավոր հանցագործություն, կարեկցանք, պատմության կեղծում, ժողովրդի կենսունակություն*

MAGDA JANPOLADYAN – The Echoes of the Armenian Tragedy in Russian Poetry in the Second Half of the 20th Century. – The subject of the article is the topic of the Armenian Genocide in the works of Russian poets, such as V. Zvyagintseva, A. Gitovich, A. Tarkovsky, M. Matusovsky, B. Chichibabin, M. Dudin and others. The author of the article shows that even decades after the Armenian Genocide it remained a matter of concern for Russian poets, becoming an integral part of their perception of Armenia's and its people's fate. The main motives of poems are distinguished, such as deep compassion for the Armenian tragedy, the impunity of Turkey as genocide committer, hope for the restoration of historical justice, the vitality of the Armenian people and their love for life.

Key words: *Genocide, memory, monstrous crime, compassion, falsification of history, vitality of people*

²³ «Литературная Армения», 1998, № 4, с. 104.

ИЗ АРХИВА ЛЕВОНА МКРТЧЯНА*
Письма к М. С. Петровых (1965–1975)

КАРИНЕ СААКЯНЦ

Подаренную в 1969 году Левону Мкртчяну свою книгу «Высокое искусство» Корней Чуковский написал тремя эпиграммами. Каждой из которых он, хоть и в шуточной форме, но воздавал должное тем заявкам Левона Мкртчяна, с которыми тот ворвался в литературу. Как исследователь и пропагандист армянской поэзии:

Меня от хмурых англичан
К своим возлюбленным армянам,
К своим Сарьянам и Зарьянам,
К своим титанам Туманянам
Увлек бурливый Мкртчян.
И я вовек не перестану
Твердить осанну Мкртчяну
Да будет пылкий Мкртчян
Высокой славой увенчан....

Как ярый противник иссушающих душу оригинала буквальных переводов и приверженец высокого искусства перевода:

От буквализма родину ты спас,
Ты дунул на него – и он угас.

Как инициатор и издатель первой (и, как оказалось, единственной прижизненной) книги стихов Марии Петровых «Дальнее дерево» (Ереван, 1968):

Да здравствует могучий Мкртчян,
К священному содружеству армян
Ты приобщил Марию ПетровЯН».

* *От редакции:* Левон Мкртычевич Мкртчян (1933–2001) – доктор филологических наук (1971), профессор, заслуженный деятель науки Армении (1981), лауреат Государственной премии Армении (1983), академик НАН РА (1996), заведующий кафедрой русской литературы, декан факультета русской филологии ЕГУ (1979-1999), основатель и первый ректор Российско-армянского (славянского) университета (1998-2001), секретарь Союза писателей Армении (1975-1979). Автор многочисленных работ по армянской и русской литературе, литературным связям, проблемам перевода, инициатор десятков изданий указанной тематики (см. в частности: «Левон Мкртчян. Библиография». Ер., изд. РАУ, 2004. Сост. К.Саакянц).

Публикация материалов из архива Л. Мкртчяна будет продолжена в следующих выпусках серии.

Приобщить Марию «Петровян» к содружеству каких-либо поэтов (а Чуковский именно это имел в виду, поскольку Левон Мкртчян издавал «своих титанов Туманянов», армянских поэтов) было делом непростым. Она была приобщена к содружеству переводчиков, эту роль она выбрала для себя сама и справлялась с ней блестяще. Собственно, Мкртчян узнал ее именно в этой ипостаси: переводчика армянской поэзии. О том, что у Петровых есть собственные стихи, знали только в ее ближайшем окружении. И те, кто был знаком с этими стихами, пытались уговорить поэта опубликовать их. Но безуспешно. И потому, когда «бурливый» и «могучий» Мкртчян издал в Ереване книгу ее стихов, друзья Петровых, восприняв это как подвиг, стали говорить: «Если Левон не сделает за свою жизнь больше ничего, одного только “Дальнего дерева” будет достаточно, чтобы имя его навсегда осталось в истории русской поэзии».

Яков Хелемский в своем очерке «Пусть не гаснет свет в окне Левона...», отметив, что Петровых «...свое оригинальное творчество заслонила первоклассным мастерством переложения на русский язык иноязычной поэзии», продолжает: «Если идея сборника Петровых возникла не у одного Левона Мкртычевича, то в осуществлении ее первенство, бесспорно, принадлежало ему. И вот в 1968 году книга «Дальнее дерево» увидела свет. Прервалось горестное безмолвие Марии Сергеевны. Русские ценители поэзии, несмотря на мизерный тираж книжки (тогда 5000 считалось мизерным тиражом! – К.С.), не только в Ереване, но и в Москве открыли для себя большого поэта... Благодаря Левону была прервана блокада оригинального художника Петровых»¹.

В кругу друзей и знакомых Петровых за ней прочно закрепилась слава бесконечно требовательного к себе и взыскательного поэта, который сам отгородил себя от читателей. В определенной степени это было так. Но не в полной мере. В том же очерке Яков Хелемский пишет: «...Она не умела и не хотела *пробиваться*, предпочитая безмолвие унижительному хождению по редакциям и коридорам издательств, не хотела нарываться на грубые отказы, ибо стихи ее, сугубо личные, – а могут ли истинно лирические строки быть иными? – отвергались бдительными редакторами и внутренними рецензентами как непроходимые и несвоевременные. Однажды пережив такое отталкивание своей рукописи, она гордо прекратила эти попытки, посвятив свой талант переводу. Здесь ей преград не чинили, все же зная цену ее таланту, ярко ощущавшемуся и в переложениях»².

О том, что рукопись однажды была отвергнута, пишет и Левон Мкртчян: «...Петровых не печаталась не потому, что ее не печатали. В 1942 году в “Советском писателе” “зарезали” рукопись ее первой книги как несозвучную эпохе (отрицательные внутренние рецензии были написаны Е. Книпович, В. Виленкиным, А. Митрофановым, О. Резником). Петровых была глубоко оскорблена и с тех пор никому не предлагала своих стихов»³.

¹ «Пусть не гаснет свет в окне Левона...». Ер., 2004, с. 127.

² Там же, с. 128.

³ Мкртчян Л. Так назначено судьбой. Заметки и воспоминания о Марии Петровых. Письма Марии Петровых. Ер., 2000, с. 26. Далее к цитатам из этой книги в тексте указывается страница.

Не предлагала она их и Левону Мкртчяну. Но ему и не надо было предлагать. Достаточно было того, что он, услышав о них, прочитал все, что было опубликовано («Несколько стихотворений Петровых, – пишет Л. Мкртчян, – я нашел в журнале “Знамя” за 1943–1944 годы. Это были стихи, очень непохожие на то, что писали в годы войны и о войне: “Казалось мне, что ненависть – огонь...”, “Мы начинали без заглавий...”, “У меня большое горе...”», с. 20). И, оценив масштабы поэтического дарования Петровых, решил издать ее стихи. И здесь сработало то редкое качество, которым был наделен Мкртчян: он никогда не разбрасывался обещаниями, никогда никого не обнадеживал и, если его осеняла какая-нибудь благородная мысль (кстати, одна из его книг так и называется: «Да придут к нам благородные мысли со всех сторон»), делился ею только после того, как была пройдена определенная часть пути по ее воплощению. Так было и в случае с «Дальним деревом». О том, что он собирается издать книгу, Мкртчян сообщил Марии Сергеевне только после того, как заручился согласием издательства «Айастан» и республиканского Комитета по печати. Тем самым усложнил и без того непростую задачу, поставленную им перед собой: с одной стороны – издатели, требующие рукопись, чтобы включить ее в издательский план, с другой – ни о чем не подозревающая Петровых, которую к той поре никому не удавалось убедить отдать стихи в печать.

В 2000 году Левон Мкртчян издал книгу «Так назначено судьбой. Заметки и воспоминания о Марии Петровых. Письма Марии Петровых». Сюда же вошли и его дневниковые записи. Хотя по этой книге можно составить впечатление о том, как Мкртчяну удалось уговорить Петровых собрать стихи и представить рукопись к изданию, но эта картина будет полнее, если познакомиться с его письмами поэту. К сожалению, их не так много: письма тогда писались от руки и в единственном экземпляре. Кроме того, некоторые письма Петровых свидетельствуют о том, что они написаны в продолжение очередного телефонного разговора. В архиве Мкртчяна сохранились вторые экземпляры нескольких его писем, отпечатанных на пишущей машинке.

Сохранилась, в частности, копия письма, с которого началась их многолетняя переписка (этим письмом он препроводил посланную Петровых машинопись посвященной ей статьи. Вверху, над машинописью – приписка от руки: «Написано где-то в конце апреля 1965 г.»):

«Дорогая Мария Сергеевна!

Сердечно поздравляю Вас и Арину⁴ с праздником мая. Всех благ Вам и во всем весенних удач!

Вы говорили, что не любите писать письма, оказалось, что и я не большой охотник писать их, хотя, помнится, хвастался Вам, что пишу много и охотно. Хвастался, наверное, потому, что мне у Вас было хорошо – и я захотел как-то себя приукрасить. Чудный был вечер у Вас – так хорошо и открыто о поэзии редко когда приходится говорить, и я Вам благодарен за тот вечер.

Я сделал небольшую статью о Вас, ее изрядно попортили товарищи из

⁴ Дочь Петровых, Арина Виталиевна Головачева.

газ. «Коммунист» и согласились в «выправленном» виде напечатать в ближайшее время. Я согласился на выправленный вариант, так как все равно напечатаю когда-нибудь свою редакцию. Это можно будет сделать где-либо в журнале, значительно расширив написанное. А работники газ. «Коммунист» слишком официальные и плохо понимают стихи. Но другой русской газеты у нас нет. А из-за русских стихов трудно писать о Вас в арм. газ.⁵

Здесь в Госиздате в начале 66 года выйдет С. Шервинский⁶. На очереди – Ваша книга. Если бы Вы представили рукопись, она бы уже пошла. Мне говорили в издательстве, что они очень хотят сделать Вашу книгу. Вам уже теперь нужно сделать рукопись и представить издательству. Дело стоящее – не откладывайте его в долгий ящик.

Я прочел Ваши стихи в журнале «Звезда», прочел стихи в «Дне поэзии» и хочу знать новые Ваши стихи. Хочу еще раз попросить Вас прислать мне стихи об Армении. И вообще, хочу знать все о творчестве Петровых. Надо хотеть и надо дерзать. Этим, как видите, я и занимаюсь.

Искренне Ваш Левон».

На это письмо Петровых ответила деликатным отказом:

«Дорогой Левон Мкртычевич!

Благодарю Вас за статью, которая меня глубоко тронула. <...> Спасибо Вам за внимание к моей работе, но только Вы, конечно, меня переоцениваете. К сожалению, я очень и очень мало сделала и думать об этом горько. Слишком много времени ушло на бесплодные раздумья и самобичевание. А жизнь должна быть насыщена трудом непрерывным, тогда она самому человеку памятна и дорога. <...> Благодарю Вас также за Ваше прекрасное письмо. Всего Вам самого доброго от всей души. <...> М.Петровых. 14 мая 65 г.» (с. 102).

К маю 1965 года, когда писалось это письмо, Петровых недостаточно близко была знакома с Мкртчяном и потому не могла знать, что он никогда не отказывался от своих замыслов. Даже самых, казалось бы, неосуществимых. Она не могла знать, что ее отказ никак не мог повлиять на решение Мкртчяна издать ее книгу. Наоборот, он решил еще и проанонсировать издание в московской прессе. Как и обещал, статью, опубликованную в «Коммунисте», он расширил, отредактировал и отправил в редакцию еженедельника «Литературная Россия». 17 декабря 1965 года статья была опубликована под названием «Высокая дружба». В статье Мкртчян, в частности, писал: «...Человек яркого, самобытного таланта, М. Петровых, подобно тенелюбивому растению, всегда была равнодушна к шуму известности. <...> Поэзию М. Петровых высоко ценили Александр Фадеев, Борис Пастернак, и горячо говорит о ней Анна Ахматова: “У нас высоко ценят Марию Петровых как отличную перево-

⁵ Об опубликованной в «Коммунисте» статье Л. Мкртчян писал: «Статья была плохо написана да еще и подпорчена редакционными правками. Но все же можно было понять, что автор статьи ценит стихи и переводы Петровых», с. 21.

⁶ Речь о книге: С. Шервинский. Из армянской поэзии. Послесловие [«О Сергее Шервинском»] Л. Мкртчяна. Ер., 1966.

дчицу. Между тем ее перу принадлежат самобытные и точные стихи». <...> К сожалению, Петровых почти не публикует своих стихотворений. Отдельные ее вещи печатались в годы войны и в послевоенные годы. Сейчас готовится в Армении книга ее стихов и переводов».

В письме Петровых от 19 декабря читаем:

«...Мне бесконечно дорого Ваше доброе внимание. Я благодарна Вам за то, что в Вашей статье Вы назвали двух самых дорогих мне людей – Фадеева и Пастернака. И, конечно, дорого видеть в этой статье имя Ахматовой.

Вы пишете: ... готовится книга.

Я так испугалась, что со страху и в самом деле начну готовить книгу. Вот что Вы натворили! Трудно мне этим заниматься – слишком мучает мысль о том, что главное не написано.

Но я буду работать над книгой. Придется это делать параллельно с текущей работой (переводы), но составление книги поставлю во главу угла.

Все это для меня необычно, и мне очень трудно перебороть себя, но я стараюсь. Спасибо Вам, дорогой друг, за поддержку...» (с.103).

Петровых понимала, что анонс в «Литературной России» – это серьезно, что Мкртчян не отступит от своего решения, и ей не остается ничего, как только начать работу над подготовкой рукописи. «Хотя она писала, что составление книги поставит “во главу угла”, сборник ее стихов складывался мучительно медленно, – пишет Мкртчян. – “Господи, как страшно пробуждение. И такое позднее – зачем?” – терзалась она. А я, между прочим, просил Петровых представить рукопись в ереванское издательство в конце 1966 года, думая, что за год она вполне успеет составить книгу. Я ей писал, что книга стоит в плане выпуска 1967 года» (с. 23).

В начале 1967 года Петровых просит Мкртчяна перенести выпуск книги на следующий, 1968 год: «... Вы сделали для меня так много, может быть, больше, чем кто-либо когда-либо. Вы сдвинули меня. Я думаю о книге. И что самое главное – Вы заставили меня писать. Это важнее, главнее книги. Это все равно, что отвалить камень от похороненного заживо, – вернуть к жизни. А насчет книги...»

Я живу реальными думами о ней, я вытащила из небытия папки со стихами.

Но что самое трудное? Ведь я уже не та, что в этих стихах, а стихов, где я теперешняя, – очень мало, да и смогут ли они войти в книгу – не знаю. Я думала о том, что хорошо бы перевести книгу из плана выпуска этого года в план редакционной подготовки, а в план выпуска включить на следующий, 68-ой год. Это самое лучшее, т. е. единственно возможное. Помогите мне в этом! Весну и лето я отдам на подготовку книги и осенью ее пришлю...» (с. 103–104).

Мкртчян в издательстве, естественно, договорился, но Петровых над рукописью работала по-прежнему очень медленно и тяжело.

Наконец в конце 1967 года (через год после намеченного и обговоренного в издательстве срока) Петровых доверила Мкртчяну большую подборку своих стихов. «Доверила, – как пишет Мкртчян, – с условием, что я никому не

стану их показывать. Говорила, что не может отдавать стихи в печать. Это все равно, что обнаженной показаться людям» (с. 23).

В январе 1968 года Мкртчян пишет ей:

«Дорогая Мария Сергеевна! Конечно, я мог Вам позвонить, но сейчас 2 часа ночи. Я только что приехал из Москвы, где был на юбилее Тарковского. Видел Аришу, она сказала, что Вы болеете. Выздоровливайте, ради бога. Но мне хотелось сказать Вам не только об этом. Сегодня весь вечер (11 января 1968 г. – К. С.) я слышал речи о стихах, хороших стихах. Я думал о Вас и Ваших стихах. И это понятно. Стихи у Вас великие. Я их никому не показывал и не покажу, хотя радость, восхищение так трудно скрывать (горе – легче). Будет так, как Вы этого хотите. А как же иначе? Я хочу, чтобы эти стихи были опубликованы с Вашего согласия. Сегодня я позволил себе сказать Ирине Озеровой, что попрошу у Вас стихи для страницы у них в “Литературной России”. Озерова посмотрела на меня, как на сумасшедшего и самонадеянного человека.

– Вот если бы кто-нибудь на самом деле смог принести нам стихи Марии Сергеевны. Но вот что я Вам расскажу. Однажды Анна Андреевна Ахматова сказала мне: “Напечатайте, пожалуйста, у Вас стихи Марии Сергеевны Петровых. Только не говорите, что я вам об этом говорила”.

Я звоню М. С.Петровых, прошу стихи, она мне говорит: “Стихов у меня нет, есть переводы, я могу Вам дать. Стихов нет”. Мне ничего другого не оставалось, как сказать: “Знаете, а мне Анна Андреевна говорила, что у Вас есть стихи”. “Анна Андреевна могла ошибиться, – спокойно ответила Петровых”.

Дорогая Мария Сергеевна, разве можно так жестоко к себе, к стихам относиться? И неужели мне не удастся уговорить Вас дать стихи в газету, в наш журнал в Армении? Сделайте мне такую честь, пойдите мне навстречу. Ведь без Вашего согласия ничего нельзя сделать. У меня тысяча разных грехов, но к Вашим стихам я отношусь, как к своему сыну, говорю, к сыну, потому что он у меня единственный и самый любимый, у него очень открытые, грустные глаза... Но это уже другая тема. Выздоровливайте. Ваш Левон».

Казалось бы, став обладателем рукописи, которая давным-давно должна была быть представлена издателем, Мкртчян мог тут же передать ее им. Мог, если бы не подумал и о тех, кого в Ереване он убедил в необходимости издать Петровых. Нельзя забывать, что речь идет об отрезке времени после оттепели и о поэте, рукопись которого однажды уже «зарезали» за несозвучность эпохе, да и окружение этого поэта было не особенно идеологически благонадежным: Пастернак, Ахматова, Волошин, Мандельштам. Не исключено было, что и у издательства, и Госкомпечати возникли бы серьезные проблемы с Главлитом⁷. Избежать их можно было в случае, если бы до выхода книги в Армении стихи Петровых появились в центральной печати. Не сомневаясь в резонансе со

⁷ «К идее издания книги Петровых в издательстве “Айастан” с самого же начала отнеслись доброжелательно, – пишет Мкртчян. – Но стихов её ни в России, ни тем более в Армении никто не знал. Директор издательства Х. А. Барсегян спрашивал меня, почему Петровых не печатают в России, в русских издательствах, может быть, есть на то веские причины?» (с. 48)

стороны читателей (что было немаловажно), Мкртчян решил опубликовать небольшую подборку в «Литературной России». Сделать это он мог только с одобрения Петровых.

«И все-таки я получил согласие Марии Сергеевны, – пишет Мкртчян, – и отнес ее стихотворения в “Литературную Россию”».

Но прежде со стихами Петровых я побывал у Александра Львовича Дымшица. Я знал, как в глубине души он переживал за людей талантливых и не признанных, а иногда, используя свое имя влиятельного, признанного властями критика, старался им помочь.

Дымшиц позвонил редактору “Литературной России” Константину Поздняеву и сказал, что очень рекомендует ему цикл замечательных стихотворений Марии Сергеевны Петровых.

– Такой поэт и не издается, бедствует, – повторял Дымшиц.

Стихотворения, по которым видно, что Петровых – человек верующий, посоветовал в редакцию еженедельника не относить.

– В книге пусть все это будет. А в газету не надо...⁸

Страница со стихами Петровых была опубликована 1 марта 1968 года и хорошо, восторженно принята читателями» (с. 26).

Сразу после публикации, 6 марта, Петровых пишет Мкртчяну: «<...> Видели ли Вы мою подборку в “Лит.России” от 1 марта? Мне многие звонили и до сих пор звонят – говорят, хорошая получилась подборка. И письма я получила от “благодарных читателей”. Спасибо Вам, Левон. А сегодня позвонил мне Егор (не помню, как его по батюшке) Исаев и предложил книгу в «Советском писателе». Но я поблагодарила и отказалась, сказав, что моя книга сдана уже в из-во “Айпетрат”» (с.108). А еще через десять дней: «...Получила я сегодня договоры и письмо <...> книгу на днях уже сдают в производство, а я еще не читала предисловие. При всём моём безграничном доверии к Вам, Левон, мне хотелось бы его прочитать, – боюсь, что Вы меня слишком хвалите. Пришлите же мне предисловие, пожалуйста, и поскорее!» (с. 111–112).

Л. Мкртчян – М.Петровых:

«31 марта 1968 г.

Дорогая Мария Сергеевна!

Спасибо за замечания по предисловию⁹. Я все выправил, сократил. Те-

⁸ Сегодня некоторые исследователи творчества поэтов Серебряного века (в частности, Павел Нерлер) с высоты нашего времени изобличают Ал. Дымшица в его ортодоксальности, в том, что в предисловии к сборнику стихов О. Мандельштама, изданному в «Библиотеке поэта» (Л, 1973), он «правильными» словами рассказывает биографию поэта и вместо того, чтобы назвать вещи своими именами, так пишет о его высылке, будто тот отправился на отдых. Думается, эпизод, рассказанный Л. Мкртчяном достаточно красноречиво характеризует Дымшица. А что касается «правильных» слов, то Левон Мкртчян как-то приводил слова Лихтенберга о том, что «предисловие часто выполняет роль громоотвода». Хорошо, что находились те «правильные» люди, которым удавалось подобрать «правильные» слова для предисловий-«громоотводов» к книгам «неправильных», с точки зрения власти, авторов.

⁹ Замечания М. С. Петровых к предисловию, написанному Л.Мкртчяном для книги «Дальнее дерево», см. в ее письме, датированном концом марта 1968 г. (с. 113).

перь получилось лучше, компактнее. Ссылки на Вас (хотя Вы писали только для меня) я оставил. Это интересно и лучше, чем если бы я сам писал бы о том же. Вообще знаменитое “я сам” не всегда лучший вариант. Что касается меня, то я знаю, что многого не умею.

Стихотворение “Пожалейте пропавший ручей...” я очень люблю именно за то, что оно полно жизни. И нет ничего удивительного в том, что Вы, автор стихотворения, иначе воспринимаете его, чем я, читатель. Я не должен этого бояться.

В стихотворении “Ты не становишься воспоминаньем...” снял, как Вы и велели, одну строфу (“Прибежище мое и божество...”). Сокращать еще две строфы (“Неправда, все полно противоречий...”), думается, было бы неправильно.

Стихотворение “Какое уж тут вдохновенье...” мне очень нравится. Поэтому я и отнес его в “Лит. Россию”. Если же оно не нравится Поздняеву, то это еще не основание для того, чтобы снимать стихотворение из книги. Поздняев его не напечатал, и ладно. А мы его напечатаем. Ничего недостойного в этом стихотворении нет. Кстати, в издательстве пожелали, чтобы я был назван как составитель сборника. Если Вы не возражаете, то я возражать не стану, чтобы не подумали, я из боязни не хочу быть составителем. А вообще легко можно сделать так, чтобы книга пошла без составителя. Вы мне только напишите.

Стихотворение “Дни мелькают...” сниму, хотя мне не хотелось бы этого делать из-за стихотворения Друскина, не имеющего к Вам никакого отношения. Да и никто бы и не подумал, что “чёт и нечет” и “рвёт и мечет” у Вас от Друскина. Но воля Ваша. Стихотворение сниму. “Море” в книгу вошло без последней строфы. “Из ненаписанной поэмы” – тоже вошло. “Ранней утраты” в сборнике нет. Простите, если чем-либо Вас огорчил. Я ведь хотел и хочу, чтобы все было хорошо.

Книга уже подписана в производство, задержали ее из-за моего предисловия. Я не мог отдать им статью, не показав ее Вам.

В Москве я буду дней через десять. Задержался, так как еще не совсем здоров. С Туманяном¹⁰ все решим на месте.

Очень меня опечалила смерть Сельвинского. Я люблю этого поэта. Привет Вам и Арише.

Ваша книга будет объявлена в “Бланке заказа”. Это газета всесоюзного книготорга. Объявлена она будет через три-четыре месяца, к выходу, а может быть, и раньше. Тираж назначили. Не то 3, не то 5 тысяч, точно не помню. Будет книга в конце года. Все зависит от того, как будет продвигаться она в типографии. Конечно, я буду следить за ее продвижением.

Л. М.»

10 апреля 1968 года рукопись наконец была сдана в набор. Видимо, после сдачи рукописи предполагалась выплата гонорара, с чем связано письмо от 17 июня 1968 г.

¹⁰ Речь о трехтомнике Ов. Туманяна, над составлением которого тогда Л. Мкртчян работал совместно с Л. Ахвердяном и редактором стихотворенных текстов которого он уговорил стать М. Петровых. Трехтомник вышел в свет к 100-летию Туманяна (Ер., 1969).

«Дорогая Мария Сергеевна!

Денег в издательстве все нет и нет. А получить их надо. Есть один способ. Вам причитается за книгу 60%. После львиного подоходного в чистых рублях – это 1547 рублей. Означенную сумму по гарантийному письму директора издательства можно получить уже теперь в армянском отделении ВУАП (всесоюзное управление авторских прав, как я понимаю). Я здесь в управлении говорил. Но Вам они деньги не могут выписать, так как Вы не входите в число армянских авторов. Вы должны обратиться во Всесоюзный ВУАП, те – сюда, а эти – туда и т.д. Но бухгалтер нашего ВУАП подсказал такой выход: Вы пишете доверенность или на мое имя, или на имя Левона Ахвердяна о том, что доверяете получить причитающиеся Вам одну тысячу пятьсот сорок семь рублей либо Левону Ахвердяну, либо мне. Дирекция выписывает отношение на наш ВУАП, на мое или Ахвердяна имя, здесь нам выписывают деньги и по нашему заявлению: “Прошу выписанные мне деньги – столько-то – отослать Марии Сергеевне Петровых” – деньги пересылают Вам. Но тут есть одно *но*. Этот самый ВУАП 2% из суммы удерживает в свою пользу и сам затем от издательства получает означенную сумму. И еще 2% берут на почте за перевод. Таким образом, из 100 рублей два останутся в ВУАПе, а 2 на почте, выдадут же Вам 96.

Смотрите и решайте. Если можно подождать, то мы эти деньги возьмем из издательства без всякого ВУАПа. Это совершенно точно. Может быть, можно повременить месяц-другой. Мы с Левоном тут будем следить, как появятся деньги, – сразу же Вам вышлют из издательства.

На этот раз письмо у меня какое-то бухгалтерское. В следующем письме напишу Вам о поэзии, о высокой поэзии.

Искренне Ваш Левон».

14 октября «Дальнее дерево» было подписано в печать и в ноябре наконец книга увидела свет. Петровых – Мкртчяну: «Если бы Вы знали, как я волнуюсь, как бьётся сердце! Только что пришла Ваша телеграмма. Спасибо за неё, а уж за всё – такое спасибо, что не выскажешь...».

Как и предполагал Мкртчян, резонанс на книгу был огромный. Оправдались не только его ожидания, но и развеялись опасения издателей: «Когда утром 29 ноября 1968 года я зашёл к Барсегиану, чтобы взять у него из только что полученных им сигнальных экземпляров “Дальнего дерева” экземпляр для Петровых, он дал мне книгу и сказал:

– Ты уверен, что у нас не будет неприятностей?

Но вскоре о книге, изданной у нас, появились в московской периодике восторженные статьи («Литературная газета», «Новый мир», «Литературная Россия»...). О “Дальнем дереве” писали как о лучшей поэтической книге года. Барсегиан был доволен и говорил о “Дальнем дереве” как об удаче издательства. Так оно и было» (с.49).

Однако Левон Мкртчян не собирался ограничиться одной книгой и вынашивал идею о новом сборнике стихов Петровых, об этом свидетельствуют еще некоторые страницы их продолжавшейся и после выхода в свет «Дальнего дерева» переписки:

«14 декабря 1969 г.

Дорогая Мария Сергеевна! “Сверчок” – изумительное стихотворение, очень светлое, очень человеческое. С П А С И Б О! Ведь у меня есть еще другие стихи, не вошедшие в “Дальнее дерево”, – “Немого учат говорить”, “Болдинская осень”, “Нет, мне не страшно, ангел мой земной...”, “Знаю, что ко мне ты не придешь...” – всего около десяти стихотворений. И у Вас, я знаю, есть готовые стихи, но не переписанные и не присланные мне. Думается, в 70 году, Бог даст, будет у Вас книга. Мы ее напечатаем здесь же в Ереване. Из переводов включим Туманяна, Амо Сагияна, Сильву (Капутикян. – **К. С.**), – все, что Вы перевели после “Дальнего дерева”. Можно будет небольшой отрывок включить из “Книги скорби” (Григора Нарекаци. – **К. С.**). И еще я Вам посылаю одно стихотворение Размика Давояна – это молодой и очень талантливый поэт. Правда, я все время пишу, что не надо Вам переводить, что лучше писать свои стихи, но Давоян стоит того, чтобы Вы его перевели, да и стихотворение очень Вам близкое:

Подобно давним и далеким рыцарям,
Я бросил себя во глубину страданий.
Смешавшись с запахами теплых стен-преград,
Приближается ко мне сладкий аромат хлеба души (насущенного хлеба).

Жёлтые холмы сейчас голосят,
Страдание холмов нас восхищает.
Кого я ищу, и что я ищу,
И как это случилось, что я еще живу?

Первый мой день – в страданиях,
И второй день принес мне страдания,
И третий день в страданиях,
И четвертый день был четырежды страданием,
Пятый день – в страданиях,
Шестой день – бесконечные страдания.

Где же, Господь мой, день воскресенья?
Что это за голоса, что входят в пещеры?
Первый мой день в страданиях,
И последний мой день – страдания и боль»¹¹.

«24 июля, 1973

Дорогая Мария Сергеевна!

Был проездом в Москве, а в Переделкино заехать к Вам не смог – виноват! Говорил с Аришей – длинно и нудно. Но Ариша была очень мила и терпелива. А вот обо мне нельзя сказать ни того, ни другого. Это я не потому, чтобы меня пожалели...

¹¹ Подстрочный перевод Л. Мкртчяна.

Жизнь у меня в последние несколько месяцев суетная и непонятная. Что-то я пишу срочно, хотя мне все это не нужно. Нужно то, что не срочно... Сегодня, наконец, открылась возможность заняться тем, чем я хочу заниматься. Я хочу сделать (делаю) небольшой сборник поэта XII века Григора Тха. Это замечательный поэт. В нашей "Средневековой Армении"¹² его нет, так как только недавно извлекли Григора из многих рукописей и издали (впервые) на армянском языке книгу стихов. О Григоре я Вам пишу вот по какому поводу. Я очень хочу, чтобы в Вашу новую книгу, которую, надеюсь, Вы готовите, вошли и некоторые Ваши переводы (не как раздел, а вперемежку с Вашими стихами). Это должны быть такие стихотворения, которые Вы сами могли написать, т. е. то, что Вам очень близко как ПОЭТУ! Я Вам посылаю одно стихотворение Григора Тха. Как мне думается, это очень Ваше стихотворение, Григор написал его за Вас еще в XII веке. Поэтому Вы его и переводите, т. е. я хочу, чтобы Вы его перевели. Очень может быть, что я ошибаюсь, что Вам не надо переводить это стихотворение. Поэтому я Вас очень прошу, если стихотворение Вам не понравится, если Вы почему-либо не можете его перевести где-то в середине августа (до середины августа) – напишите мне. Я должен знать, сохранить это стихотворение за Вами или нет¹³. Вот какой я строгий и ультимативный. А вообще не такой...

Вас я все равно люблю и очень хочу, чтобы была новая книга. Пишите мне. Я знаю, Вам трудно писать, но на маленькое письмо от Вас я могу рассчитывать. Правда ведь?

Ваш Левон».

В продолжение этого письма – короткое обращение к дочери Петровых, Арине Головачевой:

«Дорогая Ариша!

Я тебя крепко приветствую из этих самых дачных мест. Все думают, что я здесь веду красивую жизнь, а я работаю. Но объяснить никому невозможно. Знаем, говорят, как в Ялте работают... А я не только работаю, но и Библию читаю. Перечитываю то самое место, где сказано: "От многотой мудрости много печали, и кто умножает познания, умножает скорбь". Перечитываю и все равно умножаю познания. Ведь умножать надо очень много! Привет тебе и поцелуи».

Л. Мкртчян – М. Петровых:

«8 сентября 1974 г.

Дорогая Мария Сергеевна!

¹² Речь об изданном Л.Мкртчяном антологическом сборнике «Армянская средневековая лирика». Л., («Библиотека поэта», Большая серия), 1972. (Составление, вступительная статья, примечания Л. Мкртчяна. Редактор – М. Петровых).

¹³ «Стихотворение полезное и чудесное» Григора Тха М. Петровых перевела по подстрочнику Л. Мкртчяна к концу марта 1976 г. В письме от 27 марта она писала: «Стихотворение очень насыщенное, очень "крутое", при переводе, конечно, многое пропало, о чем горюю. Сохранила, конечно, систему двустиший и обязательную цезуру. Всё, что необходимо и что будет возможно в вёрстке – изменю, исправлю» (с. 189). Впервые было опубликовано в антологическом двухтомнике «Армянская классическая лирика» (Составление, вступительная статья, примечания Л. Мкртчяна. Редактор стихотворных переводов – М. Петровых). Ер., 1977, т. I, с. 233.

Завтра должны быть болгарский поэт Валерий Петров и Ника Николаевна Глен в Ереване. Помню и жду их.

Сегодня смотрел Ваши стихи (неопубликованные). Все-таки многое для книги сделано. Есть стихи великой силы и великой простоты. Вам нужно сделать еще одно усилие, и сборник (новый + стихи из “Дальнего дерева”) будет!

Мне иногда кажется, что Вы меня и любите и ненавидите за то, что я Вас постоянно терзаю идеей новой книги.

Вам, может, даже кажется, что мои напоминания Вас сковывают, что, если бы не я, Вам бы писалось – книга давно бы уже была.

У Вас очень хорошо сказано:

Как были эти годы хороши,
Когда и я стихи писать умела,
Невзрачные, они росли несмело,
И все-таки из сердца, из души.

Я вместе с Вами сожалею, очень сожалею, что Вам не работается, не пишется. Может быть, мне и впрямь не нужно напоминать вам о книге, о том, что нужно ее составить? Может быть, так будет лучше? И не будет сложностей наших отношений.

Я очень люблю Вашу поэзию и Вас, такую преданную поэзии.

Этим летом в Москве я был плох. На Костре¹⁴ произнес плохую речь о К. И. Чуковском – не могу себе простить.

Привет Арише. Ваш Левон».

Л. Мкртчян высоко ценил Петровых не только как поэта, не только как переводчика, но и как блистательного редактора. Очень дорожил мнением Петровых относительно его собственного творчества и, зная о ее строгом, но всегда доброжелательном подходе к нему, посылал ей все предназначенные для публикации свои работы. Так было и со статьей «Война и мир. Портреты и проблемы». В ответ 2 июля 1975 г. Петровых пишет: «...Давно получила Вашу замечательную статью о «Войне и мире», – сразу же её прочитала. Считаю ее лучшей Вашей работой. <...> Меня губит моя медлительность, заторможенность. Вас ничто не губит, но иногда Ваши статьи портила излишняя поспешность! Вы не давали времени себе поостыть, а статье поотлежаться, чтобы увидеть её как бы чужими глазами, чтобы всё было достаточно, т.е. вполне обоснованно. Даже в интересной, значительной работе Вашей о детях у Достоевского есть следы торопливости.

Статья Ваша о Толстом от этого свободна. Прекрасная, глубоко продуманная, умная и отлично написанная статья. <...> Сейчас снова перечитала её, очень сосредоточенно прочитала и впечатление ещё сильнее. Поздравляю Вас, Левон» (с.185–188). Хотя статья произвела на Петровых сильное впечатление, она не удержалась от замечаний. На эти замечания Мкртчян отвечает 21 июля 1975 г. из Дилижана:

¹⁴ Заложенная К. И. Чуковским традиция проводить в Переделкино пионерские костры. Проходным «билетом» служили шишки хвойных деревьев, которыми и разжигался костер.

«Дорогая Мария Сергеевна!

Недавно мы с Амо Сагияном написали вам письмо. Амо здесь, в Дилижане. Мы с ним ведем беседы – мудрые и не мудрые...

Сейчас привезли из Еревана Ваше письмо. Оно очень меня обрадовало. Вы, как всегда, так добры ко мне. Спасибо. Я рад, очень рад, что моя статья о “В. и м.” Вам понравилась. А я ведь очень трусил, когда писал эту статью. Еще бы! Толстой, “Война и мир”!!!

Великое Вам спасибо за замечания. Конечно же, я их учту. В Вашем письме есть вещи бесспорные (вместо “убрать мертвых” – “вынести мертвых” и т.д.), есть очень тонкие и ценные наблюдения. Например, о Соне, за которую Вы вступились. И о Наташе, когда она стала женой и матерью (стала самой)...

Первый том “В. и м.” (перевод Ст. Зорьяна, переиздание) уже вышел. Тираж – 50 тысяч! Моя статья опубликована в качестве предисловия. Я горжусь этим...

На русском языке статью опубликую (где и когда, не знаю) с учетом Ваших замечаний.

Летом я хотел написать о “Господах Головлевых” Щедрина. Меня очень волнует история этой семьи. Но лето проходит, а времени нет и, похоже, не будет. Очень я занят по Союзу писателей¹⁵. Зря я согласился работать в СП. А уйти сразу нельзя – надо поработать, что-то сделать. А то скажут: Мкртчян – бездельник, и мы в нем ошиблись!

Как вам работается? Сделано ли что-нибудь для новой книги? Может быть, все-таки переиздать «Дальнее дерево» с дополнениями? Как я хочу, чтобы Вы работали легко, чтобы Вас не мучили сомнения. Когда работаешь, сомнения и медлительность весьма полезны, но если из-за медлительности и сомнений нельзя работать, к черту их с их пользой. Один только вред, а пользы нет. Польза – не то слово, нет творчества. А должно быть. Должно быть, потому что творчество (поэзия) – это Ваше предназначение, Ваш тяжкий долг.

Пишите.

Не видели ли Вы Гребнева? Что он и как он? Приезжали таджики и говорили, будто он подал заявление на выезд. Не знаю и не верю. Такая это глупость. И зачем все это Гребневу, русскому поэту, деятелю русской культуры?..

Мы с Амо Сагияном читаем новый сборник стихов Беллы Ахмадулиной. Очень талантливо, но не нравится, что-то не получается у нее. Это чувствует и сама Ахмадулина. Она то и дело пишет, что не может писать. Пишет талантливо, даже блестяще, но это не выход.

Амо говорит, что иногда поэт чужой строчкой выражает СЕБЯ. А здесь Ахмадулина своими стихами не может выразить себя. Книга получилась какой-то разорванной, не цельной. Все время вспоминаешь других поэтов, хотя каждое стихотворение в отдельности оригинально.

Иногда мы с Амо спорим. Я вступаюсь за Беллу, как Вы вступились за Соню. Я даже упрямил Амо перевести это вот стихотворение:

¹⁵ В мае 1975 г. Л. Мкртчян был избран вторым секретарем правления Союза писателей Армении. Проработал до июня 1979 г.

ДРУГОЕ

Что сделалось? Зачем я не могу,
Уж целый год не знаю, не умею
слагать стихи и только немоту
тяжелую в моих губах имею.

Вы скажете – но вот уже строфа,
Четыре строчки в ней, она готова.
Я не о том. Во мне уже стара
Привычка ставить слово после слова.

Порядок этот ведает рука.
Я не о том. Как это прежде было?
Когда происходило – не строка –
другое что-то. Только что? – Забыла.

Да, то, другое, разве знало страх,
когда шалило голосом так смело,
само, как смех, смеялось на устах
и плакало, как плач, если хотело?

Очень нравится – а как это написано! Амо сидит сейчас и переводит эти стихи. Приветы Вам от Амо. Приветы Вам и Арише от меня».

Левон Мкртчян писал: «...Мои газетные статьи о Петровых были плохо написаны. Достоинство их, очевидно, состояло лишь в том, что они были написаны тогда, когда о Петровых не писали. Было видно, что я люблю стихи Марии Петровых, но не умею о них писать: плохая статья, но хороший поступок...

И моё участие в “Дальнем дереве” прежде всего – поступок. Именно это (поступок) имела в виду еврейская поэтесса Рахиль Баумволь. В начале апреля 1969 года она писала мне:

“Спасибо за содержательное и доброжелательное предисловие к сборнику Петровых!

Как гласит русская пословица, «шила в мешке не утаишь», – вот и дошло до меня, что издание этого прекрасного сборника – всецело Ваша заслуга. Вы вполне можете этим гордиться. И пусть кое-кому будет стыдно, что такая великолепная поэтесса, как Мария Сергеевна, издала свою первую книгу не в Москве, где она всю жизнь живет.

Ещё раз – огромное спасибо! Хотя мы с Вами не знакомы, но этот Ваш поступок раскрыл передо мной Вас, как человека и как писателя. Будто я Вас давным-давно знаю.

И вообще я давно лелею надежду побывать в Армении, но всё как-то не выходит.

У меня много друзей-армян. Армяне мне делали много добра, и у меня к ним особенно нежные чувства.

Да мало ли ещё причин, по которым мне глубоко симпатичен этот славный, талантливый народ!»» (с. 37–38).

За «Дальнее дерево» Левона Мкртчяна благодарили многие, многие говорили о его роли в издании книги. Писали об этом Лев Озеров и Яков Хелемский, Юлия Нейман и Евгения Дейч, Елена Николаевская и Анатолий Гелекул, Владимир Адмони и Поэль Карп... В той или иной форме (статьи, предисловия) эти отклики публиковались в посмертных изданиях сборников стихов Петровых. Кроме того, Левон Мкртчян получал письма от читателей. Так, в октябре 1979 г. Левону Мкртчяну из издательства «Советакан грох» прислали адресованное ему письмо москвича Г. М. Миримова. Этим письмом и завершается настоящая публикация:

«Уважаемый тов. Мкртчян! Совсем недавно мне посчастливилось почитать сборник стихов Марии Петровых “Дальнее дерево”. Стихи Марии Сергеевны потрясли меня!

Я получил огромную радость приобщения к творчеству большого мастера и, должно быть, замечательного человека. Такие встречаются не часто и тем обиднее узнавать о них так поздно (я почти одних лет с Марией Сергеевной). Стихи Марии Сергеевны, наверно, мало назвать только самобытными – они и замечательны – в них виден мир человека с большой буквы.

Переводы Марии Сергеевны помогли мне полнее и глубже почувствовать армянскую поэзию, стихи Юлиана Тувима и других поэтов.

Меня интересует сейчас все, относящееся к творчеству Марии Сергеевны и, конечно, в первую очередь ее собственные стихи (переводы так или иначе можно найти, хотя и это не просто).

В сб-ке “Дальнее дерево”, который я видел, стихи не датированы, не датирован и помещенный там портрет работы Сарьяна.

В БСЭ¹⁶ имя Петровых не упоминается! Короткую справку о поэтессе, написанную А. А. Саакянц, я нашел в Краткой литературной энциклопедии (1968 г., т. 5).

Ваше предисловие к сборнику написано с большой теплотой; по видимому, Вы высоко цените и любите творчество Марии Сергеевны; поэтому Вы, наверное, не осудите меня за то, что я обращаюсь к Вам с просьбой.

Сообщите, пожалуйста, мне, публиковалось ли что-либо из работ Марии Сергеевны после 1968 года? Какие, когда и где были публикации, возможно ли их достать или снять с них копии?

Были ли какие работы о Марии Сергеевне? И, наконец, трудится ли Мария Сергеевна? (М. Петровых скончалась 1 июня 1979 г. – **К. С.**). Если да, то большое ей личное спасибо и земной поклон!

Из сборника “Дальнее дерево” я успел переписать несколько стихотворений <...> Теперь перечитываю стихи близким мне людям. Дарю им радость и множу радость свою, ибо “разделенная радость – двойная радость”.

... Но светится твой тайный след
В иных сердцах... Иль это мало –
В живых сердцах оставить свет?

¹⁶ «Большая Советская Энциклопедия».

Еще раз извините за мое обращение к Вам с просьбой. Но к кому, если не к Вам?»

К кому же еще можно было обратиться, если не к тому, которому адресованы лучшие из слов благодарности, заключенной в лаконичной дарственной надписи на экземпляре «Дальнего дерева»: «Левону Мкртчяну – автору этого издания. Дорогому другу с любовью и верностью. М. Петровых. 19 янв.1969 г.»...

Ключевые слова: *содружество, инициатива, лирика Петровых, первое издание, Ереван*

ԿԱՐԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆՑ – Լևոն Մկրտչյանի արխիվից: Նամակներ Մ. Ս. Պետրովիխին (1965-1975) – Անվանի գրականագետ, ակադեմիկոս Լևոն Մկրտչյանի գիտական, գրական, կազմակերպչական գործունեության առանձնացող ուղղություններից են եղել հայ-ռուսական գրական կապերի զարգացումը, ընդլայնումն ու ամրապնդումը, ինչն արտացոլվել է նրա հրատարակած գործերում: Նշված առումով արժեքավոր շատ նյութեր են պահպանվել նաև Լ. Մկրտչյանի հարուստ արխիվում: Հոդվածում հրապարակվող նամակները ներկայացնում են, թե ինչպես է իրականացվել Լ. Մկրտչյանի նախաձեռնությունը. XX դարի ռուս կրթաշունչ քնարերգու և հայ պոետների նվիրյալ թարգմանիչ Մարիա Պետրովիխի բանաստեղծությունների առաջին հրատարակությունը՝ 1968-ին Երևանում լույս տեսած «Դալնեե դեբո» գիրքը:

Բանալի բառեր – *միասնություն, նախաձեռնություն, Պետրովիխի լիրիկան, առաջին հրատարակություն, Երևան*

KARINE SAHAKYANTS – From the Archives of Levon Mkrtchyan. Letters to M. S. Petrovikh 1965–1975. – The development of the Armenian-Russian literary relations, their expansion and consolidation have been a notable aspect of scientific, literary, organizational activity of distinguished literary critic, academician Levon Mkrtchyan, which has been reflected in his numerous works. Much valuable information in this regard is preserved in L. Mkrtchyan’s rich archive. The letters published in the article represent the way in which one of L. Mkrtchyan’s initiatives was realized, i.e. the first publication of poems of XX century fine lyric poetess and devoted translator of Armenian poets Maria Petrovikh, i.e. the book “Dalnee Derevo” published in Yerevan in 1968.

Key words: *unity, initiative, lyric poetry of Petrovikh, first edition, Yerevan*

НАД СТРАНИЦАМИ ЧЕРНОВИКОВ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

ТАТЬЯНА ГЕВОРКЯН (Москва)

В 1961 г. в России увидела свет первая посмертная книга стихов М. Цветаевой. Она была невелика по объему, и по тем временам невелик был ее тираж (25 тысяч экземпляров), но несказанно велик был смысл этого издания, обозначившего начало истинного возвращения поэта к соотечественникам. Оно стало возможным благодаря усилиям и авторитету известного блоковеда, в те поры главного редактора «Библиотеки поэта» В. Н. Орлова: он был составителем, автором статьи и предисловия к книге. А «соредктором» стала молодая сотрудница Гослита Анна Саакянц, добившаяся своего участия в работе, пусть формально и в весьма скромной роли. Это гораздо позже она станет признанным цветаеведом, составителем множества изданий, автором несчетаемого ряда статей, «врезов» к публикациям¹, а также книг, среди которых и первая в отечестве монография о Цветаевой («Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910–1922)». М., 1986), дописанная, доведенная до последних дней поэта десятилетие спустя («Марина Цветаева: Жизнь и творчество». М., 1997) и выпущенная как бы дополнительным томом к 7-томному собранию сочинений Цветаевой, составителем и комментатором которого была сама Анна Саакянц вместе с приглашенным ею к сотрудничеству Л. Мнухиным. А в последние годы жизни она написала два томика воспоминаний, которые, в частности, помогают восстановить сам процесс подготовки первых сборников Цветаевой и непереоценимую в ней роль дочери поэта – Ариадны Эфрон.

О ней в беседе с нами А. Саакянц сказала: «ОНА открыла мне дорогу. Так что *по судьбе* – если все вместе сложить – встреча с Ариадной Сергеевной была самая главная моя встреча, ибо главное в моей жизни сделала она»². Здесь не место расшифровывать это «все вместе сложенное», при желании можно обратиться к тексту беседы, которая, кстати, впервые была напечатана в Армении³. А сейчас, опираясь на мемуары А. Саакянц, стоит сказать о том, как включилась в работу над первыми в СССР книгами Цветаевой А. Эфрон.

В первую очередь она занялась сверкой всех стихов с рабочими тетрадями матери, которые находились у нее. «Ариадна Сергеевна брала в руки цветаевские беловые тетради, – пишет А. Саакянц, – и мы сверяли тексты – все тексты сборника; даже если некоторые вещи печатались по прижизненным изданиям,

¹ В том числе и для журнала «Литературная Армения», на страницах которого в непростые для публикаций Цветаевой 1960-е годы увидела свет ее проза: «История одного посвящения» и «Живое о живом».

² Саакянц А. Только ли о Цветаевой? М., 2002, с. 9.

³ См. «Я верю в судьбу...» Беседа Анны Саакянц с Татьяной Геворкян // «Элитарная газета» (Ереван), 25 марта 1999.

беловики помогали устранить опечатки, ошибки. Тетради Ариадна Сергеевна из рук не выпускала <...> как мне кажется, из некоего суеверно-благоговейного чувства, не поддающегося объяснению»⁴. Можно понять, какое значение имело для нее участие в книге, приуроченной к двадцатилетию гибели матери. Предполагалось, что участие это будет оговорено, однако в редакции сочли, что «юридически» невозможно даже упоминание А. С. Эфрон в первом посмертном сборнике Цветаевой (вероятно, под этой «юридической» мотивацией подразумевалось ее лагерное прошлое, продолженное пожизненной ссылкой в Туруханск). На выручку пришел В. Орлов, к которому обратилась А. Саакянц. Он написал зав. редакцией, что считает «необходимым внести в преамбулу примечаний (в самом ее конце) фразу: “В подготовке сборника ближайшее участие принимала А. С. Эфрон”»⁵. Отказать ему, видимо, не могли, но подкорректировать, подсократить и без того сжатую до предела формулировку все-таки умудрились: убрали слово «ближайшее».

Далее об участии А. Эфрон: хотя составителем и, если можно так выразиться, распорядителем сборника 1961 г. был Орлов, она всячески старалась «проташить» как можно больше поздних стихов, отбраковывая ранние – по ее убеждению, не столь зрелые и совершенные. В какой-то степени ей это удавалось и, несмотря на половинчатость успеха, давало пусть горькое, но все же удовлетворение. Надо заметить, что эта позиция была для нее неизменной. Когда вместе с Э. Казакевичем и А. Тарасенковым готовила она, сразу по возвращении из ссылки, книгу, включенную их усилиями в план Гослитиздата на 1957 г., но так и не выпущенную в свет, возникали те же споры: А. Эфрон была «цветаевской уверенностью уверена», что не с ранней романтики должна начинаться посмертная Цветаева, а со зрелых пьес, поэм и стихов. Один из таких споров она запечатлела в своих «Воспоминаниях о Казакевиче»:

«– Не понимаю, – сказал Казакевич в ответ на мои категорические, но сбивчивые возражения, – все же почему вы ратуете за вещи, трудные для восприятия, в то время как наша задача – облегчить первое знакомство читателя с Цветаевой? Ведь это – первая книга, от нее зависит судьба последующих...

– *Потому*, – говорила я, – что “Феникс” (пьеса о Казанове 1919 г. – *Т. Г.*) – это *не та* Цветаева <...> Настоящая Цветаева – это та, что погибла; та, что писала “Феникса”, – выжила бы. *Посмертная* книга – это не просто знакомство читателя с писателем, а *тот самый памятник...*»⁶.

Когда по инициативе того же Орлова началась подготовка цветаевского тома в Большой серии «Библиотеки поэта», тома, ставшего легендой и на долгие годы самым полным и авторитетным отечественным изданием Цветаевой (1965), А. Эфрон, готовившая для него в содружестве с А. Саакянц Примечания и Варианты, снабдившая В. Орлова богатейшим материалом для вступительной статьи, а также осуществлявшая подготовку и сверку текстов, придерживалась, разумеется, прежнего своего мнения и, по мере сил, старалась гармонизировать состав книги, не позволить явного перекося в сторону ранне-

⁴ Саакянц А. Спасибо Вам! Воспоминания. Письма. Эссе. М., 1998, с. 13.

⁵ Там же, с. 15.

⁶ Эфрон А. История жизни, история души. В трех томах. Т. 3. М., 2008, с. 222.

го творчества. Далеко не все ей позволили обстоятельства времени, далеко не все позволяла себе она сама, боясь неосмотрительностью спугнуть такое большое и важное начинание. И тем не менее она сделала все от нее зависящее, чтобы книга стала *«тем самым памятником»*. Ведь в нее вошли три вершинные – не только в творчестве Цветаевой, но, пожалуй, и во всей русской поэзии XX века – поэмы («Поэма Горы», «Поэма Конца», «Крысолов»), больше половины стихов вершинной же книги «После России» (здесь А. Эфрон была особенно настойчива), а также такие, к примеру, шедевры более поздней лирики, как цикл «Стол», стихи «Дом», «Вскрыла жилы: неостановимо...», «Тоска по родине! Давно...», «Куст», «Бузина», «Сад»... Список, разумеется, можно было бы заметно расширить, включив в него и цветаевские шедевры раннего и – если можно так выразиться – ранне-зрелого периода.

Так же точно можно было бы увести разговор в другую сторону и вспомнить, как много журнальных публикаций (в том числе и на страницах «Литературной Армении») и цветаевских книг (помимо вышеназванных, еще три) подготовила со своим «соавтором» А. Эфрон. А еще не забыть ее собственные воспоминания, первое из которых («Самофракийская победа») было, кстати, написано специально для «Литературной Армении», а еще ее активную переписку, связанную с наследием Цветаевой, восстановлением ее образа в новых поколениях. Однако все это известно и в достаточной степени освещено.

Поэтому мы скажем о другой форме посвященности А. Эфрон памяти ее великой матери, форме не столь явной, во всяком случае, на сегодняшний день отнюдь не проявленной. И выберем для начала стихотворение «Сад» (1934), чтобы на его примере показать, какую последовательную, продлившуюся до последних месяцев жизни (не стало А. Эфрон летом 1975 г.) работу вела она по подготовке научной основы будущих исследований творчества Цветаевой.

В томе «Библиотеки поэта» к этому стихотворению в разделе Варианты даны четыре строфы. Сперва – с ремаркой «Автограф. Начало стихотворения» – на с. 718 идут два четверостишия:

Как в первый час –	Чтоб <i>ливнем</i> мок,
Чтоб был он пуст:	<i>Листвой</i> горел...
Без взгляду глаз,	Без следу ног,
Без визгу уст,	Без следу – тел...

Затем – с ремаркой «Не вошедшее в окончательный текст» – на с. 719 идут еще две строфы:

Без мячиков, летящих в лоб,	Чтоб цвет не сбит, чтоб мох не смят,
Без яблочек, глядящих в рот,	Сад, а не стыд пошли мне – сад –
– О, вспомяни Евфрат и Тигр! –	На старость лет моих пошли,
Без детских – и без плотских игр.	Бог, – и на молодость души!

Е. Коркина, располагавшая материалами переданного после смерти А.Эфрон в ЦГАЛИ (сейчас РГАЛИ) и до 2000 года закрытого цветаевского

архива, подготовила изданный в 1990 г. новый том Цветаевой в Большой серии «Библиотеки поэта». В разделе Варианты к интересующему нас стихотворению ничего помещать не стала, избегая, вероятно, повторений. Зато в Примечаниях почти страницу посвятила – существенно дополнив тем самым наше представление о процессе творческой работы – тому, как Цветаева еще через 5 лет после написания «Сада» продолжала искать одно недостающее, *недающееся* слово в последней строке. В окончательном варианте финал звучит так:

На старость лет моих пошли –
На отпущение души.

Но путь к слову «отпущение» был длинным, причем не только во временно́м отношении. Коркина пишет, что, перебрав и отвергнув «сорок четыре понятия», Цветаева продолжала поиск:

«... На утешение души – тоже хорошо – м.б. лучше всего, потому что самое простое, простонародное, даже общее место.

На вознесение души
На отпущение души ++ (очень хорошо)
На омовение души ++ (+смысл, хуже по звуку)
обновление
очищение
одарение
озарение

хорошо: умиротворение
оперение

На отрешение души <...>

На отпущение – один смысл: временной

На отрешение – один смысл: чтобы из этого сада и т.д.

На омовение – хорошо п. ч. холод и зелень <...>, но хуже по звуку и не сильно по образу. <...>

У “на отпущение” – еще какой-то, первый, *до-смысла*, что-то окончательное и успокоительное, м. б. мой смертный день –»⁷.

Согласимся, для исследователя драгоценный материал, и, скажем кстати, отнюдь не единственный: примечания к этому тому «Библиотеки поэта» вообще выполнены в подобном же ключе. Кажется, что в сумме извлеченного из архива А. Эфрон для одной книги и Е. Коркиной для другой более чем достаточно для глубокого погружения в текст и подтекст стихотворения «Сад», а заодно и в творческую мастерскую Цветаевой. Но оказывается, это далеко еще не все.

В последний год жизни А. Эфрон, готовясь передать архив на государственное хранение, занялась расшифровкой черновых тетрадей матери. Собиралась долго, сетуя в письмах на нехватку времени и свою медлительность, боясь не успеть. Но все-таки собралась и успела – хотя далеко не все, но очень и очень немало. Ее расшифровки (а скоропись Цветаевой требует больших усилий, не

⁷ Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990, с. 746.

каждому посильных) хранятся теперь в цветаевском фонде РГАЛИ. Хранятся и – по трудно объяснимым причинам – остаются не востребуемыми. Настолько, что когда я заказала одну из тетрадей с расшифровками (было это где-то около 2011 года!), то оказалось, что до меня этого никто не делал. Между тем среди них нашлись и неопубликованные до сих пор варианты «Сада». Привожу их ниже с сохранением и выделением тех строф, которые с небольшими разночтениями вошли в окончательный вариант: так виднее и понятнее будет процесс работы над стихотворением. Чтобы избежать повторений, из четырех строф, приведенных в книге, исключаю только две строфы, которые были начальными, а другие две оставляю, потому что в черновиках они идут не единым корпусом и, следовательно, вступают в иные связи.

«Без детских игр
Без взрослых дел...
(Эфрат и Тигр –)
Без следу – тел

Как летний класс
Чтоб был он пуст:
Без визгу уст
Чтоб взгляд – не мог,
Чтоб смех – не смел:
Без следу ног,
Без следу тел...
На образец
Эвфрат и Тигр.
Без детских –
И без взрослых игр»⁸.

И далее:

**«За этот ад,
За этот бред –
Пошли мне сад
На старость лет.**

Ни у стены,
Ни на тени,
Чтоб – слова ни!
Чтоб – звуку ни!

**На старость лет,
На старость бед:
Рабочих лет,
Горбатых лет...**

Без юных дев,
Без старых выдр –
Без детских –
И без взрослых игр.

**На старость лет
Собачьих – клад:
Горбатых лет –
Прохладный сад...**

Чтоб цвет – не сбиг,
Чтоб мох не смят,
Сад, а не стыд
Пошли мне – сад –

**Для беглеца
Мне сад пошли:
Без ни-лица,
Без ни-души!**

Без ни – шажка,
Без ни – глазка,
Без ни – смешка,
Без ни – свистка.

⁸ РГАЛИ. Ф.1190, оп. 3, ед. хр. 54, с. 104.

Как летний класс
Та 'к был бы пуст!
Без взгляду глаз,
Без визгу уст..

Чтоб взгляд – не мог!
Чтоб смех – не смел!
Без следу ног,
Без следу тел

«За каждый год:
За каждый взгляд:
Бог – садовод –
Пошли мне сад..
Без мячиков, летящих в лоб,
Без яблочек, глядящих в рот.
– О, вспомяни Евфрат и Тигр! –
Без детских – и без плотских игр.

Над входом вывеску повесь
/О том, что/ – не играют здесь»¹⁰.

Без ни - ушка
Мне сад пошли:
Без ни – *душка!*
Без ни – души!

(Но около и Сам не стань!)
Сад – одинокий, как ты сам.
Такой мне сад на старость лет...
(Тот сад?
А может быть – тот свет?
На старость лет моих пошли
Бог – и на молодость души!)»⁹

Просительное обращение к Богу – это всегда молитва. Независимо от того, вынесено ли само слова «молитва» в заглавие. Жанр молитвы в русской лирике достаточно распространен. Вспомним хотя бы Ф. Н. Глинку («К Тебе, мой Бог, спешу с молитвой...»), Н. М. Языкова («Молю святое провиденье...»), Анну Ахматову («Дай мне горькие годы недуга...»), Осипа Мандельштама («Помоги, Господь, эту ночь прожить...») и, конечно же, а может быть и в самую первую очередь три «Молитвы» Лермонтова. Вспомним и «Молитву» 17-летней Цветаевой («Христос и Бог! Я жажду чуда...»). Очевидно, что «Сад» относится к этой традиции. И, имея в виду жанровый код стихотворения, заметим, *от чего именно* отказывалась, избавлялась Цветаева по мере реализации своего замысла. Замысел при этом изменений не претерпевал, свидетельством тому звательное, назывательное «Бог» в одной из последних строк предварительного варианта («Бог, – и на молодость души»). Это отведение слова-обращения к концу поэтического текста, изначально, как видим, заданное, предполагает особую, исключительную даже выверенность лексического и интонационного строя стихотворения.

Ведь одно дело, когда Лермонтов, уже обозначив адресата в названии – «Молитва» – и к тому же еще открыв ее словами: «Не обвиняй меня, *всесильный*, / И не карай меня, *молю...*», – говорит далее о своих «заблужденьях», «диких волненьях», «грешных песнях», любви «к мраку земли могильной». Гово-

⁹ Там же, с. 104 об.

¹⁰ Там же, с. 105.

рит – уже обозначив контекст. И, с другой стороны, подчиняясь контексту, говорит отвлеченно, не снижая стилистики какой бы то ни было детализацией или конкретизацией. Так или почти так происходит во всех вышеназванных случаях: поэт либо названием, либо первой строкой, либо тем и другим вместе молитвенность своего последующего «высказывания» обозначает.

Этим путем прошла однажды и Цветаева – в юношеском своем стихотворении. Теперь, в 1934 году – она ставит себе другую задачу. Ее молитва о саде – о тихом, уединенном, первозданном обиталище как награде за все, что пришлось ей в жизни претерпеть. *Сад* и вынесен в заглавие. И в соответствии с этим все стихотворение – это перечисление пожеланий: каким она его хочет получить и чему в нем не должно быть места. В предварительных набросках эмоция неприятия того, что больше десятилетия назад в цикле «Деревья» назвала она собирательно «ревом рыночным», захлестывала ее и прорывалась местами в открытый текст: «без старых выдр», «без плотских игр», «без визгу уст», «без взгляду глаз». Между тем она однажды записала в тетрадь: «Все нужно иносказывать»¹¹. Но если такова ее установка в общем случае (а запись относится даже не к стихам), то в молитве открытое название «земных примет» тем более должно было ей претить, стилистически не соответствовать. Не спасал, а может быть, и наоборот – усиливал диссонанс помянутый под конец, с некоторой искусственностью «втиснутый» в строку Бог. Ибо ход стиха, лексика обращения к нему, изначально подразумеваемому, не были устремлены. Не исключено, что именно поэтому все «соринки быта» были убраны из текста, а вместо них в каноническом варианте появились две с половиной строфы, абсолютно свободные от конкретики, говорящие преимущественно усеченными предложениями, с настойчиво повторяющейся отрицательной частицей:

Без ни-лица,
Без ни-души!

Сад: ни шажка!
Сад: ни глазка!
Сад: ни смешка!
Сад: ни свистка!

Без ни-ушка
Мне сад пошли:

И далее идет одна-единственная строка, которая с гениальной лаконичностью и очищенностью замещает все негативное наполнение убранных, исключенных теперь предварительных набросков:

Без ни-душка! –

а затем с возвращением к сказанному, с прямым повтором –замыкающее:

Без ни-души!

¹¹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997, с. 341.

Заметим и курсив, единственный, кстати, во всем стихотворении, привлекающий дополнительное внимание к выделенному слову – для Цветаевой чрезвычайно важному, передавшему чуть ли не главную – как позволяют понять черновые варианты – тему, во всяком случае, один из импульсов к написанию «Сада». Возможно, не в последнюю очередь благодаря тому, что оно было счастливо найдено взамен ряда нежелательно сниженных возвращений к теме, не понадобилось в финале и слово «Бог» как грамматическое обращение. Ибо только к Нему, даже неназванному, могла адресоваться *такая* просьба о *таком* Саде.

Но был в предварительных набросках еще один сквозной мотив – мотив игры. Он смыкался с темой «рева рыночного», а к финалу начинал претендовать на доминирующую роль. Вспомним строки:

Над входом вывеску повесь
/О том, что/ – не играют здесь.

Его следов в окончательном варианте нет вовсе. Хотелось бы, разумеется, понять почему. Не настаивая на окончательности своего объяснения, осмелюсь все же предположить с большой, как представляется, долей вероятности: причина в том, что в словаре поздней Цветаевой «игра» для поэта синонимична «творчеству». В статье «Искусство при свете совести», являющейся эстетическим манифестом Цветаевой, есть главка «Скобка о поэте и ребенке». И там читаем: «Часто сравнивают поэта с ребенком по примете одной невинности. Я бы сравнила их по примете одной безответственности. Безответственность во всем, кроме игры. Когда вы в эту игру придете со своими <...> законами, вы только нарушите, а может и прикончите игру <...> Либо совсем запретить играть (нам – детям, Богу – нам), либо не вмешиваться. То, что вам – “игра”, нам – единственный серьез. Серьезнее и умирать не будем»¹². Яснее, кажется, не скажешь. Если же вспомнить теперь, как настаивала она на необходимости, говоря об одном ее произведении, знать и помнить предыдущие («Творчество – преемственность и постепенность <...> Хронология – ключ к пониманию»¹³), то не покажется натяжкой сопоставление стихотворения 1934 г. со статьей 1932-го. А в свете этого сопоставления просьба о запрете на игру, соприкасалась бы с отказом от творчества. И, возможно, почувствовав латентное присутствие такого смысла, Цветаева исключила из своей молитвы мотив игры. Иначе получилось бы «созвучие смыслов» с лермонтовским:

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пушай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К тебе я снова обращаюсь.

¹² Цветаева М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. М., 1994, с. 371.

¹³ Там же, с. 277.

Нежелательное, по-видимому, созвучие. Ибо тишь и умиротворение Богом дарованного Сада не предполагали у Цветаевой разлуку с даром поэтическим.

Этим стоит ограничиться, хотя бы потому, что более развернутый анализ потребовал бы подключения близких по времени стихов и циклов. А в нашу теперешнюю задачу это не входит.

Так что переключимся на другой пример расшифровки, оставленной нам А. Эфрон. Подход наш, правда, будет на сей раз иной, потому, во-первых, что характер расшифрованного текста иной (не варианты строк и строф, а «автозадания» Цветаевой при работе над поэмой), потому, во-вторых, что это не какая-нибудь поэма, а самая, пожалуй, сложная для понимания «Поэма Воздуха». По второй причине не стоит даже пытаться анализировать ее попутно прочтению черновых записей – это отдельная и достаточно амбициозная работа, к которой, кстати, приступали уже многие. Достаточно сказать, что в 1994 г. прошла научная конференция, целиком посвященная «Поэме Воздуха». И, разумеется, она вобрала далеко не все исследовательские подступы к произведению, по теме и по форме усложненному и одновременно бесконечно дорогому самой Цветаевой. Недаром же при первой, долгожданной встрече с Ахматовой она познакомила ее именно с этой поэмой, а за несколько дней до смерти ее же читала в узком кругу в Чистополе.

Напомню внетекстовые ориентиры, до некоторой степени помогающие приблизиться к пониманию поэмы. Датирована она 15 мая – 24 июня 1927 г., под датой проставлено: «Мёдон – в дни Линдберга». Линдберг – американский легчик, в мае 1927-го совершивший первый беспосадочный перелет через Атлантический океан. На Цветаеву этот перелет произвел сильное и вполне индивидуальное, не идущее в общем потоке впечатление, о чем свидетельствует запись, появившаяся среди черновиков поэмы: «Никаких земель не открыть вдвоем <...> Линдберг: образ славы. Уединение <...> победило Одиночество (Океан). Океан надо брать наедине»¹⁴. Это впечатление легло на уже имеющийся замысел поэмы, который первоначально был связан с Р.-М. Рильке и появился у Цветаевой в начале февраля того же года, сразу по окончании «Новогоднего», которое было ее непосредственным откликом на смерть австрийского поэта. В основе поэмы мысль о *переходе* от жизни к смерти – через разные слои воздуха. После триумфального перелета через Атлантику это можно было бы назвать – через Океан воздуха. Одинокий переход-перелет. Сам процесс, путь *ухода*.

Как же искала Цветаева средства для передачи нематериального, запредельного путешествия сквозь семь слоев воздуха, которым соответствуют семь стадий развоплощения – умирания? Обратимся к расшифровкам.

– «“Землеизлучение:

Первый воздух – густ.”

NB! Найти переход, лучше всего дуновение или касание, веяние, усиливающееся тепло – 6 строк»¹⁵.

¹⁴ Цветаева М. Стихотворения и поэмы, с. 756.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 59, с. 45.

«Твердое тело есть мертвое тело:

Оттяготело.

NB! Хорошо бы глаголы, означающие отражение жизни (страдательность) а не действенность, например: Больше не вешу, больше не числюсь»¹⁶.

В двух этих случаях даны уже найденные строки, а вслед за ними задание на последующие. Далее – разные развороты плана:

«NB! *Последовательность*

1) Гуща (земля) 2) вода 3) горы

III – ГОРЫ (Альпы) – потом безвоздушность.

Обратный полет – сквозь – (неск. нерзбр.) три воздуха, дать их *теплом*, чем-нибудь одним – .

ГОРЫ О как воздух резок – льдистость, отдельными иглами – всем неурожаем неба – полет в высь – тяготение выси – перест/перемещение веса (Слово «веса» зачеркнуто тонкой линией. – *Т. Г.*) центра притяжений – Гермес и водопад –

едешь с земным прахом – может быть дать свет – Бессмертие – голубоватость.

Горы – льдистое третий воздух – пуст – после последнего воздействия – воздух – тверд /ь/

Запись

Где-нибудь *между* звезд

Мы – есьмы

ливкость

Даны: гуща – льющесть – редь.

Теперь: гудкость. Затем (или вместе – нарастание: пустоты, наводненные музыкой, паузу как музыку (пульс)

NB! Куда – тягу ввысь (тяготение *выси* тверди). Может быть – конец? Про'пад в высь. Притянутость за голову. Полет в высь. (Готический шпиль, догоняющий свою верхушку. Память тела не поспевает за теменем, отрыв, – уцелевает одна голова с крыльями, как у ангелов –

Что не плечи, а лоб – крылат.

NB! Если *ведьм* – оправдание их. Не того ли искали на шабаше все сонмы ведьм

Не жгите ведьм!

Не стало б ведьм...

В Пасху.... И

и метл и ведьм

Искушение – ведьм! Высь!

Заточение – жизнь! Не жгите ведьм!»¹⁷

И далее – через две страницы в расшифровке:

«NB! Необходимо –

¹⁶ Там же, с. 46.

¹⁷ Там же, с. 46, 47.

Нечто общее, не дающее ни + ни – , бывшее и прежде – что было и на земле ?
Я, сознание, бытие /строй, страх?/ новой земли / Новой сыновности, дочерности, потомственности, приверженность, зависимость

NB! Нужно состояние данного лица, причастность»¹⁹.

И далее – спустя 15 страниц в оригинале – подступ, по всей видимости, к финалу, который в тексте поэмы решен через образы готического храма и его шпиля.

«NB! Дать вертикальную линию окна, этажа, ступеньки
указать, по возможности, вертикаль и множество – что-нибудь *простое, житейское*, по возможности *сухое*.

Эйфелева	башня, крепость, небоскреб,
Вавилонская	Вавилонская, Т о у э р, казармы
– Гоморра –	Акрополь, Кремль, Вестминстер. –
– Лабиринт –	– а б б а т с т в о – !» ²⁰ .

Среди всего вышеприведенного и для исследователя бесценного угнездилась небольшая, но очень веская запись: «Как я это делаю? Это знает моя тетрадь, но не я»²¹. Благодаря расшифровкам А. Эфрон мы теперь знаем – пусть отчасти, пусть относительно только двух произведений, – как *это делалось в тетради*, как пробивалась мысль Цветаевой к заветному слову-звуку-значению. Дальше уже дело за осмыслением, дело, которое потребует времени и усилий. Берясь за него, надо, разумеется, помнить и понимать, что А. Эфрон не была профессиональным текстологом и в ее расшифровках возможны огрехи – невольные, а порой и вольные (см. о последних главу «Священная ревность» в книге А. Саакянц «Добро Вам!»). Но час более выверенной расшифровки черновики Цветаевой еще не настал. Точнее, они расшифровывались, но фрагментарно. Как материал для примечаний, например. И выше уже говорилось, как много архивного материала ввела в научный оборот Е. Коркина в составленном ею томе «Библиотеки поэта». Но примечание – жанр особый, ограниченный все же объемом, предполагающий, следовательно, отбор, ибо сжатость и концентрация информации тут неизбежны. Между тем каждая помета Цветаевой значима, в чем неоднократно приходилось убеждаться мне во время поисков в архиве той или иной смыслопроясняющей детали. На следующем этапе обработки архива, не сомневаюсь, будут подготовлены к печати все рабочие тетради Цветаевой. Подготовлены с такой же тщательностью, как «Красная тетрадь»²², содержащая факсимильное воспроизведение и расшифровку текстов 1931–1933 гг. Но этого надо еще дожидаться.

Пока же стоило бы, полагаю, издать расшифровки А. Эфрон. Хорошим поводом для того, чтоб это сделать, был отмеченный недавно (2012) двойной юбилей: 100-летие дочери и 120-летие матери. Такая книга почтила бы память обеих. Нашлось, однако, другое решение: в связи с юбилеем А. Эфрон вышла

¹⁹ Там же, с. 51-52.

²⁰ Там же, с. 52, 53.

²¹ Там же, с. 49.

²² **Цветаева М.** Красная Тетрадь. Составление, подготовка текста, примечания Е. Лубянской и А. Поповой. СПб., 2013.

в свет «Книга детства»²³ – маловыразительная, чтоб не сказать скучная, книга, давшая полные тексты детских дневников, из которых сама А. Эфрон делала (неслучайно же!) выборку для включения в свои воспоминания. Маловыразительная, повторяюсь, и ничего существенного не добавляющая к образу А. Эфрон – особенно после трехтомника, с великой бережностью и любовью подготовленного Р. Б. Вальбе²⁴.

Напоследок, перефразируя давние слова В. Орлова, хочу сказать: в изучении наследия Цветаевой и по сей день *ближайшее* участие принимает ее дочь. Надо только не пренебрегать плодами ее трудов, и хранящиеся в архиве черновики еще до кропотливой работы над ними профессионалов-текстологов откроют часть своих тайн.

Ключевые слова: *архив, расшифровка, Эфрон, "Сад", "Поэма Воздуха"*

SUSՅԱՆԱ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ – *Մարինա Ցվետանայի սևագիր էջերը* – Մ. Ցվետանայի ժառանգության պահպանման ու հրատարակման, նրա ձեռագրերը, սևագիր բազում տարբերակները, գրառումները վերծանելու գործում անգնահատելի է բանաստեղծուհու դստեր Արիադնա Էֆրոնի ներդրումը: Հոդվածում գնահատվում է Էֆրոնի կատարած աշխատանքը և առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ են դրվում արխիվային նյութեր, որոնք լույս են սփռում բանաստեղծուհու ստեղծագործական լաբորատորիայի նրբությունների վրա:

Բանալի բառեր – *արխիվ, վերծանում, Էֆրոն, «Այգի», «Պոեմ Օդի»*

TATYANA GEVORGYAN – *Over the Draft Pages of Marina Tsvetaeva.* – Ariadna Efron, daughter of the poetess Marina Tsvetaeva, has made an invaluable contribution in preserving and publishing Tsvetaeva’s heritage, interpreting her handwritten copies, various drafts and notes. The article estimates the work done by Efron and puts into scientific circulation for the first time some archival materials which shed light on the nuances of Tsvetaeva’s creative laboratory.

Key words: *archive, interpretation, Efron, “Garden”, “Poem of the Air”*

²³ Книга детства. Дневники А. Эфрон 1919-1921. Составление, подготовка текста, введение, примечания Е. Коркиной. М., 2013.

²⁴ Эфрон А. История жизни, история души. В трех томах. М., 2008.

«РОКОВОЙ РЯД» В. БРЮСОВА И ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ВЕНКА СОНЕТОВ

ЛЕВОН АКОПЯН

В контексте системно-синергетической научной парадигмы, прочно укоренившейся в теоретической мысли последних десятилетий, особую значимость для литературоведения приобретает изучение поэтических сверхтекстовых единств, одной из разновидностей которых является веночек сонетов – самая изящная, но и самая технически сложная форма сверхтекстовой организации.

Веночек сонетов представляет собой строго заданную композицию, в которой каждому поэтическому тексту принадлежит вполне определенное, неизменное и принципиально неизменяемое место в сверхтекстовом пространстве целого. Пожалуй, единственная «вольность», которую допускает эта жанровая форма, касается местоположения магистрала. Каноническая форма венка предполагает конечное положение магистрала (15-й сонет), хотя, как показывает материал, собранный исследователями, в XX веке было создано свыше двух десятков венков с инициальным положением магистрала¹.

Канонический веночек сонетов состоит из двух неравных частей: четырнадцати сонетов основного корпуса (кольца) и магистрала. В конечном положении магистрала заключается особый эффект неожиданности для читателя: из первых стихов четырнадцати сонетов вдруг возникает пятнадцатый сонет, в котором первые стихи предыдущих сонетов оказываются связанными в единый целостный текст. Концовка всякого поэтического текста – это самая семантически насыщенная часть произведения, его концептуальное и эмоциональное обобщение. «Здесь формулируется итог, поэтическое “открытие”, ради которого <...> стихотворение было создано»². Обстоятельно разработанная теория сонета также предъявляет особые требования к концевой синтезирующей части сонета и, в частности, к последнему четырнадцатому стиху, которому, ввиду его особого статуса в структуре целого, было присвоено особое наименование – сонетный замок. Если экстраполировать сказанное на веночек сонетов, то обнаружится, что магистральный сонет выполняет своеобразную роль венкового замка, и тогда уже статус концовки магистрального сонета обретает исключительно важное значение.

Неискушенному читателю обычно невдомек, что по времени создания магистральный сонет предшествует остальным четырнадцати текстам венкового кольца. Вопрос не в том, что такая очередность существенно облегчает задачу поэта. Дело в другом: магистрал является центральным текстом венка

¹ См. Тюкин В. П. Веночек сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха. Л., 1984, с. 208.

² Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 168.

сонетов, его концептуальной основой и квинтэссенцией идейно-тематического мира произведения. В этом смысле он противопоставлен всем остальным текстам венка. Смыслообразующая роль магистрала заключается в том, что им определяется круг тем, образов и поэтических смыслов сонетов кольца. Это значит, что именно магистралом порождаются тексты основного корпуса венка сонетов. От него лучами расходятся четырнадцать сонетов, созданные в результате смыслового напряжения, возникающего между двумя смежными стихами магистрала. Несколько упрощая, можно сказать, что тексты основного корпуса представляют собой *развертывание* тем и идей магистрала в четырнадцати других сонетах, равно как и в магистральном сонете представлено *свернутое* выражение образного и концептуального мира всех четырнадцати текстов кольца. Поэтому к магистральному сонету предъявляются особые требования, и от него в основном зависит полнота представления идейного, образного и смыслового мира венка в целом. Если бы не магистралом порождались сонеты кольца, а, наоборот, сонеты основного корпуса порождали магистрал, то обеспечение названного единства было бы достаточно проблематично.

Особый статус магистрала по отношению к текстам основного корпуса позволяет говорить о двухуровневой организации венка сонетов, что, в свою очередь, определяет его иерархическую структуру. Возникающие в этой системе отношения между поэтическими текстами реализуются, главным образом, в межтекстовых стиховых повторах. Вряд ли будет преувеличением сказать, что межтекстовый стиховой повтор является единственным конструктивным принципом и одной из важнейших жанрообразующих доминант венка сонетов. Формальное совершенство этой жанровой формы дает возможность геометрического представления отношений в венке сонетов в виде пирамиды с 14-угольным основанием, грани которой сходятся в единой точке вершины (магистрал). Пространственный образ позволяет не только наглядно представить иерархию отношений между магистралом и остальными 14-ю текстами основного корпуса, но и обозначить множество всех жанрообразующих отношений в венке сонетов. Воображаемая схема показывает, что любой поэтический текст основного корпуса реализует двоякого рода отношения: а) между поэтическим текстом и магистралом (вертикальные связи) и б) между сопредельными поэтическими текстами основного корпуса (горизонтальные связи). Эти отношения, представляемые в виде пирамиды, в силу их непреложности для жанровой формы венка сонетов, назовем *облигаторными*. Таким образом, группу облигаторных отношений составляют все вертикальные связи и та часть горизонтальных, которая обеспечивает формальную связь данного текста с предыдущим и с последующим сонетами. Облигаторные связи – это важнейший формальный параметр «венковости», обеспечивающий кольцевую организацию текстов основного корпуса. Но помимо чисто формальных функций, повтор одного и того же стиха в двух противоположно ориентированных сильных позициях конца и начала сопредельных текстов³ имеет и важное смысловое наполнение, обусловленное его одновременным бытованием в двух разных контекстах соседних сонетов.

³ См. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // «Иностранные языки в школе», 1978, № 4, с. 28–31. См. также Сильман Т. И. Указ. соч., с. 168–174.

Вторая группа отношений реализуется только внутри группы текстов основного корпуса. В отличие от облигаторных отношений, эта группа межтекстовых связей не имеет явно выраженных жанрообразующих функций, а потому наличие этих отношений не является обязательным признаком венковости. Эту группу связей я называю *комплементарными*, которые хоть и не имеют характер долженствования, тем не менее реализуются в любом венке с большей или меньшей интенсивностью. Эти отношения представляют особый интерес, так как именно комплементарные отношения, по сути, определяют степень связности текстов основного корпуса. В самом деле, если бы строгая форма венка сонетов предписывала лишь наличие облигаторных вертикальных и горизонтальных отношений, то каждый из текстов основного корпуса представлял бы собой изолированное и самодостаточное целое, связанное лишь с предыдущим и последующим текстами повтором соответственно первого и последнего стихов. Наличие комплементарных отношений предопределяет потенциальную вовлеченность текста в широкий контекст основного корпуса и принципиальную возможность для каждого текста связываться с любым другим (а не только с соседними) текстом основного корпуса образными, идейно-тематическими и пр. связями.

Венок сонетов «Роковой ряд»⁴ в известном смысле обобщает и завершает любовную тему, столь своеобразно преломившуюся в творчестве Брюсова. Здесь нет ни эпатазирующего болезненного эротизма, характерного для некоторых ранних произведений (например, «Призыв»), ни платонически целомудренного представления любовной темы, опять-таки свойственного ранним подражательным стихотворениям, в которых еще сильно влияние предшествующей поэтической традиции русской лирики конца XIX века. Если последняя тенденция была полностью изжита Брюсовым в самом начале творческого пути, то первая трансформировалась в несколько одностороннее представление о любви как страсти, ставшей своеобразной *carte d'identité* брюсовской любовной лирики, о чем писали и его современники (А. Белый, В. Ф. Ходасевич), и позднейшие исследователи (Д. Е. Максимов, К. В. Мочульский). В своих воспоминаниях о поэте Ходасевич писал: «Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую как две капли воды: это потому, что он ни одной не любил, не отличил, не узнал»⁵. Трудно сказать, насколько справедливо мнение мемуариста о женских образах в творчестве Брюсова вообще, но некоторое однообразие в представлении персонажей «Рокового ряда» очевидно.

Это однообразие проявляется и в именах, ставших заглавиями соответствующих сонетов. В большинстве своем это обиходные уменьшительные формы (*Леля, Таля, Маня, Таня* и др.). На этом фоне несколько выделяется появление отдельных полных вариантов (*Любовь, Елена*). Из этого ряда в целом

⁴ См. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах. Т. II. М., 1973, с. 303–310. В дальнейшем все ссылки на произведения Брюсова даются по этому изданию с обозначением соответствующего тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими). Цифровой индекс при знаке Т обозначает порядковый номер текста венка сонетов. В поэтических цитатах первая цифра обозначает порядковый номер текста, вторая – номер стиха.

⁵ Ходасевич В. Ф. Некрополь. М., 1991, с. 28.

традиционных имен выделяется экзотическое и явно условное имя *Юдифь*.

Помимо имен, которыми наделил Брюсов своих героинь, во многих текстах присутствует и своеобразная вторичная номинация персонажей, представленная характерными для любовной поэзии Брюсова эпитетами, сравнениями и метафорами, заимствованными, говоря словами Д. Е. Максимова, «из комплекса "царских" образов»⁶: *державная* (Т₁), *царица* (Т₂; Т₇), *царственная* (Т₇), *владычица* (Т₁₁), а также именами мифологической и ветхозаветной традиции: *Пасифая* (кстати, тоже царица), *Юдифь* (Т₄), *Дриада* (Т₁).

Внешний облик героинь представлен скупо и довольно монотонно. В основном акцентированы глаза: *зеленые глаза* (Т₂), *взоры роковые* (Т₄), *косые зрачки* (Т₆), *сталь взгляда* (Т₇), *синева взоров* (Т₁₀), *глуби глаз* (Т₁₆). Несколько более индивидуализированы голосовые и речевые характеристики (представленные, правда, всего в трех текстах): *лепетные уста* (Т₃), *женственно-грудной ропот* и *рысий, истерийный хохот* (Т₁₀), *ласковый голос* и *женски-девий шепот* (Т₁₃). *Стеблистое тело* и *маленькие груди* в Т₆ завершают характеристику внешнего облика героинь Брюсова.

Внутренний мир персонажей венка не представлен вовсе, а их эмоциональное состояние раскрывается преимущественно в ситуации любовного свидания и обозначается небольшой группой существительных (*страсть, лобзания, слезы, встречи, ласки, пыл, объятия, поцелуй, измена, уста, любовь, свидание, грезы*) и глаголов (*ласкать, ужалить, стонать, рыдать, молиться, плакать, тиранить, околдовать, никнуть, гореть, целовать*), так или иначе связанных (в контексте венка) с интимно-эротическими переживаниями.

Впрочем, вряд ли следует абсолютизировать эротическую составляющую в текстах «Рокового ряда», так как во многих сонетах венка этого компонента нет вовсе, либо он сведен к минимуму и проявляется главным образом в предрекающих на интимную ситуацию «словах-сигналах» (Л. Я. Гинзбург). Речь идет не только и, пожалуй, даже не столько о названных выше словах (ведь подавляющее большинство их является традиционными образами любовной лирики XIX–XX веков), сколько о словах, обозначающих соответствующий этим проявлениям антураж: *альков* (Т₆), *постель* (Т₈), *кровать* (Т₉), *ложе* (Т₉), *будуар* (Т₁₀). Собственно, именно эти постельно-будуарные локусы и диктуют соответствующее восприятие ситуаций, представленных в указанных текстах.

Задачей данной статьи является не анализ текстов, входящих в «Роковой ряд», а изучение конструктивных особенностей этого венка сонетов. Поэтому, ограничившись лишь обозначением тематики и основных образов этого произведения, перейду к рассмотрению «Рокового ряда» с точки зрения поэтики венка сонетов.

Магистрал «Рокового ряда» представляет собою сонет с неканонической схемой рифмовки катренов (abab abba)⁷ и традиционной для французского типа сонета рифмовкой терцетов (ccd eed)⁸.

⁶ Максимов Д. Е. Брюсов: поэзия и позиция. Л., 1969, с. 157.

⁷ Неканоническая рифмовка катренов характерна для большинства сонетов «Рокового ряда».

⁸ См. Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. М., 1984, с. 100; Гаспаров М. Л. Очерки истории европейского стиха. М., 1989, с. 150.

15. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ

Четырнадцать назвать мне было надо
Имен любимых, памятных, живых!
С какой отравно-ранящей усладой
Теперь, в тоске, я повторяю их!

Но боль былую память множить рада;
О, счастье мук, порывов молодых,
Навек закрепощенных в четкий стих!
Ты – слаще смерти! ты – желанней яда!

Как будто призраков туманный строй
В вечерних далах реет предо мной, –
Но каждый образ для меня священен.

Вот близкие склоняются ко мне...
В смятении – думы, вся душа – в огне...
Но ты ль, венок сонетов, неизменен?

В 1917 г., то есть примерно в то время, когда редактировался «Роковой ряд», Брюсов как-то сказал писателю В. И. Язвицкому: «Пожалуй, кроме меня и Макса Волошина, ни у кого нет правильного сонета. Например, Бальмонт пишет сонеты только по названию, а не по форме. В лучшем случае он дает очень удачно размер и рифмы, но совсем не дает внутренней структуры сонета. Сонет – это диалектическая форма. Первая часть его – теза, вторая – антитеза, а последние строфы – становление»⁹.

Рассматривая с этой точки зрения магистральный сонет, нельзя не заметить, что второй катрен не только не развивает тему первого четверостишия, но вообще слабо соотносится с ней. Более того, три фразы, составляющие второй катрен настолько не связаны друг с другом, что невозможно понять, к какому образу обращено местоимение *ты*, которое и *слаще смерти* и *желанней яда*: то ли к *боли*, то ли к *памяти*, а может, к *счастью* или же к *стиху*.

Если в венке сонетов магистралу принадлежит важнейшее системообразующее и смыслообразующее место, то очевидно, что значение концовки магистрального сонета и, в особенности, сонетного замка в системе целого исключительна.

С этой точки зрения концовка магистрала «Рокового ряда» производит странное впечатление. Это касается, в первую очередь, не подготовленного предыдущим контекстом магистрального сонета и потому совершенно неожиданного то ли риторического вопроса, то ли вызова, брошенного автором самой жанровой форме:

15.14. Но ты ль, венок сонетов, неизменен?

⁹ Ашукин Н. С., Щербakov Р. Л. Брюсов. М., 2006, с. 513.

Парадоксальность этой концовки заключается, во-первых, в том, что вопрос на самом деле лишен смысла: если речь идет о жестко заданной форме венка сонетов, то само собой разумеется, что он *неизменен* в том смысле, что всякая модификация его структуры неизбежно ведет к разрушению венка сонетов как жанровой формы. Вторая странность этого сонетного замка заключается в том, что здесь нарушается «диалектическая форма»¹⁰ сонета, декларированная самим Брюсовым в авторских примечаниях к «Опытам»: «В идеальном сонете содержание должно быть расположено сообразно с внешним построением стихотворения: первая кватрина – вводит основную мысль; вторая кватрина развивает ее; первая терцина – противопоставляет основной мысли новую; вторая терцина дает синтез обеих мыслей»¹¹. Синтезирующая часть сонета и, в особенности, сонетный замок есть обобщение, объединение в одной смысловой точке идейно-тематического мира произведения. Вопросительная же конструкция предполагает последующий ответ. Но вопрос, содержащийся в концовке брюсовского магистрала, повисает в воздухе, ввиду отсутствия текстового пространства, в котором мог бы реализоваться гипотетический ответ. Интересно, что в соответствующих стихах основного корпуса (т. е. в последнем стихе Т₁₃ и в первом стихе Т₁₄) этот «чужеродный» стих также стоит особняком и никак не связан ни с предшествующим контекстом Т₁₃, ни с последующим контекстом Т₁₄.

Судя по всему, именно этот несуразный стих явился поводом к написанию через три года еще одного – шестнадцатого – сонета, по аналогии с «хвостатым» сонетом озаглавленного «Кода».

Сонет с кодой (хвостатый сонет) – одна из наиболее распространенных форм неканонического сонета. О них Г. Шенгели пишет: «Иногда к сонету прибавляют пятнадцатую строку <...> содержащую лаконичную формулу, второй ”замок”. Иначе говоря, пятнадцатая строка есть самостоятельная ”надстройка” над сонетом, который и без нее должен быть закончен как сонет»¹². Сам же Брюсов в упомянутых уже Примечаниях к своим «Опытам» не столько поясняет, сколько дает оценку, причем довольно жесткую, всем неканоническим, в том числе и «хвостатым» формам сонета: «Сонеты с кодой ... являются извращением идеи сонета»¹³.

С точки зрения Г. Шенгели, пятнадцатый стих, будучи посторонним, чуждым элементом в сонете и, вместе с тем, являясь составной частью его, представляет собой эмоциональное или концептуальное обобщение поэтической идеи, воплощенной в сонете. Что касается Брюсова, то его суровый приговор нетрадиционным сонетным формам не помешал ему, говоря его же словами, «извратить идею» венка сонетов, реализовав тем самым свою «угрозу» и разрушив *неизменную* форму венка сонетов.

Естественно полагать, всякое нарушение канона, в том числе и жанрово-

¹⁰ Герасимов К. С. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сборник научных трудов. Ставрополь, 1983, с. 39.

¹¹ Брюсов, III, с. 542.

¹² Шенгели Г. А. Техника стиха. М., 1960, с. 307.

¹³ Брюсов, III, с. 542.

го, может быть оправдано при условии, что это нарушение продиктовано определенной целесообразностью. Эта целесообразность обуславливается множественностью факторов идейно-эстетического порядка. В данном случае для Брюсова, судя по всему, определяющим был не художественный, а биографический фактор, так как этот дополнительный сонет (речь идет о второй редакции «Коды») ничего нового не привнес ни в плане идейном, ни в плане содержательном: это всего лишь еще одно стихотворение, посвященное очередной возлюбленной. Вполне можно было бы представить себе еще пару-тройку подобных сонетов-«код», посвященных другим увлечениям поэта: не прибавляя ровным счетом ничего к концепции целого, эти сонеты лишь продолжали бы «извращение идеи» венка.

Если разрушение жанровой формы было для Брюсова самоцелью, то в контексте деформированного венка гораздо органичнее смотрелась бы отвергнутая автором первая редакция «Коды», представляющая собой обобщение и завершение тем и образов «Рокового ряда»:

Да, ты, венок сонетов, неизменен,
Три года минуло, как ты сплетен,
Включив в себя ряд дорогих имен...
Поток событий после мчался, вспенен.

И много жертв на берег кинул он.
Но для меня ты все же современен,
Как для других закончен, совершенен,
И жизнью ты не будешь искажен.

Крепка твоя стозвучная ограда,
От новых чар меня ты охранишь:
Кто б ни предстал – монашенка, менада –

В моей душе не возмутится тишь,
Не вспыхнет страсть, Так Рок судил, что лишь
Четырнадцать имен назвать мне надо¹⁴.

Но и в этом сонете вызывает недоумение первый стих: непонятно, зачем нужно было Брюсову заменить вопросительную конструкцию сонетного замка магистрала утвердительной. В вопросительной форме была весьма своеобразная, но хоть как-то объяснимая целевая установка – то ли размышление, то ли вызов, а может сомнение или что-то другое – неважно. Логику утвердительной конструкции в этом контексте трудно понять: как же *неизменен* этот венок сонетов, если он *уже* изменен, деформирован, «извращен»?

Собственно, деформация венка началась не с момента написания «Коды», а гораздо раньше, в процессе создания основного текста «Рокового ряда». Речь идет о произвольных изменениях стихов магистрала в соответствующих строках сопредельных текстов основного корпуса. Дело даже не в том, что канон венка сонетов не допускает модификации стихов магистрала в

¹⁴ Брюсов, П, с. 458.

текстах основного корпуса, а в том, что эти изменения в большинстве своем ничем не мотивированы. В частности, это касается однообразной замены союза *но* в сонетном замке предшествующего текста частицей *да* в первом стихе последующего. Например:

4.14. *Но боль былую память множить рада.*

5.1. *Да! Боль былую память множить рада!*

10.14. *Но каждый образ для меня священен.*

11.1. *Да! Каждый образ для меня священен!*

13.14. *Но ты ль, венок сонетов, неизменен?*

14.1. *Да! Ты ль, венок сонетов, неизменен?*

Изыщество жанровой формы венка сонетов заключается в том, что четырнадцать его стихов трижды повторяются то как сонетный замок предыдущего текста, то как зачин последующего, то как составная часть магистрала, который и состоит из этих четырнадцати стихов. Таким образом, один и тот же стих выступает в разных контекстах и реализуется в разных смысловых перспективах.

Будучи завершением, обобщением, выводом и итогом поэтической ситуации предыдущего текста, он в начале следующего задает иную поэтическую ситуацию и иные поэтические смыслы, которые отличны и от смыслов предыдущего сонета и от смыслов, реализуемых в магистрале.

Поэтому художественный эффект этих «направляющих» стихов тем выше, чем сильнее отличаются друг от друга эти три контекста, в которых реализуются эти четырнадцать стихов. С этой точки зрения наиболее удачным является переход от T_2 к T_3 :

2.12. *Ия бежал, измены не тая,*

Тебе с безжалостностью кинув: «Падай!»

С какой отравно-ранящей усладой!

3.1. *С какой отравно-ранящей усладой*

Припал к другим я, лепетным, устам!

Один и тот же стих заключает в себе разные смыслы, обусловленные контекстом и представляют разные эмоциональные состояния образа «Я». В T_2 «отравно-ранящая услада» соотносится с чувством злорадства, с которым неверный герой «расправляется» с опостылевшей возлюбленной. В T_3 эти же компоненты реализуют вполне традиционные для поэзии образные значения, связанные с представлением о любви как отраве (ср. у Пушкина: *Любовь, отравна наших дней, / Беги с толпой обманчивых мечтаний*) и болезненном состоянии вообще (опять же у Пушкина: *Но узнаю по всем приметам / Болезнь любви в душе моей*). Второй компонент составного эпитета реализует еще более широкий круг культурно-поэтических ассоциаций, связанных с представлением о любви как ранящей, пронзающей сердце (стрелами Амура?) силе. Точно так же определяемое этим составным эпитетом существительное *услада* (= наслаждение) в первом тексте связано с темными сторонами души человека, а во втором – с кругом радостных, жизнеутверждающих представлений о любви. Таким образом, переход T_2 – T_3 – наиболее удачный в том плане, что один и тот же стих реализуется в разных смысловых проекциях. С этой

точки зрения более или менее интересны переходы $T_7 - T_8$, $T_9 - T_{10}$, $T_{12} - T_{13}$.

Основную же часть переходов можно разделить на две группы.

Первую группу составляют переходы, которые являют собой продолжение поэтической ситуации завершающей части предыдущего сонета в начале последующего. Здесь повторяющиеся стихи не претерпевают семантических трансформаций, как это было в приведенном примере: повтором пограничных стихов они обеспечивают лишь формальную сторону жанровой формы венка сонетов. Сравним:

- | | |
|--|--|
| 1.13. Тебя я назвал первой меж других
Имен любимых, памятных, живых. | 2.1. Имен любимых, памятных, живых
Так много! |
| 3.13. Себя судил я в строфах огневых...
Теперь, в тоске, я повторяю их. | 4.1. Теперь, в тоске, я повторяю их,
Но губы тяготит еще признание. |

Вторую группу составляют переходы, обеспечиваемые текстами с семантически не мотивированным сонетным замком. В «Роковом ряде» есть ряд сонетов, последние стихи (замки) которых вообще не имеют никакого отношения к предыдущему тексту. Их единственная цель – обеспечение формального перехода к следующему сонету венка. В этих произведениях Брюсов допускает непозволительную для жесткой формы сонета роскошь: поэтическая ситуация фактически разрабатывается на текстовом пространстве, составляющем тринадцать стихов, вместо четырнадцати. В этих случаях Брюсов прибегает к нехитрому приему: после тринадцатого стиха он ставит многоточие¹⁵. В брюсовском венке сонетов они выполняют, можно сказать, «конструктивную» функцию: эти «спасительные» многоточия призваны оправдать возникновение неорганичного контексту сонета стиха, который должен обеспечить более или менее мотивированное начало следующего сонета. Приведу последний терцет T_{10} :

- 10.12. Так водопад стремится на уступ,
Хоть страшный путь к провалу неременен...
Но каждый образ для меня священен.

Последний стих этого сонета никак не связан не только с развернутым сравнением любовных переживаний с образом водопада, но и со всем предшествующим контекстом этого сонета, который реально завершается тринадцатым стихом. Неорганичный, чужеродный четырнадцатый стих создан лишь для обеспечения своеобразного моста, перекинутого между T_{10} и T_{11} :

- 11.1. Да! Каждый образ для меня священен!
Сберечь бы все! <...>

В ряде случаев, однако, немотивированный сонетный замок не связан не только с контекстом сонета, завершением которого он является, но и с последующим текстом, где он выступает в роли зачинающего следующий сонет стиха:

- 5.12. Но путь мой вел еще к цветам случайным;
Я должен вспомнить ряд часов иных...
О, счастье мук, порывов молодых!

¹⁵ Следует отметить, что в «Роковом ряде» число многоточий достаточно велико, и встречаются они чуть ли не в каждом сонете, а в некоторых текстах – по несколько раз. Так, например, в T_{13} целых семь многоточий.

6.1. *О, счастье мук, порывов молодых!
Ты вдруг вошла, с усмешкой легкой, Таня,
Стеблистым телом думы туманя,
Смутив узорностью зрачков косых.*

11.11. *И мы взлетали в область вышних гроз,
Как два орла, над этой жизнью серой!
Но дремлешь ты в могильной глубине...
Вот близкие склоняются ко мне.*

12.1. *Вот близкие склоняются ко мне,
Мечты недавних дней... Но суесловью
Я не предаю святыни, что с любовью
Таю, как клад, в душе, на самом дне.*

Ничем не мотивирован и переход Т₁₃ – Т₁₄, обеспеченный уже упомянутым стихом

13.12. *Над озером клубился белый пар...
И принял я ее любовь, как дар...*

14.1. *Да! Ты ль, венок сонетов, неизменен?
Я жизнь прошел, казалось, до конца;
Но не хватало розы для венца,
Чтоб он в столетьях расцветал, нетленен.*

Свой первый венок сонетов Брюсов создает в рекордно короткий срок. Возможно, слово из спортивного лексикона здесь не совсем уместно, однако этот явно состязательный импульс был задан самим автором, который на машинописном экземпляре «Рокового ряда» сделал следующую помету: «Написано 22 мая 1916 года от 9 ч. утра до 1 ч. дня и от 5 ч. дня до 8 ч. вечера, всего в 7 часов, т. е. менее ½ часа на сонет»¹⁶.

Это замечание многое дает для понимания личности Брюсова. На первый взгляд, здесь можно усмотреть, вероятно, несколько преувеличенный педантизм поэта. Но скорее всего дело тут не только в педантизме. Здесь между строк проглядывает наивная попытка удовлетворить уязвленное честолюбие Брюсова. И если в создании венков сонетов хронологически его опередили М. Волошин, Вяч. Иванов и К. Бальмонт, то по скорости, с которой он «справился» с труднейшей поэтической формой, ему, конечно же, нет равных! Брюсов не мог не воспользоваться случаем заявить об этом *Urbi et orbi*. Можно не сомневаться, что содержание заметки так или иначе было отражено в каком-нибудь издании «Рокового ряда», например, в предисловии к готовящемуся, но так и не вышедшему в свет его сборнику «Поэмы», куда должен был войти и этот венок сонетов.

По-видимому, этим «состязательным» отношением к произведению обусловлено множество языковых и стилистических погрешностей, от которых Брюсову не удалось избавиться и позже, когда он несколько раз

¹⁶ Там же.

редактировал свой венок сонетов¹⁷. Приведу несколько примеров:

- 2.7. Но нежно так стонала: «милый Валя»,—
Когда на миг порыв желаний тих.
- 4.12. *Безлюбных больше нет в моей судьбе,*
- 7.10. Я пел терцинами твой лик медалей...
Но страсть уже стояла на часах...
- 9.3. <...> Ах! *твоей кровати*
Возжжен был стигман¹⁸ в дух смятенный мой.
- 9.8. Я был на ложах — словно *труп немой.*

Помимо этих и подобных им языковых и стилистических огрехов¹⁹, в текстах «Рокового ряда» есть и вовсе несуразные пассажи. Так, в сонете «Вера» Брюсов пишет:

- 11.2. <...> Сияй, живи и ты,
Владычица народа и мечты <...> (выделено мною. – Л. А.).

Нелепость этой сентенции не снимается даже если предположить, что в женском имени Брюсов актуализирует системные значения слова *вера* (как в сонете, посвященном Любви, поэт говорит о любви: 9.10. *Ты, имя чье стозвучно, как Любовь*), так как вера не может быть ни «владычицей народа», ни «владычицей мечты».

Обобщая сказанное о брюсовском венке сонетов «Роковой ряд», отмечу следующее. Единственным типом связи между текстами основного корпуса являются связи облигаторные. Это значит, что каждый отдельный текст оказывается связанным лишь с предыдущим и последующим текстом кольца. Иначе говоря, Брюсов обеспечивает связность текстов венка лишь на конструктивном (формальном) уровне. Что касается комплементарных связей, то в системе «Рокового ряда» их нет вовсе. Из этого следует, что каждый сонет основного корпуса бытует сам по себе, лишь формально участвуя в обеспечении межтекстовых связей сонетов повтором соответствующих стихов, но никак не участвуя в обеспечении смыслового единства венка как целостного сверткестового единства. Возможно, причиной тому является сама тема, избранная поэтом, представляющая собой репрезентированный в стихотворной форме «донжуанский список» Брюсова²⁰. При избранной автором манере

¹⁷ В приведенной выше авторской заметке на машинописном экземпляре Брюсов пишет: «Исправлялось: июль 1916, август 1916, декабрь 1916, февраль 1917. Окончено 11 февраля 1917». Брюсов, II, 458.

¹⁸ По всей вероятности, «стигман» – это искаженное греческое *στίγμα* «клеймо; рана, язва» (Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь [в 2-х тт.]. М., 1958). Русская религиозная традиция заимствовала это слово в форме множественного числа (*στίγματα*) с прибавлением соответствующего русского окончания (стигматы).

¹⁹ На одну такую шероховатость обратил внимание и К. С. Герасимов. Рассматривая стихи 6.10 *И нравились мне маленькие груди, / Похожие на форму груш лесных*, он пишет: «... груди, допустим, могут быть похожи на лесные груши, но не "на форму груш лесных"» – Герасимов К. С. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сборник научных трудов. Ставрополь, 1983, с. 56.

²⁰ Иванова Е., Щербаков Р. Альманах В. Брюсова "Русские Символисты": судьбы участников // <http://www.ruthenia.ru/document/396665.html>

представления поэтического материала составляющие венки тексты и не могли бы объединиться в какое-либо смысловое единство.

Ключевые слова: поэтика венка сонетов, межтекстовые связи, Брюсов, «Роковой ряд»

ԼԵՎՈՆ ՀԱԿՈԲՅԱՆ – Վ. Բրյուսովի «Ճակատագրական շարքը» և սոնետների պսակի պոետիկայի հիմնախնդիրները – Հոդվածը նվիրված է Վ. Բրյուսովի «Ճակատագրական շարքի» ուսումնասիրմանը սոնետների պսակի տեսության դիտանկյունից: Սոնետների պսակը դիտվում է որպես գերտեքստային մակարդակի երևույթ, և այդ համատեքստում ուսումնասիրվում են մագիստրալի և հիմնական մասի միջտեքստային փոխազդեցությունները, ինչպես նաև հիմնական մասի տեքստերի հարաբերությունները: Ի հայտ է բերվել միջտեքստային կապերի երկու խումբ՝ պարտադիր ու հավելյալ և ուսումնասիրվել է դրանց գործառույթը «Ճակատագրական շարք» սոնետների պսակի համատեքստում:

Բանալի բառեր – *Սոնետների պսակի պոետիկա, միջտեքստային կապեր, Բրյուսով, «Ճակատագրական շարք»*

LEVON HAKOBYAN – “The Fatal Series” by V. Bryusov and the Problems of Sonnets Corona Poetics. – The paper is devoted to the study of "The Fatal Series" by V. Bryusov in the context of the sonnets corona theory. The crown of sonnets is regarded as a supertextual level phenomenon, and the problems of the cross-textual relations between the master sonnet and the main corpus as well as between the main corpus texts are considered. Two types of cross-textual links (obligatory and complementary) and their function in the context of “The Fatal Series” are revealed.

Key words: *Poetics of the Crown of Sonnets, cross-textual links, Bryusov, “Fatal Series”*

КНИГА И САД В ПОЭЗИИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО 1930-Х ГОДОВ

КАРИНЭ МХИТАРЯН

Рассмотрение образов книги и сада в творчестве Николая Заболоцкого 30-х гг. важно для понимания тех перемен, которые произошли в его концепции природного и человеческого бытия и стали еще одним шагом на пути создания образа единого мира. В стихах рассматриваемого периода Заболоцкий передал сложность пути познания, драматизм интеллектуального поиска. Об этом стихотворение «Все, что было в душе»:

Все, что было в душе, все как будто опять потерялось,
И лежал я в траве, и печалью и скукой томим,
И прекрасное тело цветка надо мной поднималось,
И кузнечик, как маленький сторож, стоял перед ним.

И тогда я открыл свою книгу в большом переплете,
Где на первой странице растения виден чертеж,
И черна и мертва, протянулась от книги к природе
То ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь.

И цветок с удивленьем смотрел на свое отраженье –
И как будто пытался чужую премудрость понять.
Трепетало в листьях непривычное мысли движенье,
То усилие воли, которое не передать.

И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась,
И запела печальная тварь славословье уму,
И подобье цветка в старой книге моей шевельнулось
Так, что сердце мое шевельнулось навстречу ему¹.

В этом стихотворении мы встречаемся с уже знакомыми нам по другим произведениям поэта персонажами. Они предстают перед нами в привычном для них облики. Это человек, наделенный пытливым умом, одолеваемый печалью и скукой, душа его в смятении. Рядом с лежащим в траве человеком поднимается «прекрасное тело цветка». Перед ним кузнечик, «как маленький сторож». В поэтическом пространстве этого стихотворения человек, цветок и насекомое соединены в мучительном союзе тянущихся друг к другу существ. В мучительном, потому что кузнечнику трудно понять «чужую премудрость»,

¹ Заболоцкий Н. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 1. М., 1983, с. 170. Далее цитаты по этому изданию.

движение мысли непривычно и для цветка: «Трепетало в листьях непривычное мысли движенье...». Да и сам человек, черпающий свои знания из книги «в большом переплете», не уверен в том, что книжное знание подлинно, истинно. «Во многом знании – немалая печаль, так говорил творец Экклезиаста», – напишет позднее Заболоцкий. Традиция, идущая от Библии, соединила в нашем сознании печаль и мудрость.

Слово «печаль» и производные от него относятся к наиболее частотным словам поэтического языка Заболоцкого. Так, в 27-ми стихотворениях, написанных после 1930 года, это слово встречается 47 раз (при подсчете учитывались и синонимы). В этом стихотворении оно встречается дважды. В первый раз словом «печаль» обозначено душевное состояние человека. Во второй раз слово «печальный» связывается с образом кузнечика («печальная тварь»). В предшествующей поэзии с образом насекомых и прочих существ, не обладающих величием облика и грозной, разрушительной мощью, связаны представления о беспечности, трогательной наивности, детской беззаботности. Так, Ломоносов в своем стихотворении обращается к кузнечику со словами: «Кузнечик дорогой, коль много ты блажен, // Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!..// Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен! // Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен...». Так же беспечна и «птичка божия» у Пушкина, которая «не знает ни заботы, ни труда».

Печальный кузнечик у Заболоцкого не скачет беспечно, не умиляет человека своей непринужденной веселостью и детским неведением – он поет «славословье уму». Значит, не только «во многом знании много печали». Так же печально, а может быть, и более, не ведать, не знать. И для Заболоцкого это действительно так. В стихотворении «Засуха» читаем: «Но жизнь моя печальней во сто крат, // Когда болеет разум одинокий».

Тютчев восклицает: «Природа знать не знает о былом». У Заболоцкого природа, словно вняв его призыву: «Читайте, деревья, стихи Гезиода», – охвачена стремлением возвыситься до постижения мудрости, уподобиться человеку в поисках истины. Настоящая драма существования, в понимании Заболоцкого, заключена в неведении. Не случайно образ книги в стихотворении занимает центральное положение.

Всегда стремящийся к изобразительной точности, Заболоцкий и здесь использует эпитет, конкретизирующий образ: это не книга вообще, а книга «в большом переплете». Но это характеризует ее лишь с внешней стороны как предмет. Это книга большого размера. И количество сведений о природе, заключенных в ней, не решает проблемы познания природы, так как истинность человеческого знания сомнительна.

Образ книги в философской лирике, даже столь четко предметно очерченный, как у Заболоцкого, неизбежно вызывает ассоциации с метафорой «книга природы». Эта метафора из тех, о которых Х. Л. Борхес в своем эссе «Сфера Паскаля» говорит: «Быть может, всемирная история – это история нескольких метафор»². Характеризующая традиционное восприятие природы как идеала гармонии красоты и истины, она основывается на веровании, уко-

² Борхес Х. Л. Собрание сочинений в 4-х тт. Т.2. СПб., 2000, с. 334. Далее цитаты по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

ренном в провиденциальном мировосприятии, согласно которому все в мире – воплощение мирового разума.

Образ книги в метафоре «книга природы» обретает значение мифологемы, соотносимой с мифологемой сада. Очевидность их нераздельности отражена и в рассуждениях Д. С. Лихачева: «Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно “прочитать” Вселенную. Вместе с тем сад – аналог Библии. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности... Средневековые видели в искусстве второе Откровение, обнаруживающее в мудрости, с которой устроен мир, ритм, мудрость, гармонию... Если мир – второе Откровение, то сад же – это микромир, подобно тому, как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называют “садами”»³.

Книга, которую читает лирический герой стихотворения Заболоцкого, лишена этого смыслового ореола. Это вовсе не «книга природы». Она не содержит утверждения гармонии всего сущего. В ней «на первой странице растения виден чертеж». Знание, которое в этой книге заключено, схоластично, истинность его не достоверна: «И черна и мертва, протянулась от книги к природе / То ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь». Таким образом, общение с природой не приносит умиротворенности человеку: «И лежал я в траве, и печалью и скукой томим». И если «книга природы» была выражением лада, царящего в мире по божьей воле, то книга, которую читает человек в анализируемом стихотворении, закрепляет разлад, возникший между природой и человеком, являющийся причиной смятения и душевного покоя.

Нельзя сказать, что этот мотив впервые прозвучал в русской поэзии лишь в творчестве Заболоцкого. Тютчев, который был не только певцом гармонии, но и автором большого ряда произведений, где идея разлада, трагического диссонанса между миром человека и миром природы выражена столь же поэтически совершенно, с горечью вопрошал:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник.⁴

Заболоцкий разрушает миф о гармоничной природе, но прежде него то же пытался сделать и Тютчев. В стихотворении «А. Н. Муравьеву» он с тоской восклицает:

Где вы, о древние народы!
Ваш мир был храмом всех богов,
Вы книгу Матери-природы
Читали ясно, без очков!..

³ Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982, с. 17.

⁴ Тютчев Ф. И. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1980, с. 174. Далее цитаты по этому изданию.

Нет, мы не древние народы!
Наш век, о други, не таков.

Метафора «книга природы» сопряжена в сознании Тютчева с временами давно прошедшими, с потерянным раем. Ныне же: «Нет веры к вымыслам чудесным, / Рассудок все опустошил».

Крушение старой модели мироздания, нашедшее столь яркое поэтическое воплощение в творчестве великого русского поэта, знаменовало собой перелом в мировоззрении европейского человека Нового времени. Последствия его были огромны и сказались и на развитии естественных наук.

В своей статье «Факт и традиция: понимание в структуре естественно-научного мышления» В. П. Филатов пишет: «Историками науки хорошо изучен процесс «разрушения Космоса», произошедший в период научной революции XVII века и повлекший за собою «исчезновение из науки всех рассуждений, основанных на ценностях, на совершенстве, на гармонии, на смысле и цели». Исчез и центральный для предшествующей науки образ истолкователя Книги Природы, в котором понимание как проникновение в смысл мироздания занимало вполне естественное место»⁵.

Следствием уничтожения целого ряда представлений об устройстве мироздания, произошедшего в результате развития науки, стало «падение божественного ореола природы»⁶, что привело к ломке мировоззрения, к настоящей идеологической катастрофе, отголоски которой стали на целых два столетия источником мучительных переживаний для человека Нового времени, породили скепсис и отчаяние.

Этими настроениями окрашена и вся поэзия романтизма, для которой наиболее определяющим стало осознание покинутости человека, обреченности его на изгойство, повлекшее за собой кризис веры. Отзвук этих настроений слышится и в стихотворении Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье»:

Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

В литературе XX века, пожалуй, один только Х. Л. Борхес в эссе «Вавилонская библиотека» открыто заявляет о своей приверженности старой модели мироздания: «Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой». Человечество для него – «люди библиотеки» (II, 126). Для Борхеса любая книга, книга вообще – символ тех книг, из которых составлена Вселенная-Библиотека. В своем эссе со знаменательным названием «О культе книг» он пишет: «Книга, всякая книга, для нас священный предмет» (II, 424). С этой точки зрения, книга – структурный элемент Вселенной и ею же определена телеология бытия.

В творчестве Заболоцкого 30-х годов возникает такая модель мира, в которой утверждается восстановление связи всего сущего под эгидой разума.

⁵ «Объяснение и понимание в научном познании». М., 1983, с. 74.

⁶ Гегель Г.-В. Эстетика. В 4-х тт. Т. 2. М., 1969, с. 298.

Этим обусловлено усиление в его поэзии этического начала и утверждение соотносимого с ним представления о личной ответственности человека перед природой. При том, что драматизм, свойственный отношениям между природой и человеком, не снимается (он внутренне присущ им), роль человека по отношению к миру природы меняется. Человек, по Заболоцкому, «не детище природы, но мысль ее, но зыбкий ум ее».

В последнем четверостишии рассматриваемого стихотворения преодолевается отчуждение между человеком и природой:

И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась,
И запела печальная тварь славословье уму,
И подобье цветка в старой книге моей шевельнулось
Так, что сердце мое шевельнулось навстречу ему.

Если в стихотворении «Начало осени» (1928) Заболоцкий мог сказать: «И выстрелом ума / Казалась нам Вселенная сама», если в стихотворении «Предостережение» (1932) Заболоцкий с еще свойственной ему аскетической суровостью требует от поэта напряженной работы ума и предостерегает его от соблазна музыки, которая здесь символизирует чувственное познание: «И помни каждый миг: / Коль музыки коснешься чутким ухом, / Разрушится твой дом и, ревностный к наукам, / Над нами посмеется ученик», то в приведенных строках поэт как бы отказывает рассудочному познанию в приоритете над прочими видами познания. Оставаясь апологетом разума, Заболоцкий как бы вносит поправку в его определение. Осердеченный ум – вот что такое разум человеческий.

В стихотворениях этого периода Заболоцкий делает попытку преодоления противоречия между человеческим и природным началами посредством включения социально-нравственной проблематики в свою философию природы. Мир человека и природы образует единство, при этом ни одно из составляющих это единство не упрощается. Более того, это единство характеризуется повышенной сложностью, так как входящие в него начала сложны каждое в свою очередь. Стремление к пониманию этого единства было заметно и в предыдущих произведениях поэта, однако в стихотворении 1936 года «Ночной сад» мы находим куда более яркий пример такого единства.

Название стихотворения порождает в читателе определенные ожидания, опирающиеся на богатую традицию существования этого поэтического образа в русской литературе. В творчестве поэтов и прозаиков XIX века от Фета до Чехова образ сада восходит к образу райского сада. Но в мировой литературе этот образ имеет и много других значений. Так, в представлении человека эпохи эллинизма сад был прежде всего «прибежищем от жизненных бурь»⁷. Такое понимание назначения сада сложилось в эпоху Августа, которая «характеризуется развитием индивидуальности, ее стремлением стать независимой от объективного мира, своеобразной «защитной философией»⁸.

⁷ Вулих Н. В. Эстетика и поэзия римского сада (Век Августа) // «Античная культура и современная наука». М., 1985, с. 62.

⁸ Там же, с. 58.

Но сад – и место действия магических сил. Эпитеты «зачарованный», «волшебный», часто употребляющиеся для характеристики сада, подтверждают это. И один их самых древних образов такого сада – сад Гесперид. Представление о саде как о свершившемся чуде отразилось в легенде о садах Семирамиды – одном из семи чудес света.

Во времена христианства семантическое наполнение образа сада обогащается новыми значениями, благодаря чему сад, как и книга, становится моделью познаваемого мира, предстающего в своей идеальной сущности. И то, что в этой книге написано, не нуждается в интерпретации, так как является божественным откровением. Содержание этой книги безусловно.

Д. С. Лихачев в своей статье «Слово и сад» пишет: «Слово и сад были всегда теснейшим образом связаны. Еще в античности в садах велось преподавание – сад предназначался для произнесенного слова (сады платоновской академии или Лицея)»⁹. Далее Лихачев пишет: «В средневековой и ранней возрожденческой живописи Богоматерь нередко изображается в саду читающей книгу, среди цветов, рядом с колодезем и в присутствии персонажа, играющего на музыкальном инструменте. Книга в саду – символ того, что природа вся поддается “прочтению” и сад – место для размышлений»¹⁰.

Здесь приводится лишь небольшая часть примеров воплощения образа сада в мировой культуре. Однако и этого беглого перечня достаточно, чтобы представить, какое большое место в мировой литературе занимает этот образ, который, меняясь на протяжении веков, обрастая новыми значениями, сохраняет неизменным таящееся в его сердцевине представление о замкнутом пространстве, огороженном от мира и неподвластном воздействию разрушительных сил.

В поэзии Заболоцкого образ сада встречается не однажды. Так, в стихотворении «Венчание плодами» возникает образ плодового сада, в котором воплощается мечта о благоденствии: «Чтоб наша жизнь была сплошной плодовой сад, – / Скажите мне – какой чудесный клад / Несете вы поведать человеку?»

Образ плодового сада в стихотворении Заболоцкого близок чудесным садам из мирового фольклора и библейскому райскому саду, только в отличие от них он создан трудом человека. И совсем иным предстает сад в стихотворении «Ночной сад».

Никита Заболоцкий, посвятивший анализу этого стихотворения статью «Природы очистительная сила», обращает наше внимание на то, что в «Ночном саду» растут не плодовые деревья, не декоративные растения (по определению подчиненные своему садовнику), а вольные дикие деревья – дубы, ели, липы, тополя. Они могли бы расти в лесу, но они – в саду, они уже сообщество, в них как бы присутствует разум»¹¹. Проводя аналогию с реальными событиями, происходившими в 30-х годах, Никита Заболоцкий приходит к выводу, что стихотворение является откликом поэта на них.

⁹ Лихачев Д. С. Слово и сад // *Finitis doudecim lustris*. Таллинн, 1982, с. 57.

¹⁰ Там же, с. 58.

¹¹ «Вопросы литературы», 1999, № 4, с. 21.

Но не только раскрытие значения аллегорических образов деревьев дает основание для таких умозаключений. Важно здесь и новое значение эпитета «ночной», который в поэзии XIX века, например в творчестве Тютчева, обозначал время пробуждения творческих сил природы, таинственных и непостижимых. В стихотворении Заболоцкого этот эпитет обретает новое значение.

В начале стихотворения Заболоцкого образ ночного сада дается в духе классической традиции, что подтверждается и эпитетом «таинственный»: «О сад ночной, таинственный орган, / Лес длинных труб, уют виолончелей!». Но по мере развития этого образа в нем проступают пугающие черты, пробуждающие ассоциации с советской действительностью, так как именно в ночное время производились повальные аресты. Стихотворение обретает трагическое звучание, усиленное образом железного Августа, персонифицирующего зло:

Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птичьи.

В комментарии к стихотворению о значении этого образа сказано: «С августа разрешалась охота» (I,618). Однако очевидно, что это объяснение недостаточно, так как многозначность этого образа очевидна, в чем убеждают нас следующие строки:

И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки страшных теней,
И души лип вздымали кисти рук,
Все голосуя против преступлений.

Разрешенная охота не могла расцениваться как преступление. Столь суровая нравственная оценка может быть дана лишь противоправному действию. И это позволяет Никите Заболоцкому в указанной статье делать вывод, что Август в этом стихотворении не название месяца (недаром это слово пишется с заглавной буквы), «а какой-то важный символ, персона. Уж не римский ли это император Божественный Октавиан Август, в честь которого назван месяц? Правда, тот Август не носил длинные сапоги, но зато его статус и политическая судьба были сходны с таковыми другого, современного Заболоцкому обожествленного властителя, который длинные сапоги, как известно, носил»¹².

Многозначен эпитет «железный», в котором соединяются представления о бездушии и насилии. В то же время это и синоним слова «стальной» (указание на Сталина). И неизбежна ассоциация с «Железным Феликсом».

Вариации на классическую тему у Заболоцкого говорят о степени удаления от классики и содержат оценку действительности, являясь зашифрованным откликом на злободневные события. Тем очевиднее и степень несовпадения образа реальности с образом идеального мира. И если у Тютчева эпитет

¹² Заболоцкий Н. Мир Заболоцкого // Николай Заболоцкий. Стихотворения. М., 2004, с. 19.

«таинственный» применительно к ночи говорит о таинстве жизни, то у Заболоцкого этот эпитет указывает на тайну преступления, совершаемого под покровом ночи.

В мифологеме сада отражены не только пространственные, но и временны́е представления. С одной стороны, это место, засаженное растениями и предназначенное для уединения, с другой стороны, от этого образа неотделимо представление о времени – времени жизни. Ведь сад – это место, где растения произрастают, проходя весь путь от прорастания семени до цветения и смерти по естественной причине – завершение биологического цикла. Таким образом, в мифологеме сада сливаются две протяженности – пространственная и временная. И если в мировой поэзии (от мифологии и античной лирики, вплоть до поэзии XX века) сад – это пространство жизни, спасения и воздаяния за муки (так, например, у Цветаевой в стихотворении «Сад»: «За этот ад, / За этот бред / Пошли мне сад / На старость лет...»), то в рассматриваемом стихотворении сад превращается в место массовой гибели деревьев и птиц, которые, по представлению поэта, наделены разумом и уподоблены людям. В связи с тем, что подтекст стихотворения увязывает его содержание с реальными событиями 30-х годов, меняется и восприятие времени. Из времени жизни обитателей сада, определяемого длительностью биологического цикла, оно превращается в историческое – время жизни общества, для которого слова, однокоренные со словом «сад» – посадить, сажать, посадки, – обрели зловещий смысл, означающий арест, заключение в тюрьму.

Связью с современностью объясняется и другая особенность содержания. В статье Т. В. Цивьян «Verg. Georg. IV, 116–148: К мифологеме сада» говорится: «Сад содержит в себе некую особую ценность (первоначально сакральную – священное дерево и плод), и потому нуждается не только в уходе, но и в охране»¹³. Замечательно, что в стихотворении Заболоцкого образ садовника, входящий в мифологему сада, замещается здесь Железным Августом, являющимся антиподом защитника сада, более того, выполняющим функцию палача. И если в начале стихотворения сад назван таинственным, он пристанище виолончелей, и поэт сравнивает его с органом, то в конце стихотворения образу сада сопутствует эпитет «бедный», он место бойни и последний приют душ усопших. Так образ сада, первоначально возникший как место действия магических сил, прибежище от житейских бурь, место для уединенного размышления – в любом из перечисленных случаев сад является местом взаимодействия человека и природы, – в стихотворении Заболоцкого становится ареною социального катаклизма. И человека здесь объемлет не красота и гармония мира, а ужас от совершаемого безнаказанного преступления. Все эти особенности говорят нам об огромных выразительных возможностях, таящихся в традиционных образах, которые для поэта-новатора становятся средством раскрытия сокровенного смысла современной действительности. В свою очередь соприкосновение с ней порождает новые значения мифологемы. В словаре символов о саде сказано, что это огороженное пространство, находящееся под защитой добрых сил. Он также «символ возделанного созна-

¹³ «Текст: семантика и структура». М., 1983, с. 147.

ния»¹⁴. Как видим, у Заболоцкого все наоборот – его сад во власти темных сил. Более того, он пугает таящейся в нем угрозой. Всем своим зловещим обликом он опровергает идею о возможности гармонического слияния природного и человеческого начал под эгидой разума. Заболоцкий, выстроивший свою философию природы на утверждении приоритета разумного начала, призывавший деревья читать стихи Гезиода, здесь словно бы вступает в противоречие с самим собой – он разуверяется в силе разума. Сомнения подобного рода посещали поэта и раньше. Так, в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» поэт восклицает: «Разум, бедный мой воитель». Ирония этих слов красноречивее всяких рассуждений говорит о скептическом отношении поэта к возможностям человеческого ума, которое время от времени одолевало его. Фактически, начав второй период своего творчества с апологии разума, Заболоцкий приходит к признанию его бессилия перед социальным злом. Дальнейшие поиски приводят его к утверждению приоритета этического начала над разумом. И этой идеей одушевлено творчество Заболоцкого последнего периода.

Ключевые слова: *книга, сад, насекомое, человек, гармония, разлад, разум, этика, Вселенная*

ԿԱՐԻՆԵ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ – Գիրքը և այգին Ն. Զաբոլոցկու 1930-ական թվականների պոեզիայում – Գրքի և այգու պատկերները, լինելով ավանդական համաշխարհային գրականության մեջ, Զաբոլոցկու 30-ական թվականների ստեղծագործություններում ստանում են նոր իմաստավորում, որը տարբերվում է նրանց նշանակություններից նախորդ գրականության մեջ, նրանք արտացոլում են բանաստեղծի աշխարհայացքի յուրահատկությունը և նրա վերաբերմունքը XX դարի 30-ական թվականների ողբերգական էջերի հանդեպ.

Բանալի բառեր – *գիրք, այգի, միջատ, մարդ, ներդաշնակություն, բանականություն, տարածայնություն, էթիկա, տիեզերք*

KARINE MKHITARYAN – The Book and the Garden in the Poetry of N.Zabolotski of the 1930s. – Images of the book and the garden, traditional for the world literature, get new meanings in Zabolotski's poetry of the 1930s, differing from the ones in previous Russian poetry. The mentioned images reflect the characteristic features of the poet's world view and his relation to the tragic pages of the Soviet reality in the 30s of the XX century.

Key words: *book, garden, insect, man, harmony, mentality, ethics, the Universe*

¹⁴ «Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы». М., 2004, с. 436.

К ВОПРОСУ О ПЕРСУАЗИВНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

СРБУИ ЛАМБАРДЖЯН

Как известно, XX век ознаменовался выдвиганием на ведущие позиции антропоцентрической научной парадигмы, в центре которой – языковая личность во всей ее сложности и многогранности¹.

Со второй половины XX века наблюдается интенсивное развитие одного из направлений антропоцентрической парадигмы – лингвокультурологии, цель которой – возможно более полное, всестороннее исследование соотношений "язык–человек–культура"².

Поставленная лингвокультурологией цель заставила многих лингвистов выйти за рамки только стилистических ресурсов и обратить внимание на культуроносный потенциал и других единиц языковой системы. Естественно, стилистические ресурсы – это основной объект внимания лингвокультурологов, но язык обладает и другими "культуроносными жилами". Так, А. В. Федоров пишет: "Характерные особенности художественной литературы, проявления в каждом случае индивидуальной манеры писателя, обусловленной его мировоззрением, влиянием эстетики эпохи и литературной школы, необозримое разнообразие как лексических, так и грамматических средств языка в их разнообразных сочетаниях друг с другом, делают вопрос о художественном переводе трудным. Для литературы, как для искусства, материалом которого служит язык, характерна особая, часто непосредственно тесная связь между художественным образом и языковой категорией, на основе которой он строится"³.

Как видим, автором этих строк зафиксировано многое: и стилистические особенности, и особенности манеры писателя, обусловленные эстетикой эпохи и литературной школы, а главное, все это рассматривается в тесной взаимосвязи с языковой категорией.

Близкие мысли выражает Н. Д. Арутюнова, конкретизируя то, о чем говорит А. В. Федоров, и делает это, ориентируясь на интересующую нас категорию персуазивности. "В текстах Достоевского нельзя не обратить внимания на слова, словечки и стилистические ходы, несущие особую функциональную нагрузку. К языковым фаворитам Достоевского можно отнести <...> целые грамматические категории, такие, например, как категория неопределенности,

¹ См. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955; Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974 и др.

² См., например, Воробьев В. В. Лингвокультурология: теория и методы. М., 1997; Маслова В. Л. Лингвокультурология. М., 2004.

³ Федоров А. Ф. Основы общей теории перевода. М., 1983, с. 145.

некоторые модальные значения и неагентивные конструкции"⁴. К языковым фаворитам Достоевского Н. Д. Арутюнова относит, в частности, персуазивы *похоже, будто, словно...*

Цель настоящей статьи – осветить некоторые (из многочисленных) возможности модусной (субъективной) категории персуазивности в структурировании идейно-образной и содержательной емкости художественного текста.

В современной лингвистике персуазивность имеет много прочтений, обусловленных как множеством направлений в самой науке о языке, так и многогранностью категории. Мы придерживаемся взгляда В. А. Белошапковой, Т. В. Шмелевой и др. Под персуазивностью понимаем субъективную (модусную) категорию, отражающую степень уверенности говорящего в достоверности информации. В ее состав входят две семантических области – уверенности и неуверенности, имеющие, в свою очередь, сложное компонентное устройство. Так, область уверенности формируют простая и акцентированная уверенность, а область неуверенности – предположение, догадка, вывод, сомнение.

Основными средствами выражения персуазивных значений являются вводно-модальные слова типа *конечно, несомненно, безусловно, может быть, возможно, наверно, кажется* и модальные частицы *якобы, вряд ли, едва ли, как бы* и т. п.

Подчеркнем, что функции персуазивности в художественном тексте разнообразны. Рамки статьи не позволяют строить анализ по всем возможным направлениям. Внимание наше будет сфокусировано на возможностях субъективной категории в формировании и реализации идейно-эстетических и художественных (согласно А. Ф. Федорову) замыслов автора, выполнению ею роли категории-фаворита (согласно Н. Д. Арутюновой).

Категория персуазивности является абсолютным лидером, доминантой в реализации феномена, называемого "поток сознания", с ее помощью передаются сложнейшие психоэмоциональные и мыслительные состояния, процессы, переходы, колебания, перепады, словом, разнообразные "движения души и мысли"⁵.

Приведем примеры:

а) [Ставрогин – старцу Тихону]

Я сказал вам, что вижу <...> разумеется, вижу, вижу так, как вас... А иногда вижу и не уверен, что вижу, и не знаю, что правда, я или он... Вздор все это... А вы разве никогда не можете предположить, что это и в самом деле бесы?

б) *Я и сам как во сне. Знаете, он упомянул имя Телятникова, и я думаю, что этот и прятался в снях. Да, вспомнил, он предлагал прокурора и, кажется, Дмитрия Митрича <...> Я, кажется, очень стал просить его скрыть, очень просил, очень, боюсь даже, что унился (Ф.Достоевский, "Бесы").*

⁴ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999, с. 846.

⁵ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985, с. 377.

в) Я, кажется, рожден не боязливым.
Перед собой вблизи видал я смерть.
Пред смертью душа не содрогалась. <...>
Но что ж теперь теснит мое дыханье?
Что значит сей неодолимый трепет?
Иль это дрожь желаний напряженных?
Нет – это страх (А. С. Пушкин, "Борис Годунов").

г) [Поток сознания перед самоубийством] Странно, у меня такое **ощущение, будто** я уже не здесь. **Будто** в этом мире меня ничто не касается. **Будто** я отмирающий, от которого все отходит... **Все ускользает**, и я не нахожу в этом мире ничего, за что бы ухватиться. Но ведь я не умирающий, и я совершенно здоров, **или** какие-то клетки во мне уже знают, что мне придется умереть? **Может быть**, что смерть – это не только уничтожение, вызванное болезнью, но и разрушение тела силою мысли? (Г. Фаллада, "Волк среди волков").

д) Живу в чужом, мне приснившемся доме,
Где, может быть, я умерла,
И, кажется, тяжело глядится Суоми
В пустые свои зеркала (А. Ахматова).

е) Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам? (С. Есенин).

ж) Люблю ли тебя, я не знаю,
Но кажется мне, что люблю (А. К. Толстой).

Мы видим, что персуазивность играет важнейшую роль (порой – стержневую, главенствующую роль) в структурировании семантической емкости текста; она является здесь смысловой доминантой. И в этом случае, то есть в случае "смыслового лидера" текста, персуазивность реализует ряд сложнейших идейно-эстетических задач (причем в комплексе): 1) создание образной фактуры текста; 2) указание на идейно-философские ориентиры, основная идея – убедить читателя, что этот, дольний мир – всего лишь мираж, сон, кажимость, неуловимость. Словом, персуазивность способна реализовать многие замыслы автора и в создании идейно-образной емкости текста, и в передаче философских, мировоззренческих позиций автора, и в отражении сложных, тончайших, неуловимых "движений чувств и мыслей", т. е. в передаче психоэмоционального и ментального "Я" героев, особенно, если они находятся в состоянии душевных перенапряжений, пограничья, сна-яви...

Персуазивность обладает способностью выстраивать сущностные оппозиции-доминанты художественного текста. Приведем пример: вторая встреча Евгения и Татьяны, на первый взгляд, приводит к выводу, что герой действительно влюблен, это вроде бы подтверждают слова автора:

Сомнения нет: увы! Евгений
В Татьяну, как дитя, влюблен... (А. С. Пушкин).

В либретто оперы "несомненность" подчеркнута тем, что Евгений сам говорит об этом в выходной арии: *Увы, сомненья нет: / Влюблен я!*

Позиция Татьяны в данном вопросе прямо противоположна; практически ее отповедь – это: *"Увы, сомненья есть!"* Так на чьей же стороне автор? Углубленное прочтение строк Пушкина убеждает, что он, естественно, придерживается точки зрения Татьяны. Ключ к разгадке в строке: *"В Татьяну, как дитя, влюблен"*. Известно, что ребенок (дитя) самозабвенно отдается чему-либо, а через определенное время забывает, а если это игрушка, еще и ломает. Так что и в этой персуазивной оппозиции и Пушкин, и Чайковский разделяют позицию Татьяны.

Много интересного, скрытого от невооруженного глаза раскрывается и в "пристальных наблюдениях" над персуазивными концептами. Они могут служить основой, базой для выстраивания универсальных, интертекстовых ассоциативных связей, отношений.

Покажем сказанное на примере персуазивного концепта "сомнение". Концепт "сомнение" является основной глубинной движущей силой многих художественных произведений. Остановимся на некоторых из них, не забывая о том, что сомнение многолико и способно выстраивать разные ассоциации на основе разных граней своей смысловой структуры. Обратимся сначала к "сомнению провиденциальному", т. е. сомнению в божественном провидении. Это сущностная проблема религиозного дискурса, где самый тяжелый смертный грех – сомнение в вере. "Сомнение – первый враг веры" – стержневая идея всех религий. Можно сомневаться в чем угодно, только не в вере. Сомнение в вере низвергает человека в ад, происходит отпадение от божественного абсолюта и потеря надежды на вечную жизнь в царствии небесном. Эта тема, как известно, основная тема священных книг великих религий – Библии (Ветхого и Нового Заветов), Корана и др.

Но не менее глубоко, проникновенно, высокоэмоционально и образно ставится данная проблема в художественном тексте. Сеем предположить, что на основе тождественного решения проблемы "Я-Эго и его сомнения в божественном провидении" ассоциативными связями объединены такие тексты, как миф "Орфей и Эвридика", "Книга скорби" Григора Нарекаци, "Божественная комедия" Данте, "Гамлет" Шекспира и т. д.

Приведем отрывок мифа об Орфее, предварительно поставив вопрос: в чем основа основ трагедии Орфея?

Вот и кругом стало как будто светлее. Если бы Орфей обернулся, он увидал бы Эвридику. А идет ли она за ним? Не осталась ли она в полном мраке царстве душ умерших? Может быть, она отстала: ведь путь так труден! <...> Наконец, забыв все, он остановился и обернулся. Почти рядом с собой увидал он тень Эвридики. Протянул к ней руки Орфей, но дальше, дальше тень и потонула во мраке. Словно окаменев, стоял Орфей, охваченный отчаянием. Ему пришлось пережить вторичную смерть Эвридики, а виновником этой второй смерти был он сам (Н. Кун, "Легенды и мифы Древней Греции").

Ответ на поставленный вопрос прозрачен и ясен. Орфей **усомнился** в

божественном, нарушил данное сверхсиле обещание – оглянулся (когда императив: "верить без оглядки") и потерял все, что составляло смысл его существования: Эвридику, любовь, то есть жизнь.

"Книга скорби" Нарекаци – это не только гениальный художественный текст, но и универсальный сплав, где человек может найти ответы на (не боимся сказать) любые вопросы из области "человек – вечное". И в этом универсальном сгустке души и духа одна из магистральных тем (можно утверждать, лейтмотив) – это мольбы о спасении души от сомнений в божественной организации бытия. Рассмотрим примеры (отметим, что использован перевод В. Микушевича):

а) *Поистине прав мудрец:*

"Горе ходящему по двум стезям".

б) *Ныне взываю к тебе, заступник погибающих,*

<...> Не добивай меня, рыдающего,

<...> Не проклинай – блуждающего

<...>

в) *Верую: слово твоё*

Даже издалека исцелит меня.

Где упование, там колебания нет.

г) *Но молясь тебе, вижу, как я виноват.*

<...> Ложно клянясь, в Завете усомнясь;

Казнясь, не хоронясь,

Чем больше винюсь, тем хуже сквернюсь.

д) *Никнет мое чело,*

Изнывает в цепях брэнное естество;

Некому исцелить сомненья моего.

е) *Вырви меня из бездны колебаний и шатаний,*

Где жутко мне.

ж) *<...> для тебя не закончен закон,*

И ты превышаешь, разрешаешь его,

Ибо ты основание благовествования

Для всех тех, чей грех – сомнение.

з) *Да рыдает писание мое,*

<...> Обнажая постыдное,

Выражая уклончивое,

<...> Поражая ползучее,

Сокрушая сомнительное.

О магистральной теме своего бессмертного творения – "Божественной комедии" – сомнению в провиденциальности говорит Данте с первых же строк: *Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив верный путь во тьме долины.*

Сумрачный лес – символ колебаний, недоверия, сомнений в божественном промысле. Верный путь утрачен во тьме долины, то есть путь к познанию Бога. Тьма долины символизирует дольний мир, сбивающий человека с истинного пути, ведущего к божественному, к царствию небесному.

О том же сомнении идет речь в трагедии Шекспира "Гамлет". Точнее, здесь наблюдается сомнение двух видов: первое – в божественном; второе – в том, действовать или не действовать, исправлять ли этот мир самому или оставить все на усмотрение небес.

Естественно, первое сомнение, колебание – это основное, стержневое в трагедии: рассказ призрака отца Гамлета трансформирует в принципе спокойно наблюдающего мир юношу, заставляет перенести такое потрясение, кото-

рое переворачивает всю его сущность; для него "смещается ось времен", он "утрачивает путь во тьме...", отсюда и его отнюдь не добрые поступки. И в результате все вокруг него разрушается. Хотя, конечно, монолог "Быть или не быть..." ясно показывает, что принц Гамлет пребывает в мучительных сомнениях, колебаниях, действовать или оставить все "на усмотрение Всевышнего". Толчком, вынуждающим Гамлета перейти от размышлений к действиям, является цепь преступлений Клавдия. Заметим, что для Шекспира, как и многих глобально мыслящих гениев, сомнение есть зло: "Наши сомнения – это наши предатели," – говорит он.

О том же сомнении речь в стихотворении М. Ю. Лермонтова "Молитва".

<i>В минуту жизни трудную,</i>	<i>Есть сила благодатная</i>
<i>Теснится ль в сердце грусть,</i>	<i>В созвучье слов живых.</i>
<i>Одну молитву чудную</i>	<i>И дышит непонятная</i>
<i>Твержу я наизусть.</i>	<i>Святая прелесть в них.</i>

*С души как бремя скатится
Сомненье далеко.
И верится, и плачется,
И так легко, легко.*

Речь идет именно о сомнении в божественной организации мироздания: молитва заглушает, в первую очередь, эти сомнения.

Художественно значимы не только персуазивные концепты, но и их соотношения. Так, во многих произведениях искусства и литературы сущностной составляющей семантической емкости и движущей силой является соотношение "зрение – персуазивность". Зрение, как известно, основной канал восприятия окружающей действительности. Для обыденного сознания, здравого смысла достоверно только то, что видишь своими глазами: можно быть уверенным только в том, что наблюдаешь. Недаром коллективное сознание народа зафиксировало все это во множестве формул: верь тому, что видишь своими глазами; не верь брату родному, верь своему глазу кривому; лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать и т. д.

Но нельзя утверждать, что здесь все однозначно. Даже обыденное сознание в подобной ситуации дает возможность языковой личности колебаться, сомневаться в адекватности восприятия, что обусловлено объективными и субъективными причинами.

Из объективных причин самая частотная – это помехи (темнота, туман, дождь, метель...). Эта ситуация прекрасно представлена А. Твардовским: *То ли снится, / То ли мнится, / Показалось что невесть? / То ли иней на ресницах, / То ли вправду что-то есть?* ("Василий Теркин"). Здесь темнота мешает бойцам-дозорным определить, что плывет по реке.

Причины субъективного характера намного сложнее. Здесь реализуется формула: сколько людей, столько и мнений. Обыденное сознание дает и такую формулировку этому явлению: каждый видит то, что хочет видеть, а не то, что есть на самом деле.

Мольер формулирует данное явление: *Нередко видимость обманывает нас: / Опасно доверять тому, что видит глаз* ("Тартюф").

Весьма частотна представлена ситуация "разных видений" одного и того же явления в художественном тексте, когда сталкиваются позиции "обыденного сознания" и романтического видения явлений. А. де Сент-Экзюпери прямо утверждает: "Не верь глазам, они врут. Верь глазам души" ("Маленький принц").

Именно эта идея лежит в основе многих конфликтов романа "Дон Кихот" Сервантеса: рыцарь стремится не видеть то, что дает физическое зрение, следует "глазам души", в результате чего вечно страдает.

Можно предположить, что косвенно соотносится с проблемой "зрение – персуазивность" и столкновение физического зрения, скорее того мира, который наблюдается через него, и картин мира, которые моделирует и предлагает простым смертным сверхсила. На этом конфликте основано много художественных произведений, в ряду которых – роман "Мастер и Маргарита" М. Булгакова. Автор реализует свои художественно-идейные замыслы именно через столкновение человеческой и сверхчеловеческой картин мира (сверхсила в данном случае – это группа Воланда). Разные возможности "видения" приводят к конфликту, который является стержнем сюжета, двигателем "внешних" коллизий. При этом, сталкиваясь с проделками, шутками (довольно злыми в основном) всеильной группы Воланда, человек (в лице Лиходеева, Римского, Варенухи и мн. других) озвучивает свою персуазивную позицию, наблюдая "очевидное-невероятное" следующим образом: Этого не может быть, так как этого не может быть никогда. А сверхсила утверждает: очень даже может быть; для меня нет ничего невозможного. Но даже сверхсила порой бессильна, если человек в чем-то абсолютно уверен и упорствует в этом. Яркий пример – позиция атеиста "на генном уровне" Берлиоза, который остался непоколебимым в мнении, что сверхсилы нет, даже стоя перед Воландом на балу нечистой силы.

Еще одно широкое поле деятельности категории персуазивности – претворение в жизнь идейно-философских замыслов автора.

Остановимся на двух проблемах.

1. Персуазивность и степень достоверности отражаемого.

Персуазивность, будучи одним из существенных компонентов мыслительного философского Я, принимает активное участие в структурировании субъективных моделей восприятия мира. "Человек в статусе субъекта познания стал центральной фигурой картины мироздания и миропонимания"⁶.

Рассмотрим примеры:

а) *Если бы смог покончить жизнь самоубийством, а потом увидеть их лица, тогда игра стоила бы свеч. Но земля темна, мой друг, дерево крепко, саван толст и непроницаем. Глаза души, да, есть, несомненно, если вообще есть какая-то душа, да еще при этом имеет глаза. Но вот не можешь быть уверенным, никогда не можешь быть уверенны.* (А. Камю, "Падение"),

б) *Мы пьем из чаши бытия*

⁶ «Философия». Под ред. Кохановского В. П. Ростов-на-Дону, 1999, с. 135.

С закрытыми глазами <...> (М. Ю. Лермонтов, "Чаша жизни").

в) *Ты хотя бы поймешь, до чего я не уверен в любой истине, даже в той, в которую верю* (У. Эко, "Имя Розы").

г) *А был ли мальчик-то? Может быть, мальчика-то и не было?* (М. Горький, "Жизнь Клима Самгина"). Это философское обобщение автор делает в ситуации, когда на глазах у целой толпы утонул мальчик.

д) *Лишь одно достоверно:*

Нет ничего достоверного (Ов. Туманян).

е) *Все в этом мире-сне возникает*

И исчезает бесследно (Ав. Исаакян).

ж) *Милый друг, иль ты не знаешь,*

Что все видимое нами –

Только призрак, только тени

От незримого очами (Вл. Соловьев).

Вл. Соловьев озвучивает в стихах одну из магистральных идей многих религий: физический мир – это призрак, тени того, настоящего мира, мира абсолютных истин.

Тема миражности, кажимости, тотальной абсурдности бытия представлена в сказке-притче Ов. Туманяна "Охотник-враль". Уже название текста предупреждает, что в изложенном нет ни крупицы достоверности. Но магия туманяновского слова заключается в том, что текст, будучи построенным на идее тотальной абсурдности (можно назвать этот текст праздником абсурда), тем не менее, у читателя не вызывает тяжелых размышлений о миражности, брэнности бытия. Наоборот, вся сказка построена на "достоверности": рассказчик передает то, что "видел своими глазами". И адресат часто поддается этому соблазну, дает себя обмануть, видит все глазами героя и верит в достоверность изложенного. Если "Простая сказка" Эд. Успенского⁷ обрушивает на читателя в каждой строчке доказательства абсурдности "видимого" мира, то "Охотник-враль", описывая заведомо абсурдные ситуации, достигает противоположного эффекта: включает читателя в мир "абсурдной достоверности".

В контексте "достоверность – миражность" мира интересны и наблюдения над универсальными этнозачинами – своеобразными ключами к глубинным представлениям этносов о миропостижении. Сравним русскую и армянскую модели. Русская, в первую очередь, реализована в формуле: "Жили-были", то есть это утверждающее, констатирующее восприятие мира. Армянская модель – сугубо экзистенциалистская, субъективистская: լինում է, չի լինում (буквально: бывает – не бывает), то есть даже в режиме настоящего вне-временного, но охватывающего и данный момент, Я-Эго выражает идею миражности представлений об описываемом. Есть и другая (синонимичная) фраза: լիար-չլիար (был – не был). Справедливости ради отметим, что в русском языке зафиксированы и иные представления о миропостижении. Например: быть это или небыть? Пойди туда, не знаю куда; принеси то, не знаю что.

⁷ "Одну простую сказку, а может, и не сказку, / А может, не простую, хотим вам рассказать. / Ее мы помним с детства, а может, и не с детства, / А может, и не помним, но будем вспоминать..."

2. Не менее богато представлено в философском художественном мышлении соотношение "время – персуазивность".

Художественные тексты отражают весьма сложные и разнообразные особенности соотношения времени и категории персуазивности. Самые большие проблемы вызывает будущее время. Будущее – в ведении Всевышнего, так как только он всеведущ, всезнающ, всевидящ, он моделирует миры, следовательно, и будущее. Человек же может только строить прогнозы относительно будущего. Древний человек знал это. В великих творениях человечества такое распределение ролей Всевышний – человек относительно будущего представлено очень точно. Так, в Новом Завете в одной из притч Спаситель повествует о богаче, который разрушил старый амбар и решил построить новый, намного больший, чтобы накопить больше хлеба. Всевышний удивляется глупости человека, так как он принял решение в эту же ночь призвать к себе душу богача. Следовательно, в физическом мире будущее надо оставлять полностью в ведении Бога.

Эту же проблему решает во многих своих трагедиях Софокл. Так, когда Эдип начинает делиться с Тесеем планами о том, что он сделает, предпримет в скором будущем, последний останавливает его словами: "Я, как и ты, человек, и для меня нет завтра..." ("Эдип в Колоне")

Ту же мысль он выражает в "Антигоне".

Креонт

Приди, приди!

Покажись скорей, мой последний день!

Приведи ко мне жребий лучший мой!

Поскорей приди, чтобы дня другого я не видел.

Хор

То в будущем, а ты о настоящем

Заботься. Будущее – от богов.

Любая сознательная личность четко представляет себе, что все в руках Божьих, человек предполагает, а Бог располагает...

Именно это имеет в виду Е.А. Баратынский:

И в молодые наши леты

Даем поспешные обеты,

Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Иную грань философского соотношения "время – персуазивность" представляет Ов. Туманян в сказке "Смерть Кикоса". При поверхностном прочтении можно понять текст следующим образом: вся семья (шире – вся деревня, вселенная) полоумных принимает воображаемое будущее за действительность и ведет себя так, как если бы все представленное старшей сестрой было свершившимся фактом. В случае такого прочтения можно понимать "Смерть Кикоса" как юмористический рассказ, едко высмеивающий отсталость патриархальной деревни. Более углубленное чтение приводит к мысли, что проблема "будущее – персуазивность" (а это центральная ось данного произведения) решается в контексте многих (в первую очередь, восточных) философско-религиозных учений: все воображаемое не менее реально, чем сама реаль-

ность, то есть предполагаемое материально и в каких-то слоях приобретает статус реального бытия.

Этот замысел Туманян подчеркивает грамматическими категориями вида и времени глагольного сказуемого: рассказ-предположение старшей из дочерей о своем трагическом будущем ведется не в форме будущего времени: «Կգնամ մարդի, կունենամ որդի...» ("Выйду я замуж, рожу сына..."), а передается как свершившийся факт, в форме прошедшего перфектного: «Գնացի մարդի, ունեցա որդի...» ("Вышла я замуж, родила сына...").

В свете данных представлений поведение всех членов семьи, всей деревни (модели человечества) можно рассматривать как глубоко философское: все едино – и прошедшее, и настоящее, и будущее; и будущее предполагаемое, прогнозируемое не более миражно и в то же время реально, чем то, что было и есть.

Можно утверждать, что роль категории персуазивности в таком вечном и бесконечном универсуме, как художественный текст, является одной из стержневых, сущностных, может служить ключом ко многим тайнам идейно-образного мышления. Художественное мышление и, соответственно, его продукт – текст – дышит персуазивностью.

Ключевые слова: антропоцентризм, субъективные (модусные) категории, лингво-культурология, персуазивность, художественный текст.

ՄԲԲՈՒՅԻ ԼԱՍԲԱՐՋՅԱՆ – Գեղարվեստական տեքստում ներակա պերսուազիվության հարցի շուրջ – Ինչպես հայտնի է, պերսուազիվ կարգը արտահայտում է խոսողի համոզվածության աստիճանը նախադասության մեջ արտացոլված օբյեկտիվ իրականության հավաստիության վերաբերյալ: Սույն հոդվածը նվիրված է պերսուազիվ կարգի որոշ հնարավորությունների լուսարանմանը:

Հոդվածի նպատակն է մեկնաբանել դիտարկվող կարգի հնարավորությունները գեղարվեստական տեքստի ձևի, գաղափարախմբաբանության, փիլիսոփայական, հուզական ծավալի կառուցման մեջ:

Բանալի բառեր – մարդակենտրոնություն, լեզվամշակութաբանություն, սուբյեկտիվ պերսուազիվ կարգ, գեղարվեստական տեքստ

SRBUHI LAMBARJYAN – On the Persuasiveness in Literary Texts. – The paper is devoted to some functions of the subjective category of persuasiveness.

The proposed research deals with the role and abilities of persuasiveness in the construction of structure, semantic, philosophic and emotional content of literary and especially poetic texts.

Key words: anthropocentrism, subjective (modal) categories, lingua-culturology, persuasiveness, texts of poetry and fiction

ОТ ФОРМЫ К ЗНАЧЕНИЮ: ВОПРОСЫ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ

ВЕРОНИКА АРУТЮНЯН

Любое сравнение производится для того, чтобы выявить сходства и различия между сравниваемыми объектами. Сравнение лежит в основе многих научных разработок, в том числе и многих лингвистических исследований, в частности это касается сравнения различных языков. Интерес к таким исследованиям возник давно (сравнительно-историческое языкознание, типология), а по мере развития потребностей и запросов общества менялись акценты, принципы, способы таких исследований (контрастивная лингвистика, сравнительная лингвокультурология и т. д.). Как правило, новые направления лингвистических исследований были обусловлены определенными практически нуждами (преподавание, перевод, межгосударственные связи), а потому, по сути своей, от общих проблем смещались в сторону решения конкретных задач, выявления проблемных мест каждого языка, в целях их понимания и преодоления при контактировании.

Изучение не столько структурных сходств, сколько различий сопоставляемых языков, их лексических особенностей свидетельствует о смещении акцентов, об отходе от традиционного, классического предмета исследования в типологии, поскольку, по мнению многих лингвистов¹, характер и тип языка определяются, прежде всего, его морфологией, а лексика слишком изменчива и национально окрашена, это “языковая реакция на объекты и отношения в окружающем человека мире и к структурному типу самих языков отношения не имеет”². Так что изучение лексики – это выход в исследование языкового сознания, вербального мышления, менталитета носителей сравниваемых языков.

Поступательное развитие лингвистических исследований от структурных сходств к структурным различиям, затем от структурных различий к содержательным и далее, от содержательных языковых различий к ментальным – это качественный переход на пути к углублению познания через язык национального своеобразия. В этом прогрессивная роль интереса лингвистов к различиям между языками.

С этой точки зрения огромный интерес представляет словообразование, ибо именно на этом уровне фиксируются, с одной стороны, особенности грамматической (словообразовательной) системы данного языка, а с другой

¹См., например: **Журинская М. А.** Типологическая классификация языков // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990; **Климов Г. А.** Принципы континентальной типологии. М., 1983; **Мельников Г. П.** Системная типология языков. Принципы. Методы. Модели. М., 2003; **Malluson G., Blake B.** Language tipology. Amst., 1981.

²**Репина Т. А.** Сравнительная типология сравниваемых языков. СПб., 1996, с. 206.

стороны, возможности той или иной модели (совокупности смыслов) для воплощения определенных характеристик предметов (явлений, признаков, действий), попавших в поле зрения носителя того или иного языка.

По своей сути современный подход к изучению словообразования представляет собой некий симбиоз целей и задач (возможностей, особенностей) контрастивной и когнитивной лингвистик. Поскольку про вторую в последнее время много пишут и говорят, остановимся более подробно на первой.

Контрастивная лингвистика получила широкое распространение в середине прошлого века. Она выделилась из сопоставительного языкознания в отдельную дисциплину благодаря особым методам исследования и своей ориентированностью на практику преподавания иностранных языков. Очень точно и четко сформулировал отличия контрастивной лингвистики от сопоставительной И. А.Стернин³. В частности он пишет, что в контрастивной лингвистике:

1) изучаются не любые языки и не в любом количестве, а только два языка – родной и изучаемый;

2) изучаются не подсистемы, поля и другие структурные единицы, а отдельные явления в двух сопоставляемых языках;

3) изучение производится не автономно в каждом языке с последующим сравнением, а в направлении от единицы одного языка к ее возможным соответствиям в другом языке;

4) целью контрастивного исследования является не установление сходств и различий языковых подсистем, а выявление сходств и различий в семантике и функциях единицы одного языка в сравнении с ее возможными соответствиями в другом языке. Главное при этом – выявление различий, сходства же выявляются “автоматически”.

Особое значение он придает развитию контрастивной лексикологии, которая выявляет национальную специфику семантики, то есть “ее отличие по значению от сходных по семантике единиц языка сравнения”⁴.

В данной статье мы представляем национальную специфику семантики русского языка (изучаемого), опираясь на данные контрастивного словообразования при его сопоставлении с армянским (родным) языком.

Если сравнить данные двух языков, то окажется, что одно и то же по значению слово по своей внутренней форме выглядит в них совершенно по-разному, поскольку в основе его создания лежат разные признаки и принципы, являющиеся воплощением и структурных особенностей языка, и ментального своеобразия народа. Так, используя данные современного двуязычного словаря⁵, мы сравнили армянские слова с практически однозначным префиксом *սրւն(ւ)*-, ко-

³ См. Стернин И. А., Попова Э. Д. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж, 2006; Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М., 2007; Стернин И. А. Контрастивный анализ в современной лингвистике // Slavika Helsingiensia, № 35. Helsinki, 2008, с. 390-400 и др. работы,

⁴ Стернин И. А. Контрастивный анализ в современной лингвистике // Slavika Helsingiensia № 35, Helsinki, 2008, с. 391.

⁵ См. Մ. Չափաշարյան, Մ. Շիրակոյան. Հայերեն-ռուսերեն, Ռուսերեն-հայերեն բառարան. Եր., 2011.

торый в соответствующем Викисловаре семантизируется таким образом: “особо, вне, за пределами”⁶, с переводами на русский язык: *աղաքացի* – мигрант; *աղաքացիացի* – эмигрировать; *աղաքացիացի* – выездной; *աղաքագր* – переписывать/переписать; *աղաքացիացիական* – внеклассный; *աղաքացիական* – внешкольный; *աղաքացի* – производить/произвести; *աղաքացիական* – выделять (биол.), осаждать (хим.); *աղաքացիական* – сверхурочный; *աղաքացիական* – необыкновенный; *աղաքացիական* – выражать/выразить; *աղաքացիական* – экспортировать, вывозить/вывозить; *աղաքացիական* – внеочередной; *աղաքացիական* – вытекать, истекать; *աղաքացիական* – выдыхать/выдохнуть; *աղաքացիական* – отображать/отобразить; *աղաքացիական* – декламировать, произносить/произнести, выговаривать/выговорить; *աղաքացիական* – распространять/распространить; *աղաքացիական* – извергать/извергнуть; *աղաքացիական* – перепечатывать/перепечатать; *աղաքացիական* – отражать/отразить; *աղաքացիական* – валюта; *աղաքացիական* – высылать/выслать, изгонять/изгнать, депортировать.

Даже этот небольшой перечень позволяет сделать несколько важных выводов, обобщающих анализ приведенных соответствий:

- один префикс армянского языка (աղաքացի-) соответствует нескольким префиксам русского языка (вы-, от(о)-, раз (рас)-, из (ис)-, вне-, сверх-, про-, пере-, не-);

- система префиксации в наибольшей степени характерна для русских глаголов и, соответственно, для производных от них существительных, многие из которых мы не включили в данный перечень именно по причине повторяемости (однотипности) рассматриваемых в данной работе различий: *աղաքացիականացիական* / *աղաքացիականացիական* – переселять/переселение; *աղաքացիականացիական* / *աղաքացիականացիական* – выразить/выражение/выразительный, высказывать/высказывание; *աղաքացիականացиական* / *աղաքացիականացиական* – произносить/произношение; *աղաքացիականացиական* / *աղաքացիականացиական* – высылать/высылка, изгонять/изгнание.

- там, где в армянском используются различные внутриязыковые словообразовательные средства (аффиксальные морфемы, другие корни), в русском языке фигурируют заимствованные слова или морфемы (артикулировать, мигрант, эмиграция, экспортировать, депортация, валюта).

На первый взгляд, в системе словообразования русского языка при сравнении с армянским проявляются только некоторые его типичные, давно сложившиеся системные особенности: значительно более развитая система префиксации, большая готовность русского языка к заимствованию. Но если попытаться системно представить эти явления, то окажется, что через них (изучаемый язык) можно заглянуть в национальное мировосприятие русского народа. Обоснуем это положение.

При представлении ментальных особенностей каждой нации фигурируют такие идеи, которые повторяются чаще всех остальных, а потому становятся

⁶ [www.en.wikionary.org/ \(wiki\)](http://www.en.wikionary.org/wiki)

банальными, привычными. К таким идеям относится утверждение, что русский характер сформировался под влиянием бескрайних просторов. Эта идея часто возникает и в художественных текстах, и в историко-философских размышлениях ученых. “Мы лишь геологический продукт обширных пространств”⁷, – отмечал П. Я. Чаадаев; “В Европе есть только одна страна, где можно понять по-настоящему, что такое пространство, – это Россия”⁸, – таково мнение Гайто Газданова.

У Н. А. Бердяева есть эссе “О власти пространств над русской душой”⁹. Приведем некоторые фрагменты, касающиеся рассматриваемого вопроса: “Власть шири над русской душой порождает целый ряд русских качеств и русских недостатков”; “необъятные пространства России тяжелым гнетом легли на душу русского народа. В психологию его вошли и безграничность русского государства, и безграничность русских полей”; “Необъятные пространства, которые со всех сторон окружают и теснят русского человека, – не внешний, материальный, а внутренний, духовный фактор его жизни”; “Огромность русских пространств не способствовала выработке в русском человеке самодисциплины и самодеятельности, – он расплывался в пространстве. И это было не внешней, а внутренней судьбой русского народа, ибо все внешнее есть лишь символ внутреннего”; “С внешней, позитивно-научной точки зрения огромные русские пространства представляются географическим фактором русской истории. Но с более глубокой, внутренней точки зрения сами эти пространства можно рассматривать как внутренний, духовный факт в русской судьбе. Это – география русской души”; “Огромная русская земля, широкая и глубокая, всегда вывозит русского человека, спасает его. Всегда слишком возлагается он на русскую землю, на матушку Россию”.

Аналогичных мыслей много и в произведениях Д. С. Лихачева. В эссе “Просторы и пространство” из серии “Заметки о русском” он отмечает: “Широкое пространство всегда владело сердцем русским. Оно выливалось в понятия и представления, которых нет в других языках”¹⁰. Далее автор останавливается на значениях некоторых слов: «Русское понятие храбрость – это удаль, а удаль – это храбрость в широком движении... Да и в корне слова подвиг “застряло движение”: “по-дви”, то есть то, что сделано движением, понуждено желанием двинуть с места что-то неподвижное»¹¹.

О том же говорят многие исследователи. Так, Владимир Вейдле отмечает: “Первый факт русской истории – это русская равнина и ее безудержный разлив <...> отсюда непереводаемость самого слова простор, окрашенного чувством малопонятным иностранцу”¹². Многие на ту же тему сказано в сборнике статей “Ключевые идеи русской языковой картины мира”. “Пространство трехмерно (ср. в пространстве), а простор имеет только горизонтальное

⁷ Чаадаев П. Я. Философические письма // www.yabloko.ru/Themes/History/Chaadaev8

⁸ Газданов Г. Цитаты // www.livelib.ru/quote/371777.

⁹ См. Бердяев Н. А. О власти пространства над русской душой <http://krotov.info/library/02b/berdyayev/1918>.

¹⁰ Лихачев Д. С. Заметки о русском // Избранные работы в трех томах. Т. 2. Л., 1987, с. 421.

¹¹ Там же, с 421–422.

¹² Вейдле В. Задача России. Минск, 2008, с. 104.

измерение (ср. на просторе)¹³; “Тема пространственной беспредельности – один из структурирующих элементов русской культуры”¹⁴; “Пространство может быть замкнутым, для простора (и просторов) самое важное – отсутствие границ”¹⁵.

Всё это прямо или опосредованно касается языка, поскольку он вербально воплощает особенности национального мышления, выражает национальные приоритеты и ценности. Если *простор-бескрайность-равнинность* – одна из основных национальных идей, то она естественным образом включает в себя идеи уточнения пространственного расположения предметов, передвижения по этому бескрайнему пространству, его избыточности (“места хватит всем”). Отсюда и названные выше языковые закономерности:

- множество (более 50-ти) приставок, абсолютное большинство которых имеет пространственное значение; русское вербальное сознание выражает через префиксальные формы свойственное национальному менталитету желание точно указать расположение предметов;

- множество глаголов передвижения (только порядка 30-ти, обозначающих пеший ход) с развитой системой приставочных вариантов и переносных значений;

- множество заимствованных слов, сосуществующих с русскими по происхождению синонимами, отличными от них лишь стилистической окраской.

Приведем примеры всех трех типов в сопоставлении с армянским.

1. Префиксы (приставки).

По данным интернета¹⁶, в русском языке активно используется около 70-ти префиксов. Разделяют приставки обычно на исконно русские (их подавляющее большинство): *без-/бес-, в-/во-, воз-/вос-/возо-, вз-/вс-, вы-, до-, за-, из-/ис-/изо-, на-, наи-, недо-, над-/надо-, не-, низ-/нис-/низо-, о-, об-/обо-, обез-/обес-, от-/ото-, по-, под-/подо-, пере-, пре-, пред-/предо-, при-, про-, раз-/рас-/разо-, с-/со-, через-/черес-/чрез*; иностранные, относительно недавно вошедшие в русскую речь: *а-, анти-, архи-, гипер-, гипо-, де-/дис, интер-, инфра-, контр-, пан-, пост-, прото-, про-, ре-, суб-, супер-, транс-, ультра-, экстра-*.

Существует также несколько типов приставок, классифицируемых ради облегчения их правописания: 1) одновариантные или неизменяемые: *об-(обо-), от-(ото-), под-(подо-), пред-(предо-), с-, за-, на-, вы-, у-, о-, су, по-, про*; 2) двухвариантные: *без-(бес-), вз-(вс-), воз-(вос-), из-(ис-), низ-(нис-), раз-(рас), роз-(рос-), чрез-(чрес-), через-(черес-)*; 3) смысловые, чье правописание напрямую зависит от смысла конкретного слова, его происхождения и т. д.

Пример того, как одной армянской приставке соответствует несколько русских, мы уже привели выше. Теперь обратный пример: *разбавить – ջրիլիւծիւել; разбить – ջիրիւել; разбой – ւիւլիւղիւղիւթիւն, կոռուպիւն; раз-*

¹³ Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Родные просторы // Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005, с. 65.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, с. 66.

¹⁶ www.rusotl.ru/page/6/.

бор – բրնուրթուն; *разборчивый* – փահանջկոտ, բժախնդիր; *разбросать* – ցրել, ցիր ու ցան անել; *разбрызгать* – շաղ տալ /չորս կողմը/; *развалить* – քանդել, քայքայել; *развязать* – արձակել, կապը քանդել; *разгадать* – գուշակել, հասկանալ; *разгон* – ցրելը; *разгореться* – սկսել վառվել; *разгром* – ջախջախում, ջարդ՝ *разжевать* – երկար, լիպ ծամել; *разжать* – թուլացնել.

В приведенных примерах ни одно армянское слово (в других случаях лишь единицы) не имеет в своем составе приставки: все смыслы русских слов с приставкой *раз-/рас-* передаются разными корнями и описательными оборотами, что еще раз доказывает, сколь важна для русской языковой картины мира характеристика пространственного расположения предмета.

2. Глаголы со значением передвижения.

Русская система глаголов движения не имеет аналогов в других языках, поэтому для сопоставления с армянским мы выбрали группу глаголов, имеющуюся в обоих языках: это глаголы со значением пешего перемещения. Таких глаголов в русском языке много, они хорошо изучены в специальной литературе. Мы сопоставили их с соответствующими данными двух русско-армянских словарей¹⁷. Полученные результаты представлены ниже, причем к более подробному словарю (Гаспарян-2011– 55 тыс. слов и Гарибян-1982 – 85 тыс. слов) мы обращались, если в первом вообще не было соответствующего слова: *идти* – գնալ, քայլել, գալ; *бродить/брести* – թափառել, շրջել /աննպատակ/; *плестись* – ---, քարշ գալ, հագի՛վ քայլել; *тащиться* – ---, քարշ գալ, դանդաղորեն քայլել, գնալ, ընթանալ; *пройтись* – գրոսնել, ման գալ; *похаживаться* – ---, գրոսնելով անցնել, անցուդարձ անել, անշտապ գրոսնել; *прогуливаться/прогуляться* – անցուդարձ անել, անշտապ գրոսնել, գրոսնելով մի անգամ անցնել; *похаживать* – ---, դանդաղ քայլել, ման գալ; *шляться* – քարշ գալ, թրև գալ, փողոցները չափսչիփել; *шататься* – թրև գալ, անգործ թափառել; *слоняться* – թրև գալ, փարապ քարշ գալ; *шагнуть/шагать* – քայլել, գնալ; *маршировать* – ---, քայլել, երթաքայլել, համաքայլել; *вышагивать* – ---, համաշափ քայլել; *ступить/стунать* – ոտք դնել, քայլ անել; *шестьковать* – ---, քայլել, ընթանալ, հանդիսավոր քայլել; *ковылять* – ---, ոտքերը քարշ տալով գնալ, կաղալ; *семенить* – ---, մանրաքայլել, շորորալ, շորոր տալ; *топать* – ---, դոփելով քայլել, թփթփացնելով գալ, գնալ, քայլել; *расхаживать* – գնալ-գալ, անցուդարձ անել; *разгуливать* – ---, հանդարտ գրոսնել, անհոգ ման գալ՝ գրոսնելով; *гулять* – գրոսնել, ճեմել; *прогуливаться* – ---, հանդարտ գրոսնել, ճեմել; *прошвырнуться* – ---, ---; *красться* – գաղտագողի /կամ գողեգող/ մոտենալ /կամ՝ գնալ/.

Из 25-ти русских глаголов в двуязычных словарях нет только одного (*прошвырнуться*). Наиболее универсальное и нейтральное по значению слово – *идти* (գնալ, քայլել, գալ). Лишь несколько слов имеют однословные эквиваленты в армянском: *гулять* – գրոսնել, ճեմել; *семенить* – մանրաքայլել,

¹⁷ См. У. Գասպարյան, Մ. Գիրսկոյան, указ. соч., Гарибян А. С. Русско-армянский словарь. Ер., 1982.

շորորալ, շորոր տալ; *шагнуть/шагать* – քայլել, գնալ; *маршировать* – քայլել, երթարքայլել, համարքայլել. Остальные либо толкуются описательно (причем только во втором словаре): *красться* – գաղտնագողի /կամ՝ գողեգող/ մոտենալ /կամ՝ գնալ/; *прогуливаться* – հանդարտ զբոսնել; *разгуливать* – հանդարտ զբոսնել, անհոգ ման գալ՝ զբոսնելով; *топать* – դռփելով քայլել, թփթփացնելով գալ; *похаживать* – դանդաղ քայլել և т.д., либо переводятся одинаково, то есть в армянском не различаются: *шляться* – քարշ գալ, թրև գալ; *шататься* – թրև գալ, անգործ թափառել; *слоняться* – թրև գալ, պարապ քարշ գալ.

Такое разнообразие глаголов пешего передвижения подтверждает, как важна для русской языковой картины мира пространственная характеристика предмета.

3. Заимствованные слова.

В данном случае речь идет не обо всех заимствованиях, а только о таких, которые функционируют наравне с русскими эквивалентами, т. е. там, где должно существовать одно слово как вербализация одного смысла, сосуществуют два слова (реже три и более). Особенно много подобных примеров среди терминов. По значению они обычно не отличаются от соответствующих синонимов, а стилистическая разница между ними зачастую неуловима. Как показывает анализ, словарные определения таких слов также дублируют друг друга. Ср.: “ПРЕФИКС (от латинского *praefixus* – прикрепленный спереди). Выделяющаяся в составе словоформы докорневая (т.е. предшествующая корню) аффиксальная морфема”; “ПРИСТАВКА. То же, что префикс”¹⁸. В остальных статьях *префикс* и *приставка* просто чередуются.

В армянском языке при создании слов (в том числе и терминов) используются только внутренние, национальные словообразовательные средства. Приведем примеры из лингвистической терминологии¹⁹: *префикс/приставка* – *նախնիւմիւմ*, *агент/ действующее лицо, деятель, производитель действия, субъект действия* – *գործող նիւմ*; *азбука/алфавит* – *աբբարբն*; *аккузатив/винительный падеж* – *հարցական հոլով*; *аллегория/иносказание* – *ալլաբանութիւն*; *архетип/праформа* – *նախնախնիւմ*; *вербальный/словесный* – *բանական*; *гомогенный/однородный* – *համասեան*, *лингвистика/языкознание, языковедение* – *լեզվաբանութիւն*; *маркированный – обозначенный, отмеченный* – *պիտակավորված*, *неологизм/новое слово* – *նորարարութիւն*; *номинатив/именительный падеж* – *անկողական հոլով*, *полисемия/многозначность* – *բազմիմաստութիւն*.

При создании подобных слов, в том числе и терминов – слоя лексики, который в наибольшей степени стремится к интернационализации, – в двух языках проявляются разные свойства: внутренняя, системная готовность русского языка к заимствованию и системная замкнутость армянского языка.

Сопоставление соответствующих данных свидетельствует о ментальных

¹⁸ См. **Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов. М., 2004.

¹⁹ См., например: **Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов. М., 2004; **Абрамян К., Акопян К.** Введение в языкознание. Ер., 2010.

различиях двух народов, обусловленных политическими, территориальными, историческими, мировоззренческими различиями и проявляющихся на всех уровнях языка, в частности в системе словообразования.

Ключевые слова: *сравнительное языкознание, словообразование, ключевые национальные идеи, морфемы, синтез значения*

ՎԵՐՈՆԻԿԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ – Ձևից դեպի իմաստ (բառակազմության հարցեր) – Հոդվածում քննարկվում են համեմատական (հայերեն – ռուսերեն) բառակազմության այնպիսի ձևեր, որոնք թույլ են տալիս բացահայտել երկու ժողովուրդների աշխարհի լեզվական պատկերների միջև եղած տարբերությունը:

Բանալի բառեր – *համեմատական լեզվաբանություն, բառակազմություն, հիմնական ազգային գաղափարներ, ձևայիններ, իմաստի համադրություն*

VERONIKA HARUTYUNYAN – From the Form to the Meaning (word-formation issues). – The paper is devoted to the problem of comparative word-formation of the Russian and Armenian languages. It demonstrates some differences between two national language images of the world on the basis of the comparison.

Key words: *comparative linguistics, word-formation, national key ideas, morphemes, synthesis of the meaning*

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

1. **ՄԱԳԴԱ ՋԱՆՓՈԼԱԴՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ԵՊՀ գրականության տեսության և քննադատության ամբիոնի պրոֆեսոր
МАГДА ДЖАНПОЛАДЯН – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и критики ЕГУ
MAGDA JANPOLADYAN – Sc. D. in Philology, Professor of the Chair of the Theory of Literature and Criticism, YSU
2. **ՎԱՐԻՆԵ ՍԱՀՄԿՅԱՆՑ** – Ռուս-հայկական (Սլավոնական) համալսարանի Լ. Մկրտչյանի անվան մշակութային և գրական նախաձեռնությունների կենտրոնի ղեկավար
КАРИНЕ СААКЯНЦ – руководитель Центра культурных и литературных инициатив им. Л. Мкртчяна Российско-Армянского (Славянского) университета
KARINE SAHAKYANC – Head of the Center of cultural and literary initiatives after L. Mkrтчyаn, Russian-Armenian (Slavonic) University
3. **ՏՍՏՅԱՆԱ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ** – գրականագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ТАТЬЯНА ГЕВОРКЯН – литературовед, доктор филологических наук
TATYANA GEVORGYAN - Sc. D. in Philology, literary critic
4. **ԼԵՎՈՆ ՀԱՎՈՐԳՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ԵՊՀ ռուս գրականության ամբիոնի վարիչ
ЛЕВОН АКОПЯН – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской литературы ЕГУ
LEVON HAKOVYAN – PhD, Assistant Professor, Head of Chair Russian Literature, YSU
5. **ՎԱՐԻՆԵ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ռուս գրականության ամբիոնի դոցենտ
КАРИНЭ МХИТАРЯН – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ЕГУ
KARINE MKHITARYAN – PhD, Assistant Professor of the Chair of Chair Russian Literature, YSU
Էլ. հասցե՝ karmina999@gmail.com
6. **ՍՐԲՈՒՀԻ ԼԱՍԲԱՐԺՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ռուսաց լեզվաբանության, տիպաբանության և հաղորդակցման տեսության ամբիոնի դոցենտ
СРБУИ ЛАМБАРДЖЯН – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языкознания, типологии и теории коммуникации ЕГУ
SRBUHI LAMBARJYAN – PhD, Assistant Professor of the Chair Russian Linguistics, Typology and Theory of Communication, YSU
7. **ՎԵՐՈՆԻԿԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ԵՊՀ ռուսաց լեզվաբանության, տիպաբանության և հաղորդակցման տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր
ВЕРОНИКА АРУТЮНЯН – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языкознания, типологии и теории коммуникации ЕГУ
VERONICA HARUTYUNYAN – Sc. D. in Philology, Professor of the Chair Russian Linguistics, Typology and Theory of Communication, YSU

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ * СОДЕРЖАНИЕ * CONTENTS

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ LITERARY CRITICISM

- Magda Джанполадян* – Отголоски армянской трагедии в русской поэзии второй половины XX века 3
- Մագրա Ջանփոլադյան* – Հայկական ողբերգության արձագանքները XX դարի երկրորդ կեսի ռուս պոեզիայում
- Magda Janpoladyan* – The Echoes of the Armenian Tragedy in Russian Poetry in the Second Half of the 20th Century
- Карине Саакянц* – Из архива Левона Мкртчяна. Письма к М. С. Петровых. (1965–1975) 16
- Չարինե Սահակյանց* – Լևոն Մկրտչյանի արխիվից: Նամակներ Մ. Ս. Պետրովիխին (1965-1975)
- Karine Sahakyan* – From the Archives of Levon Mkrtychyan. Letters to M. S. Petrovikh 1965–1975
- Татьяна Геворкян* – Над страницами черновиков Марины Цветаевой 32
- Տատյանա Գևորգյան* – Մարինա Յվետսևայի սևագիր էջերը
- Tatyana Gevorgyan* – Over the Draft Pages of Marina Tsvetaeva
- Левон Акопян* – «Роковой ряд» В. Брюсова и проблемы поэтики венка сонетов 45
- Լևոն Հակոբյան* – Վ. Բրյուսովի «Ճակատագրական շարքը» և սոնետների պսակի պոետիկայի հիմնախնդիրները
- Hakobyan Levon* – “The Fatal Series” by V. Bryusov and the Problems of Sonnets Corona Poetics
- Каринэ Мхитарян* – Книга и сад в поэзии Н. Заболоцкого 1930-х годов 57
- Չարինե Մխիթարյան* – Գիրքը և այգին Ն. Ջաբոլոցկու 1930-ական թվականների պոեզիայում
- Karine Mkhitaryan* – *The Book and the Garden* in the Poetry of N.Zabolotski of the 1930s

ЯЗЫКОЗНАНИЕ ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ LINGUISTICS

- Србуи Ламбарджян* – К вопросу персуазивности в художественном тексте 66
- Տրբուհի Լամբարջյան* – Գեղարվեստական տեքստում ներակա պերսուազիվության հարցի շուրջ
- Srbuhi Lambarjyan* – On the Persuasiveness in Literary Texts
- Вероника Арутюнян* – От формы к значению (вопросы словообразования) 76
- Վերոնիկա Հարությունյան* – Ձևից դեպի իմաստ (բառակազմության հարցեր)
- Veronika Harutyunyanyan* – From the Form to the Meaning (word-formation issues)
- Տեղեկություններ հեղինակների մասին 84
- Сведения об авторах
- Information about the Authors

Հանդեսը լույս է տեսնում տարեկան երեք անգամ: Հրատարակվում է 2010 թվականից:
Ժամանագրին է 1967-2009 թթ. հրատարակված «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի:
Журнал выходит три раза в год. Издается с 2010 года. Правонаследник издававшегося в
1967-2009 гг. журнала "Вестник Ереванского университета".
The Bulletin is published thrice a year. It has been published since 2010. It is the successor of
"Bulletin of Yerevani University" published in 1967-2009.

Խմբագրության հասցեն. Երևան, Ալեք Մանուկյան փող., 1, 106
Адрес редакции: Ереван, ул. Алека Манукяна 1, 106
Address: 1, 106, Alek Manoukian str., Yerevan, Republic of Armenia

Հեռ. 060 710 218, 060 710 219

Էլ. փոստ՝ ephbanber@ysu.am
Վայք՝ ysu.am

Վերստուգող սրբագրիչ՝
Контрольный корректор
Proofreader

Գ. Գրիգորյան
Г. Григорян
G. Grigoryan

Համակարգչային ձևավորում՝
Компьютерная верстка
Computer designer

Մ. Աբգարյան
М. Абгарян
M. Abgaryan

Ստորագրված է տպագրության 21. 01. 2015:
Տպարանակ՝ 100: Չափսը՝ 70x108 1/16: Թուղթ՝ օֆսեթ:
Տպագրական 5 մամուլ:

.....